

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES MODES D'EXPRESSION DU PROJET AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LA BANDE DESSINÉE
QUÉBÉCOISE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

STÉPHANIE LAMOTHE

SEPTEMBRE 2011

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 remercie mes directeurs, Robert Dion et Philippe Sohet, qui m'ont soutenue tout au long de la rédaction de ce mémoire. Sans leurs conseils éclairés, ce mémoire ne serait pas ce qu'il est.

Merci à Julie Larocque, la meilleure graphiste du monde, à Jacques, lecteur de première ligne et à tous les amis qui m'ont encouragée. Un merci particulier à Frédéric, le grand accompagnateur.

Enfin merci aux auteurs étudiés d'être aussi passionnants.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Liste des figures</i>	v
<i>Résumé</i>	viii
<i>Introduction</i>	1
<i>Chapitre 1 : Le champ autobiographique et ses implications pour la bande dessinée</i>	4
1.1 Présentation des genres	4
1.1.1 Autobiographie et récit autobiographique.....	4
1.1.2 Autofiction et roman autobiographique.....	8
1.1.3 Journal et auto-essai.....	10
1.2 L'autobiographie en bande dessinée	12
1.3 Historique de l'autobiographie en bande dessinée	15
1.3.1 Les origines et le développement.....	15
1.3.2 La bande dessinée autobiographique au Québec.....	19
1.3.2.1 La vague underground (1980).....	19
1.3.2.2 L'apparition de nouvelles structures éditoriales.....	22
1.3.2.3 Les blogues.....	28
1.4 Méthodologie – perspectives	31
1.5 Présentation du corpus	34
<i>Chapitre 2 : Le « je » personnage : Jimmy Beaulieu et Michel Rabagliati</i>	38
La perspective externe.....	41
La perspective interne.....	51
La focalisation zéro.....	52
La perspective expressive.....	54
<i>Chapitre 3 : Le « je » introspectif : Line Gamache et Luc Giard</i>	63
La focalisation zéro.....	72

La perspective expressive	78
La perspective externe	87
La perspective interne.....	94
<i>Chapitre 4 : La vie extérieure de Julie Doucet et Geneviève Castrée.....</i>	<i>98</i>
La perspective externe	105
La focalisation zéro	119
<i>Conclusion.....</i>	<i>126</i>
<i>Bibliographie</i>	<i>130</i>

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1. Catégories de l'espace autobiographique	12
2.1. et 2.2. <i>Le moral des troupes</i> , p. 122 : 3 et p. 122 : 6.	43
2.3. <i>Paul à la pêche</i> , p. 78 : 3.	45
2.4. <i>Paul à la pêche</i> , p. 85 : 3-4.	46
2.5. <i>Paul à la pêche</i> , p. 163.	47
2.6. <i>Paul à la pêche</i> , p. 176.	48
2.7. et 2.8. <i>Le moral des troupes</i> , p. 85 : 3 et 86 : 5.	49
2.9. <i>Paul à la pêche</i> , p. 120 : 3-5.	50
2.10. <i>Paul à la pêche</i> , p. 133 : 6.	51
2.11. <i>Le moral des troupes</i> , p. 11 : 3-4 et p. 12 : 2.	52
2.12. <i>Le moral des troupes</i> , p. 126-127.	53
2.13. <i>Paul à la pêche</i> , p. 65 : 5.	55
2.14. <i>Le moral des troupes</i> , p. 145.	57
2.15 et 2.16. <i>Le moral des troupes</i> , p. 157 : 2 et p. 35 : 6.	58
2.17 et 2.18. <i>Le moral des troupes</i> , p. 143 : 3 et <i>Paul à la pêche</i> p. 53.	59
2.19. <i>Le moral des troupes</i> , p. 26 : 2.	60
3.1. <i>Le pont du Havre</i> , p. 23.	65

3.2. <i>Té malade, toi !</i> , p. 60.....	67
3.3. <i>Le pont du Havre</i> , p. 38 : 3-4.....	68
3.4. et 3.5. <i>Le pont du Havre</i> , [p. 120] et <i>Té malade, toi !</i> p. 61.....	70
3.6. <i>Té malade, toi !</i> , p. 19 :2.....	71
3.7. <i>Té malade, toi!</i> , p. 56.....	73
3.8. <i>Le pont du Havre</i> , p. 87.	75
3.9. <i>Le pont du Havre</i> , p. 105.	77
3.10. <i>Le pont du Havre</i> , p. 77.	79
3.11.-3.12-3.13. <i>Le pont du Havre</i> , p. 60 : 1, p.31 : 4, p. 72 : 4.	80
3.14. <i>Le pont du Havre</i> , p. 22.	81
3.15. <i>Le pont du Havre</i> , p. 13.	83
3.16. <i>Paul à la pêche</i> , p. 118.	84
3.17. <i>Té malade, toi !</i> , p. 47.....	86
3.18. <i>Le pont du Havre</i> , p. 33 : 4.....	88
3.19. <i>Té malade, toi !</i> , p. 6.....	89
3.20. <i>Té malade, toi !</i> , p. 27 : 3.....	91
3.21. <i>Té malade, toi !</i> , p. 18 :1.....	92
3.22. <i>Té malade, toi !</i> , p. 46 :3.....	93
3.23. <i>Le pont du Havre</i> , p. 32 : 1-2.....	95

4.1. <i>Journal</i> , 30.03.03.....	99
4.2. <i>Pamplemoussi</i> , [p. 50].....	103
4.3. <i>Pamplemoussi</i> , [p. 5].....	105
4.4. <i>Pamplemoussi</i> , [p. 56].....	108
4.5. <i>Pamplemoussi</i> , [p. 35].....	111
4.6. <i>Pamplemoussi</i> , [p. 24].....	112
4.7. <i>Pamplemoussi</i> , [p. 19].....	113
4.8. et 4.9. <i>Journal</i> , 31.05.03 et 02.03.03.....	115
4.10. et 4.11. <i>Journal</i> , 09.04.03 et 30.07.03.....	117
4.12. <i>Journal</i> , 06.12.03.....	120
4.13. <i>Journal</i> , 03.08.03.....	121
4.14. <i>Journal</i> , 01.12.02.....	123

RÉSUMÉ

Le milieu de la bande dessinée au Québec s'est enrichi depuis quelques années de nouvelles structures éditoriales qui ont favorisé l'éclosion de nombreux talents, particulièrement à l'intérieur du champ autobiographique. Le but de ce mémoire est de mettre en lumière certaines de ces voix singulières : Jimmy Beaulieu, Michel Rabagliati, Luc Giard, Line Gamache, Geneviève Castrée et Julie Doucet. Le propre de l'autobiographie en bande dessinée étant de représenter graphiquement le personnage, je m'attarderai ici à la manière dont le « je » est figuré. Cet avatar, amalgame de l'auteur et de son style, peut adopter différentes postures, l'une, par exemple, exposant l'introspection ou une autre, au contraire, provoquant l'identification du lecteur. La focalisation les influence fortement. De plus, les différentes catégories du champ autobiographique se déclinent par un contrat de lecture, proposant une stratégie d'ambiguïté ou un pacte référentiel, et par la structure narrative ou spéculative de l'œuvre. Elles ont une forme plus moderne selon leur capacité à se remettre en question. Mon hypothèse est celle de l'existence d'un lien entre le type de discours (autobiographie, récit autobiographique, roman autobiographique et auto-essai) et les perspectives employées. Pour la vérifier, j'ai formé, au préalable, trois couples en réunissant les œuvres qui présentent l'auteur avec certaines affinités. Cela a permis la comparaison et l'exploration des différents modes d'expression de mon objet d'étude. Le point de vue le plus usuel est sans conteste la perspective externe qui institue le « je » en personnage. Ses effets varient cependant selon la catégorie utilisée. Le point de vue interne est plutôt minoritaire et renforce un « je » déjà au plus près de l'auteur. La focalisation zéro sert, dans les exemples étudiés, à transmettre les perceptions et à donner accès directement aux pensées. Enfin, le point de vue expressif exhibe le bouleversement du créateur jusque dans son trait. Ainsi, ceux qui exposent leur intériorité sont aussi ceux qui utilisent des narrations qui se remettent en question : Jimmy Beaulieu, Luc Giard et Geneviève Castrée.

Mots clés : bande dessinée, points de vue, autobiographie

INTRODUCTION

La fondation de nouvelles structures éditoriales en France a permis la prolifération d'une bande dessinée autobiographique dès les années 1990. Le Québec n'est pas demeuré en reste puisque, déjà à cette époque, *Drawn and Quarterly* et *l'Oie de Cravan* diffusaient des auteurs d'ici ou de l'étranger qui racontaient leur quotidien. Au début des années 2000, des éditeurs québécois ont consolidé le travail entamé par les précurseurs : un thème leur était commun, celui des récits intimistes. Cette préoccupation a permis une certaine reconnaissance du statut de l'auteur. Les créateurs québécois offrent maintenant une grande variété de styles et de voix qui représentent plusieurs catégories du champ autobiographique : le récit autobiographique, le journal, l'autobiographie, etc. « Véritable défi lancé à tous les amateurs et théoriciens, cette nouvelle forme d'«écriture de soi» nous invite en effet à cerner la capacité du «9^e art» à renouveler plus de seize siècles de procédés d'écriture. » (Berthou, 2009) En quoi consiste cette contribution ? La spécificité du champ autobiographique en bande dessinée est de représenter visuellement le « je ». Cela sous-entend, comme le souligne Laurence Croix, un risque supplémentaire :

Non seulement on dévoile ses pensées, ses sentiments, mais on peut également se mettre à nu dans le sens littéral du terme et ainsi se donner à voir en tant que chair. Cette démarche peut-être assimilée à une sorte de « reality-show » dans lequel les limites de l'intime sont repoussées au maximum. [...] La force de l'image montre ce que l'écrit ne fait que suggérer. (1999, p. 7)

Les auteurs répondent à cela de différentes manières. La façon de se représenter correspond à une position relativement à cette contrainte. Certains décident de se mettre à distance et d'observer en s'effaçant de la représentation en une sorte de « caméra subjective ». D'autres se figurent comme personnage auquel le lecteur peut s'identifier. Jean-Christophe Menu présente ces deux postures :

J'ai pu distinguer plusieurs étapes entre ce que j'appellerai « autobiographie directe » et « autobiographie indirecte ». La première voie est d'après nature, ou en « caméra subjective ». Elle s'apparente au carnet de voyage, structuré sous la forme planche. Donc en principe je ne m'y représente pas, sauf si je tombe sur mon reflet. [...] La deuxième voie est une mise en scène, une mise en narration. Elle transpose l'autobiographie dans la convention de la bande dessinée humoristique ou réaliste. Ici, il faut se représenter,

mais tel un personnage de BD, ce qui est très différent d'un autoportrait. (Delocque-Fourcaud, 1996)

L'intérêt de l'autobiographie en bande dessinée serait donc d'expérimenter entre ces deux positions les différentes manières de se représenter.

On le sait, il existe plusieurs discours découlant du champ autobiographique (journal, autobiographie, récit autobiographique, par exemple). Je devrai les parcourir dans ce mémoire. Dans la citation précédente, Jean-Christophe Menu semblait associer d'emblée une position (mise en scène) et un type de narration (autobiographie). Je me suis demandé s'il y a un réel lien entre le choix de focalisation et le type de discours adopté.

Pour explorer cette possible correspondance, dans un premier chapitre, je commence par définir, à l'aide de la théorie des genres, les différents types de discours autobiographiques. Dans la perspective privilégiée ici, les « règles » de l'autobiographie se proposent davantage comme une invitation pour le lecteur à lire l'œuvre d'une certaine manière et ne constituent en aucun cas un engagement, un dogme de vérité de la part de l'auteur.

Par ailleurs, la spécificité propre à la narration graphique appelle un certain remaniement. En effet, la cohabitation de deux registres expressifs dans la bande dessinée (scriptural et graphique) entraîne une réinterprétation des contraintes du pacte autobiographique ou de la stratégie d'ambiguïté. Cette mise au point permet, dans la suite de ce premier chapitre, de faire un relevé historique des variantes des écritures du moi en bande dessinée au Québec en ayant en tête des critères définitionnels précis.

Comme l'autobiographie n'est pas soumise aux mêmes contraintes économiques que les autres genres (science-fiction, policier, humour) utilisant ce médium, un bref survol historique de son développement particulier est nécessaire. On comprend mieux ainsi les conditions singulières de sa croissance et comment elles influencent certains choix esthétiques (format, graphisme soigné, etc.). De plus petites structures éditoriales, la rareté de l'effet de série et des motivations d'auteur très différentes sont quelques éléments du déploiement spécifique de l'autobiographie, ici. Ces points de repère permettent de situer le Québec par rapport au reste de la production mondiale. Après avoir exposé le champ autobiographique au Québec, je présente mes outils d'analyse (les diverses perspectives

utilisées) et suis à même de justifier mon corpus. Je réunis alors en duos les auteurs qui entretiennent certaines ressemblances dans leur représentation du « je ».

Au deuxième chapitre, je présente le « je » personnage : Jimmy Beaulieu (*Le moral des troupes*) et Michel Rabagliati (*Paul à la pêche*). Leur style semble accessible et les thématiques qu'ils dévoilent peuvent être partagées par un large public. Ensuite, au troisième chapitre, se retrouvent les créateurs qui privilégient l'introspection : Luc Giard exposant un personnage compulsif dans *Le pont du Havre* et Line Gamache présentant sa sœur atteinte d'une déficience mentale dans *Té malade, toi !* En dernier lieu, au quatrième chapitre, ce sont celles qui se représentent seulement de l'extérieur : Julie Doucet (*Journal*) et Geneviève Castrée (*Pamplemoussi*). Leurs styles très dissemblables, l'un très minutieux, l'autre très libre, ont en commun de récupérer ce qui les oppresse dans leur représentation. Je termine, au dernier chapitre, par la synthèse de mes résultats.

CHAPITRE I : LE CHAMP AUTOBIOGRAPHIQUE ET SES IMPLICATIONS POUR LA BANDE DESSINÉE

1.1 Présentation des genres

Dans le domaine des études littéraires, l'autobiographie, l'autofiction et le journal ont fait l'objet de nombreux travaux et débats, particulièrement ces dernières décennies. Les auteurs venant de différentes disciplines (littérature, cinéma, arts visuels, bande dessinée, etc.) s'amuse à détourner les formes traditionnelles de l'autobiographie et du journal, par exemple. Il est donc opportun, dans une première étape, de déterminer avec quelque précision ce que recouvrent ces notions liées aux diverses formes de la narration de soi. La théorie littéraire nous invite à examiner les contraintes des genres et à en synthétiser les implications.

1.1.1 Autobiographie et récit autobiographique

Un des premiers chercheurs à s'être penché sur la question de l'autobiographie est Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*, en 1975. Pour lui, l'autobiographie est le « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (1975, p. 14). Laurence Croix souligne avec pertinence que cette définition de Lejeune est sans doute désuète, puisqu'elle confine l'autobiographie à la littérature alors que les arts visuels, le cinéma et la bande dessinée ont aussi contribué à son évolution. Lejeune nuancera par la suite, dans une entrevue à Jérôme Sans, en affirmant que l'expression autobiographique est présente depuis les années 1970 dans la bande dessinée, au cinéma et dans les arts plastiques (Printemps de Cahors¹, 1998, p. 14).

¹ Le Printemps de Cahors est un festival de photographie. À la suite de l'édition 1998 de ce festival, le catalogue dont je viens de parler, « La sphère de l'intime : le Printemps de Cahors, photographie et arts visuels », a été produit.

La première condition à remplir pour qu'une œuvre soit autobiographique est que la personne qui se raconte soit réelle, qu'elle ait une identité propre. Que le récit soit rétrospectif est aussi une notion importante dans la définition de Lejeune. L'auteur raconte toujours son passé à partir de sa mémoire actuelle, contrairement au journal. Il choisit ses souvenirs à partir de son présent. Mais comment peut-on être sûr que l'on a affaire à une identité réelle d'auteur ? Lejeune a fait du « pacte autobiographique » une exigence du genre. Ce pacte est

[...] l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité. Il s'oppose à pacte de fiction. [...] [Par conséquent], un texte autobiographique peut être légitimement vérifié (même si c'est dans la pratique très difficile!) par une enquête. Un texte autobiographique engage la responsabilité juridique de son auteur, qui peut être poursuivi par exemple pour diffamation, ou pour atteinte à la vie privée d'autrui. (Lejeune, 2005, p. 31)

C'est donc une déclaration d'intention par laquelle l'auteur « justifie » le fait de se raconter, un contrat qu'il passe avec le lecteur. L'auteur donne son nom en garantie. Le pacte autobiographique est fiable, selon Lejeune, puisqu'il est validé par deux institutions sociales : l'état civil et le contrat d'édition. L'endroit où est établi ce pacte dans l'œuvre influence sa réception : s'il est présenté au milieu ou à la fin, il n'a pas le même effet que s'il est présenté dès le départ. Le lecteur est mystifié si, à la toute fin, on lui annonce que le livre qu'il vient de lire est une autobiographie, alors que, si ce pacte est affirmé au début du livre, on élimine d'emblée tout doute. Le pacte autobiographique est aussi lié, par extension, à un « pacte référentiel » qui « stipule le lien de référence entre le monde du livre et le monde réel. C'est une manière de confirmer que l'auteur de l'autobiographie s'engage à se référer à la réalité » (Croix, 1999, p. 6). Ce pacte consiste aussi en la preuve que l'auteur est bien implanté dans un monde réel.

Yves Baudelle relativise cette implication de l'auteur dans le pacte autobiographique.

Le fameux pacte (autobiographique ou fictionnel) relève du droit, il est un contrat proposé au lecteur par l'auteur (ou l'éditeur), un affichage générique. Mais dans les faits, nul ne semble tenu par ce contrat, dont la signature demeure virtuelle. S'il est bien de nature illocutoire, le pacte – d'ailleurs généralement informulé – n'est pas nécessairement un engagement de l'auteur, il peut aussi bien n'être qu'une invitation (à entrer dans un monde imaginaire ou référentiel). (Baudelle, 2007, p. 61)

Contrairement à Lejeune, il avance que la concordance entre auteur, narrateur et personnage ne signifie pas pour autant que le pacte ait une valeur d'engagement personnel.

La deuxième condition découlant du pacte est que le narrateur et le personnage principal ne fassent qu'un. On se trouve alors dans une vision subjective : l'auteur raconte son histoire et n'a pas à être objectif. C'est ce qui différencie l'autobiographie de la biographie. Ce type de récit est appelé autodiégétique : l'auteur, le narrateur et le personnage principal y ont la même identité.

Si Philippe Gasparini partage le point de vue de Baudelle concernant l'importance relative du pacte dans l'autobiographie, l'identité auteur-personnage-narrateur constitue leur point de divergence. Le critique relève que des œuvres d'Annie Ernaux (dans la seconde partie de sa production) sont fondées sur un contrat de vérité sans ambiguïté (première condition de Lejeune) : « Pourtant le nom d'«Ernaux» n'apparaît nulle part ailleurs que sur la couverture de ses livres. » De plus, dans l'autofabulation², l'homonymat conduit un récit « radicalement fictionnel » : « [...] il faut bien admettre que l'identité auteur-héros-narrateur n'est ni nécessaire ni suffisante pour établir le caractère autobiographique d'un énoncé. Si elle est susceptible de renforcer un pacte autobiographique, elle ne saurait, sans autres garanties, le constituer. » (2008, p. 301) C'est que Gasparini s'attarde principalement à la réception des œuvres et s'appuie sur la prémisse que la littérature est fondée sur la capacité des œuvres à se remettre en question. Cela le conduit à regrouper certaines catégories de l'espace autobiographique sous le nom d'autonarration : « Le concept d'autonarration ne désigne pas un genre, mais la forme contemporaine d'un archi-genre, l'espace autobiographique. » (p. 312-313) L'innovation formelle et le refus de reconfigurer le passé sont deux indices de l'autonarration. L'autocommentaire et la mise en abyme de l'énonciation sont aussi des caractéristiques formelles qui soulignent souvent la « modernité » des œuvres de cette forme. Les thématiques de la filiation, du corps et celle de l'auteur y sont plus fréquentes.

Ces indices font écho aux critères élaborés par Fabrice Neaud pour déterminer la validité d'une démarche autobiographique. La première proposition de Neaud est d'opposer une

² L'autofabulation est un procédé narratif, une « projection de l'auteur dans des situations imaginaires ». (Gasparini, 2008, p. 297)

construction du sujet à la conception plus traditionnelle du « personnage », ce qui a pour conséquence de produire une vision non figée du sujet : « En cela, une autobiographie au sens large fait tout autant l'autoportrait du narrateur vers cet endroit où il coïncide avec l'auteur racontant qu'elle peut suivre pas à pas le devenir du même narrateur ("sujet", "je") comme *processus*. » (2007, p. 472) Le refus de reconfigurer littéralement le passé est ici évoqué. Sa deuxième proposition rejoint la volonté d'innovation formelle et l'autocommentaire. La forme doit être inachevée dans la mesure même où le sujet n'est pas prédéfini.

Il paraît évident que l'un des principaux intérêts de l'autobiographie, cette fois-ci comme approche formelle, soit d'opposer aux récits classiques et/ou fictionnels, qui imposent plus ou moins un début et une fin jusque dans leurs diverses « scènes », des propositions d'inachèvement, voir d'incommencement (si je peux m'autoriser ce néologisme). (2007, p. 472)

Enfin, le dernier critère oppose le questionnement nécessaire d'une autobiographie aux réponses toutes faites et à la morale facile d'une « scène achevée ».

Que le « narrateur » ait des principes moraux, voire une étiquette présidant même à l'élaboration de son œuvre, ne doit pas empêcher qu'il ait avant tout une somme floue d'événements et une croisée de lignes de destinées qui ne sauraient constituer un être fini. Tout ceci s'oppose à l'idée de la scène s'achevant par un bon mot, à moins que ce bon mot soit lui-même mis en scène. (2007, p. 472)

L'autocommentaire et les nouvelles thématiques abordées par les formes plus modernes (corps, filiation, créateur) contribuent grandement à l'élimination de cet achèvement.

D'après Gasparini, les œuvres regroupées sous la forme de l'autonarration sont celles qui montrent une identification du héros à l'auteur, dans un premier temps, et, dans un deuxième temps, une stratégie d'ambiguïté (entre fiction et monde réel) ou une stratégie référentielle.

Bien entendu, ce critère n'est pas d'une application facile et automatique. Mais je n'en vois pas d'autres qui conservent à cette catégorie sa spécificité et évitent de le confondre avec la majeure partie de la production romanesque. [...] Mais, tant qu'on n'aura pas démontré que ces textes [*L'éducation sentimentale* et *Le mystère de Frontenac*] ont été composés, sciemment, pour suggérer l'identification du héros avec l'auteur, leur dominante restera fictionnelle. (2008, p. 249)

L'autobiographie est un genre traditionnel qui s'inscrit dans une stratégie de référentialité : l'auteur conclut un pacte de vérité avec le lecteur. Sa forme est plus linéaire

que celle du récit autobiographique et l'autocommentaire y est moins présent. Le métadiscours peut cependant se retrouver dans un discours inaugural qui demande l'indulgence du lecteur : « Mais ensuite le récit prend son envol et, si le narrateur discute parfois de l'exactitude de tel ou tel fait, il est rare qu'il laisse percer le moindre doute sur la légitimité de sa démarche. » (2008, p. 309)

Le récit autobiographique est la forme moderne de l'autobiographie. Il est caractérisé par une grande fragmentation et il est largement métadiscursif, même s'il participe quand même du domaine du récit.

On sait que, dans la pratique des éditeurs, le sous-titre récit est, contre toute logique, opposable à roman, alors qu'il n'y a de roman que narratif. En ajoutant « autobiographique » à récit, on obtient une étiquette pertinente, à la fois opposable à roman et à autobiographie au sens courant. (2008, p. 313)

Le critique relève les exemples suivants de récits autobiographiques : Charles Juliet, Jacques Roubaud, Philippe Forest, Armand Gatti, Catherine Cusset, Annie Ernaux. Cette catégorie est donc souvent rétrospective et peut insister sur un événement ou une période de la vie particulière.

1.1.2 Autofiction et roman autobiographique

Si l'autobiographie a été critiquée parce qu'elle prétendait raconter une vérité qu'on a dite impossible à atteindre, l'autofiction a été parfois déclarée « plus vraie » à cause de son caractère fictionnel. (Blanckeman, 2007, p.93-94) Madeleine Ouellette-Michalska va jusqu'à affirmer que cette indétermination est plus authentique que le pacte autobiographique parce qu'un auteur ne peut dire toute la vérité sur lui-même de manière consciente :

D'autre part, la théorie freudienne du souvenir-écran, selon laquelle la mémoire enregistre ce qui est « indifférent » plutôt que ce qui est « significatif », hypothèque la vérité autobiographique puisqu'elle donne aux littératures personnelles un statut de fiction inévitable. (Ouellette-Michalska, 2007, p. 39)

La composante « fiction » du mot indique que certains éléments ont été « imaginés ou remaniés par l'auteur ». L'autofiction participe d'une stratégie d'ambiguïté entre la fiction et la référentialité. Attardons-nous un instant à l'origine de ce genre. L'acceptation du mot « autofiction » est loin de faire l'unanimité. Le terme est utilisé pour la première fois en 1977

par Serge Doubrovsky pour qualifier son livre *Fils*. L'autofiction existait pourtant bien avant. Vincent Colonna consacre la première partie d'*Autofictions & autres mythomanies littéraires* à montrer que Lucien de Samosate, né en Syrie en 120, a été le premier à en décliner plusieurs formes. Doubrovsky a cependant le mérite d'avoir été le premier à donner un nom spécifique à l'autofiction : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction » (1977 : quatrième de couverture). Cette définition se base sur une contradiction³ assez emblématique des tentatives de définition qui suivront. Pour Philippe Lejeune, l'autofiction et le roman autobiographique se confondent (1975, p. 25). L'autofiction serait donc une forme mineure du pacte autobiographique puisque l'auteur a décidé de ne pas attester son identité.

Colonna avance, quant à lui, que le roman autobiographique a été remis à la mode sous le nom d'autofiction (biographique). Toutefois, en définissant l'autofiction biographique, Colonna souligne que « le héros conserve le nom exact de l'auteur, malgré une fictionnalité revendiquée » (2004, p. 95). Les critères de l'identité onomastique et le pacte fictionnel de Baudelle sont donc aussi présents chez Colonna, même s'il relativise l'exigence de l'identité onomastique en expliquant qu'historiquement le nom n'a pas eu toujours la même importance qu'aujourd'hui⁴.

Gasparini, lui, réserve le terme d'autofiction aux textes qui fictionnalisent le récit de soi volontairement.

³ « Cette écriture autoromanesque repose, évidemment, sur une contradiction centrale, puisque l'étude classique de Philippe Lejeune sur *Le pacte autobiographique* (1975) oppose le pacte autobiographique ("Je soussigné", "copie conforme") au pacte romanesque (histoire de personnages fictifs). L'autofiction est donc une sorte d'oxymore théorique, de paradoxe fondamental, qui situe le texte dans l'entre-deux ou l'interface de deux catégories textuelles opposées. » (Doubrovsky, cité par Baudelle, 2007, p. 45).

⁴ « Pour certains critiques, la grande originalité de l'autofiction serait dans le dévoilement du nom propre ; dans le roman autobiographique, les noms seraient cryptés, ou esquivés, surtout celui de l'auteur. [...] En réalité, la nouveauté du procédé est discutable, car dans l'après-guerre, le roman autobiographique était souvent nominal. Céline, Henry Miller, Romain Gary, David Rousset, Jean Genet ou Blaise Cendrars ont pratiqué ce romanesque personnel, en laissant les noms authentiques, et d'abord leur nom d'écrivain. » (Colonna, 2004, p. 99-101).

Le terme d'autofiction devrait être réservé aux textes qui développent, en toute connaissance de cause, la tendance naturelle du récit de soi à se fictionnaliser. Une situation, une relation, un épisode sont mis en récit, scénarisés, intensifiés et dramatisés par des techniques narratives qui favorisent l'identification du lecteur avec l'auteur-héros-narrateur. D'un point de vue pragmatique, ce sont des romans autobiographiques, fondés sur un double contrat de lecture⁵.

Le critère de l'homonymat est inévitable dans l'autofiction, contrairement au roman autobiographique, même si les deux genres partagent une même stratégie d'ambiguïté de l'auteur. Il y a aussi une différence de degré entre roman autobiographique et autofiction. Le roman autobiographique est de forme plus linéaire et s'interroge moins sur sa validité que l'autofiction.

1.1.3 Journal et auto-essai

Maintenant que les différences entre autobiographie et autofiction ont été dégagées, il semble essentiel de s'attarder à la forme du journal. Les journaux possèdent une structure narrative fragmentée dont la datation est l'ossature.

L'écriture d'un journal suppose un rapport particulier à la temporalité. L'auteur rend compte d'un passé très proche en suivant l'ordre du calendrier. La première règle que le diariste est tenu de respecter est donc une forme de datation : « 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 » (Pichet, 2006, p. 41). L'écriture devient ainsi imprévisible et inconstante, puisque sa structure générale est morcelée et suit le présent de l'auteur. Bien sûr, ce passé proche peut renvoyer à un passé plus lointain : un fait du passé récent peut correspondre à un autre fait beaucoup plus ancien. Mais, en règle générale, l'auteur écrit à partir de son présent, sans recul : « [Le journal] est une succession de prises de vue périodiques dans un temps donné relativement court ; chaque "partie" est un récit autonome s'inscrivant au sein d'une totalité narrative » (Croix, 1999, p. 38). Le journal se différencie cependant de la chronique. Même si la chronique raconte aussi le présent, le temps y est plus

⁵ <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>>

long que celui du journal. Christian Pichet⁶ précise d'ailleurs que le chroniqueur écrit pour rendre compte d'une époque ou d'un moment privilégié de l'Histoire, et non pas pour raconter son intimité. La recomposition d'un passé à partir d'un présent est donc caractéristique de l'autobiographie, alors que l'on ne retouche pas, traditionnellement, un journal. Certains diaristes célèbres, comme Claude Mauriac, l'ont pourtant fait. Philippe Lejeune revient sur sa méthode :

Aujourd'hui, 18 mai 2004, par exemple, je puis aller voir ce que j'ai écrit, ou fait, le 18 mai 1984, il y a vingt ans, ou le 18 mai 1954, il y a cinquante ans – et je le puis vraiment, c'est le privilège de l'âge, puisque j'ai commencé mon journal en octobre 1953. Je pourrais donc alors, suivant la méthode de Claude Mauriac, plonger en suivant les dates, des thèmes ou des lieux, enchaîner plongées et dérives, explorer, grâce aux méandres de mon journal, le gouffre de ma vie à la recherche des analogies, concordances, discordances ou répétitions, et feuilleter, éplucher, déconstruire et reconstruire mon identité narrative. (Lejeune, 2007, p. 36)

Selon cette méthode, le texte est relu, réinterprété, mais il reste que l'entrée d'une date précise est inchangée. Sa réinterprétation est une nouvelle entrée datée. Dernier détail à souligner : la publication voulue d'un journal par son auteur fait du journal un texte à destinataire. C'est le cas du *Journal* de Julie Doucet, puisqu'on assiste, à l'intérieur même de l'œuvre, aux démarches entreprises par l'auteure pour le publier. Cela ne remet pas en question la pertinence de l'utilisation de cette catégorie du champ. Son journal ne répond pas à une fonction de confidence, mais consiste plutôt en un atelier qui lui permet de garder une discipline « d'écriture », de préparer ses projets.

S'opposant à l'autonarration, la troisième forme moderne, l'auto-essai, propose d'autres modes d'énonciation⁷. Il pousse encore plus loin la fragmentation que le récit autobiographique : « D'autre part, ils fragmentent le texte en segments de registres

⁶ « Pour ce chercheur [Alain Girard], cette prédominance de l'intériorité comme trait discriminant du genre apparaît essentielle pour différencier le journal intime des autres formes concurrentes [d'écriture] du "moi" comme les mémoires et surtout la chronique (parfois appelée "journal externe", ce qui ne va 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 sente obligatoirement le besoin de faire intervenir son "moi intime". » (Pichet, 2006, p. 40).

⁷ La poésie, l'autoportrait, la description, l'énumération, la méditation, la contribution scientifique, le journal, le journal de voyage, la lettre, l'interview.

hétérogènes, jusqu'à lui donner l'apparence d'un collage. » (Gasparini, 2008, p. 315). Cette catégorie permet de prendre en considération la résistance de l'autobiographie à la narration. Les œuvres appartenant à cette catégorie refusent d'assujettir l'écriture du moi à une structure temporelle et se distinguent ainsi des genres narratifs (autobiographie et autofiction). Elles se trouvent sous deux formes représentées par Sénancour (fictionnalisé) et par Montaigne (discursif). (Gasparini, 2008, p. 316)

Ces auteurs ne prétendent pas retracer toute leur vie, ni l'expliquer, ni la justifier, ni même en donner une image fidèle. Ils travaillent sur des fragments de souvenirs, qu'ils exhument, questionnent, interprètent, mettent en relation ou en contradiction avec d'autres fragments. Et ils dialectisent sans relâche le rapport entre l'écriture et l'expérience, par le métadiscours, par l'intertextualité, par le regard de l'autre⁸.

Voici résumées les diverses catégories de l'espace autobiographique qui me serviront à l'analyse de mon corpus :

Contrat de lecture Expressions	Stratégie d'ambiguïté	Stratégie de fidélité référentielle	
		à visée narrative	à visée fragmentaire (ou spéculative)
Traditionnelles	roman autobiographique	autobiographie	journal
(Post)modernes	auto narration en forme d'autofiction	auto narration en forme de récit autobiographique	auto-essai

Figure 1.1. Catégories de l'espace autobiographique

1.2 L'autobiographie en bande dessinée

L'autobiographie dessinée et l'autobiographie littéraire répondent en principe à des critères semblables, même si le scriptural est plus concis dans le cas d'une bande dessinée. La principale différence réside, comme l'a justement souligné Laurence Croix, dans l'aspect

⁸ <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>>

graphique de la représentation. La cohabitation avec l'image offre des possibilités que le simple texte n'offre pas. L'image est susceptible, par exemple, de faire contraste avec ce qu'énonce le texte, d'exprimer le contraire de ce qu'il dit. On peut alors obtenir un effet comique, ironique, dramatique⁹, etc. Se dessiner, c'est aussi prendre des risques supplémentaires.

L'auteur se représente, ainsi que son entourage, ce qui fait qu'il ne peut rester anonyme. Si un personnage semblable à l'auteur évolue dans le même environnement que ce dernier, la coïncidence entre auteur et personnage est crédible. On est donc en présence d'une certaine référentialité. Cette correspondance entraîne des problèmes éthiques. Dessiner son entourage et publier ses images, c'est aussi rendre visible l'intimité des autres. Julie Doucet, par exemple, s'est permis de raconter sa relation avec ses parents proches uniquement dans une autobiographie écrite¹⁰ ; autrement, elle s'interdit d'aborder le sujet de sa famille et de ses amis proches¹¹.

En revanche, si le fait de représenter un personnage le rend visible aux yeux du lecteur, dans l'autobiographie en bande dessinée, un certain écart entre auteur et narrateur tend à s'établir. La monstration du narrateur peut transformer le « je » autobiographique en « il » :

Autrement dit, le narrateur de l'autobiographie iconique ne se borne pas à dessiner les choses telles qu'il les voit réellement, comme le ferait le procédé cinématographique qu'on appelle la caméra subjective. Il pose plutôt sur ses souvenirs un regard externe qui lui permet de se représenter physiquement comme s'il s'observait de l'extérieur. (Martin, 2003, p. 34)

La narration est alors extérieure au seul point de vue du personnage. Or, si le narrateur n'est pas dessiné, il est alors difficile de l'assimiler à l'auteur. Jan Baetens met en doute la pertinence de cette condition de l'identité des instances auteur-narrateur-personnage dans l'autobiographie en bande dessinée. En effet, on peut considérer que l'instance intermédiaire

⁹ Comme l'a montré Scott McCloud dans *L'art invisible*, 1999, p. 158 à 160.

¹⁰ Doucet, Julie. 2005. *J comme je : essais d'autobiographie*. [Paris] : Seuil, 218 p.

¹¹ « Réponses à huit questions sur l'autobiographie » (Delocque-Fourcaud, 1996, p. 77).

que constitue le narrateur se sépare en deux types : l'énonciateur verbal (scénariste) et l'énonciateur graphique (dessinateur), à la différence de l'autobiographie littéraire qui n'a qu'un seul narrateur.

Dans un média mixte comme la bande dessinée, où les fonctions de scénariste et de dessinateur sont souvent scindées, la duplicité de la fonction narrative ne manque pas d'occasionner des situations très particulières en régime autobiographique. On peut ainsi se demander par est [*sic*] possible de confier un récit autobiographique raconté par un auteur-scénariste à quelqu'un d'autre qui le dessine sans que le récit en question cesse d'être pleinement autobiographique, sans qu'il perde aussi en authenticité ? (Baetens, 2004)

Actuellement, la très grande majorité des autobiographies en bandes dessinées sont écrites et dessinées par la même personne – ce qui a pour conséquence d'entretenir deux grands préjugés : un auteur n'est complet que s'il dessine et écrit et un auteur « écrit comme il dessine ». Comme je l'ai déjà mentionné, un décalage peut exister entre texte et dessin, mais on réduit les répercussions de cet écart si on les attribue à une même instance supérieure : le narrateur.

Toutefois, les phénomènes auxquels je pense ici tiennent davantage aux différences inexorables des deux médias que réunit le média mixte de la bande dessinée. Le texte dit toujours autre chose que ce que montre l'image et inversement, même et surtout lorsque les deux régimes verbal et visuel cherchent à s'illustrer réciproquement de manière aussi sage et fidèle que possible. (*Ibid.*)

Cette sorte d'autobiographie permet des possibilités peu explorées en bande dessinée. Le scénariste Harvey Pekar l'expérimente dans la revue *American Splendor* (1976 - 2008) où il raconte son quotidien dessiné par différents illustrateurs. « *American Splendor* présente en quelque sorte un double point de vue : celui de Pekar (l'auteur) et celui du dessinateur (l'interprète) » (Croix, 1999, p. 18).

Le pacte autobiographique et la stratégie d'ambiguïté déterminent si le « je » du narrateur correspond ou non à celui de l'auteur. Le caractère autobiographique d'une autobiographie classique peut être établi, je le rappelle, par le pacte que l'on trouve dans le titre ou dans une section du texte. Ce pacte, que l'on retrouve dans le titre ou dans un texte de présentation, est utilisé en bande dessinée pour inviter à une certaine lecture. Les auteurs peuvent se représenter physiquement en bande dessinée, leurs personnages porter leur nom. Des indices paratextuels (remerciements, dédicace et préface) peuvent aussi confirmer la

composante autobiographique. Genette définit ainsi ce paratexte : « Zone [...] de transaction lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente » (Genette, 1987, p. 7).

Pour sa part, la stratégie d'ambiguïté est déterminée par la réception de l'œuvre et celle-ci peut être influencée par l'appellation « roman » ou « récit » ou par le paratexte, l'épître auctorial¹² ou tout autre indice générique. À ma connaissance, une appellation pour la fiction n'est pas d'usage en bande dessinée. Elle serait possible, mais elle n'a pas été essentielle jusqu'ici. La majeure partie de la production ressort à un sous-genre codé (aventure, policier, fantastique, etc.) et surtout bien implanté dans la fiction. La prolifération¹³ de bandes dessinées plus intimistes depuis quelques années changera peut-être la pratique, incitant certains auteurs qui racontent la vie quotidienne à insister sur le caractère sciemment fictionnel de leur œuvre. Comme le souligne David Turgeon (2008), si la préface, la dédicace ou la note infrapaginale ne se retrouvent pas souvent dans la bande dessinée, le format, la collection ou le pseudonyme, en revanche, sont des caractéristiques qui lui sont propres. Elles seront donc peut-être éventuellement employées. Me voici maintenant prête à voir comment ces traits distinctifs s'incarnent dans des œuvres exemplaires.

1.3 Historique de l'autobiographie en bande dessinée

1.3.1 Les origines et le développement

La plupart des auteurs¹⁴ situent le début de la bande dessinée autobiographique en 1972, aux États-Unis, avec trois œuvres majeures : *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (Justin Green), *The Confession of Robert Crumb* (Robert Crumb) et *Prisoner on the Hell Planet* (Art Spiegelman). Laurence Grove, par ailleurs, soutient que les textes précurseurs de

¹² Commentaire public et publié de l'auteur sur son œuvre.

¹³ Prolifération que j'examinerai bientôt dans ce chapitre à travers une brève revue historique.

¹⁴ Cette partie doit beaucoup au mémoire de Christian Pichet et à celui de Laurence Croix, ainsi qu'à l'article « Les petites cases du moi : l'autobiographie en bande dessinée » de Thierry Groensteen (1996).

la veine autobiographique furent des bandes dessinées publiées dans des journaux qui utilisaient la narration à la première personne pour s'« ennoblir » (2004). Si la narration à la première personne est dès lors utilisée en bande dessinée, on peut soutenir, avec Pichet, Groensteen (1996) et Croix (1999), que les premiers récits autobiographiques sont apparus grâce au mouvement *underground* au milieu des années 1960. Par des moyens de diffusion hors des circuits commerciaux et un mode de fabrication artisanal (feuilletés brochés), les auteurs de ce qu'on appelle les « comics » remettent en question les codes très stéréotypés de la bande dessinée. Ils abordent des univers plus intimes qui leur permettent de renouveler le genre¹⁵. Ils le font cependant dans un esprit de provocation, celui du mouvement *underground*, qui ne se prend pas au sérieux¹⁶. Art Spiegelman aura un grand retentissement avec *Maus*, publié un peu plus tard, en 1986. Cette œuvre, qui raconte la Shoah telle qu'elle est vécue par un individu¹⁷, est autobiographique au sens où, pendant que Spiegelman compose son récit, on voit se dessiner la relation conflictuelle que l'auteur entretient avec son père qui a connu les persécutions nazies.

Harvey Pekar, que j'ai déjà brièvement présenté, et Will Eisner suivront de près le mouvement *underground*. Eisner est mentionné ici surtout à titre d'influence déterminante puisqu'il n'a jamais écrit/dessiné d'autobiographie, à une exception près (*To the Heart of the Storm*). On le retient pourtant parce qu'il s'est fortement inspiré de sa vie dans ses œuvres¹⁸. Toujours au sein du mouvement *underground*, certaines femmes se sont fait remarquer. La revue *Wimmen's Comix* (1972), notamment, fondée par Trina Robbins, à laquelle participaient uniquement des femmes, a combattu des stéréotypes tenaces en bande dessinée

¹⁵ Refus des héros parfaits, du phénomène de séries et de la primauté du divertissement, par exemple.

¹⁶ «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. » (Pichet, 2006, p. 13).

¹⁷ *Maus* est donc le récit de la Shoah tel qu'il est raconté par le père du narrateur. En ce sens, la bande dessinée est plus un témoignage ; c'est la relation entre le narrateur et son père qui rend le récit autobiographique.

¹⁸ Notamment dans *A Contract with God* et *The Dreamer*.

et proposé de nouveaux contenus¹⁹ : « le désir, la sexualité, le corps féminin apparaissent comme les enjeux thématiques des comics dessinés par les femmes » (Pichet, 2006, p. 16). À cette époque, d'autres auteures ont aussi participé au mouvement : Lee Mars, Lora Fountain, Willie Mendes et Nancy Hurrigan, pour ne nommer que celles-là. Aline Kominsky, compagne de Robert Crumb, a publié en 1973 un récit dans lequel elle raconte, avec son conjoint, leur vie de couple : *Dirty Laundry Comix*. Cette bande dessinée a la particularité d'être dessinée et écrite par un homme et par une femme et, donc, d'offrir deux points de vue sur la même situation.

Au Japon, on peut mentionner aussi l'apport considérable de Yoshiharu Tsuge qui, dans les années 1970-1980, a publié plusieurs récits²⁰ à saveur autobiographique dont le reconnu *Munô no Hito (L'homme sans talent)*, en 1985.

Le mouvement *underground* n'a pas d'équivalent en Europe à la même époque. Seul l'Espagnol Carlos Gimenez publie une bande dessinée qui raconte son enfance malheureuse dans un pensionnat : *Paracuellos* (1977). Certes, certains auteurs se sont représentés en bandes dessinées, Marcel Gotlib et Moërell notamment, mais on ne peut pas parler d'autobiographie ici parce que le nom du personnage ne correspond pas à celui de l'auteur et parce que les événements qui apparaissent dans le récit sont du domaine de la fiction. Les premières tentatives autobiographiques en France, durant les années 1980, restent exceptionnelles par rapport à la production globale de bande dessinée, mais aussi à l'intérieur des productions respectives des auteurs. Christian Binet, Jan Bucquoy et Marc Hernu, Jean Teulé et Max Cabanes figurent parmi les auteurs qui se sont essayés à l'autobiographie. Croix note toutefois que ces récits « relèvent plus du reportage et de l'observation de mœurs » (1999, p. 27). Le premier album considéré comme véritablement autobiographique est *Passe le temps* (1982) de Baudoin. Sa principale innovation, à part le fait que l'auteur raconte ses

¹⁹ Voir aussi à ce sujet la revue *9^e Art*, no 6, janvier 2001.

²⁰ « Enfin, il y a les bandes dessinées publiées dans les années 70 et 80, au caractère autobiographique prononcé, telles que *Ô ba denki mekki kôgyôsho [L'usine d'étamage d'âba]* (Manga Story, avril 1973) ou *Shônen [Jeunesse]* (Custom Comic, juillet 1981) (Ego comme X : <http://www.ego-comme-x.com/spip.php?auteur31>). »

souvenirs à travers une narration à quatre moments différents de sa vie, est que, pour l'une des premières fois, on utilise le « je » en bande dessinée. Mais c'est réellement vers les années 1990 que se manifeste un changement important dans l'édition de bande dessinée qui permet à de nouveaux auteurs de se faire connaître. De jeunes auteurs se réunissent pour former des associations, de petites maisons d'édition dans lesquelles ils se ménagent toutes les libertés. Ces maisons d'édition promeuvent aussi une bande dessinée qui ne s'adresse plus uniquement aux enfants, mais également à des lecteurs avertis.

Ce distingo fournit somme toute une bonne base pour définir en creux ce que recouvre l'expression « édition indépendante » : venues pour la plupart d'entre elles du monde du fanzine, ce sont des entreprises d'autoédition, qui ont opté pour des modes de fonctionnement résolument en marge des usages en vigueur dans le reste de l'édition. Ces méthodes leur garantissent d'échapper à toutes formes de contraintes et de sujétion que suppose d'ordinaire la notion de concurrence commerciale. La volonté quasi idéologique de ces collectifs de ne mettre aucun frein à la liberté d'expression, et le souci constant de présider scrupuleusement au choix des ouvrages en fonction de leurs qualités intrinsèques, autant que de se montrer imaginatif dans leur fabrication et leur diffusion, font que des centaines de livres publiés depuis dix ans constituent une réelle alternative aux productions calibrées des grands éditeurs. (Martin, 2000, p. 24-25)

La plus connue est, bien sûr, l'Association, mais d'autres suivront : Cornélius (1992), Ego comme X (1994) et Fréon (1995), Amok (1994), La 5^e Couche (1993), 6 pieds sous terre, l'Employé du moi (1999), Atrabile (1997), La Boîte à Bulles (2003). Une thématique commune à ces maisons est un fort intérêt pour le quotidien, les récits de vie. Des auteurs comme Dupuy et Berberian (*Journal d'un album*), Lewis Trondheim (*Approximativement*), Jean-Christophe Menu (*Livret de Phamille*) et David B. (*L'ascension du haut mal*) en seront les premiers représentants. Cette tendance va littéralement éclater, si bien que, depuis 15 ans, de nombreux auteurs se sont approprié cette manière de se raconter. Les fondateurs du genre (Will Eisner et Robert Crumb) ont eux aussi continué à publier des récits autobiographiques et, à leurs côtés, des auteurs anglophones (Chester Brown, Jeffrey Brown, Seth, Joe Matt, Adrian Tomine, etc.) ont développé un style très personnel. La dernière décennie a vu apparaître de nouvelles formes telles que le récit de voyage (Guy Delisle), la correspondance (Baudoin et Dohollau), le carnet d'errance (Dupuy et Berberian), le blogue (Boulet) et le journal (James Kochalka). L'autobiographie en bande dessinée s'est considérablement développée depuis maintenant près de vingt ans, même si elle demeure assez marginale au sein de l'ensemble de la production.

1.3.2 La bande dessinée autobiographique au Québec

Cette section se propose de dresser l'état des lieux des différents genres de l'écriture du « moi » en bande dessinée au Québec. Pour ce faire, je procéderai en deux étapes. Dans un premier temps, je tenterai de dégager non pas des mouvements, mais des conditions de développement ayant favorisé l'éclosion d'œuvres à tendance autobiographique. Je me pencherai ainsi sur les auteurs, leurs œuvres et les éditeurs ayant contribué à leur diffusion.

Pour cette première partie, plus générique qu'historique, je me baserai principalement sur les ressources documentaires déjà compilées sans avoir la prétention de mener une étude historique véritablement exhaustive. Néanmoins, j'ai parcouru l'inventaire des bandes dessinées²¹ publiées au Québec, et reçues en dépôt légal, à la recherche d'œuvres autobiographiques. J'ai aussi consulté la *Bibliographie du Québec*²² depuis 1999, les années précédentes étant couvertes par Michel Viau et Bernard Dubois dans leurs répertoires respectifs. J'ai également fait appel à des sources secondaires, les ouvrages relatant l'histoire de la bande dessinée québécoise, afin d'y débusquer les œuvres de précurseurs. La revue détaillée de ces sources primaires et secondaires me permet d'effectuer un relevé le plus juste possible de cette production et des tendances internes qui la traversent.

1.3.2.1 La vague *underground* (1980)

Dans son répertoire, Michel Viau décrit le contexte social particulier qui a influencé la sphère de la production culturelle du Québec des années 1980 et, notamment, la bande dessinée : « Les difficultés économiques (chômage et récession) de la fin des années 1980 et du début de la décennie suivante engendrent un nouveau mouvement de contestation, essentiellement urbain, qui sonne le retour de *l'underground* » (Viau, 2008, p. 140). Les

²¹ Les livres classifiées sous la cote 749.51 à 749.59 de la collection nationale de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

²² Cette *Bibliographie* recense tous les documents publiés au Québec durant l'année en cours qui ont été acquis par dépôt légal ou par achat.

auteurs de bandes dessinées autobiographiques qui suivront sont presque tous issus de cette vague qui a aussi favorisé l'apparition d'une grande quantité de revues et de fanzines²³. Ces publications, souvent vouées à une vie éphémère, s'adressent à un public adulte. S'ils étaient déjà présents dans les années 1970 au Québec, ces fanzines se développent maintenant en réaction contre des entreprises plus professionnelles telles que *Croc* et *Titanic*. *Iceberg*, notamment, se fera connaître dès 1983 avec des auteurs comme Henriette Valium (Patrick Henley) et Ringo la Balafre (Diane Obomsawin).

Cocktail, publié par les Éditions du Phylactère, l'avait précédé entre 1981 et 1982 et il a été suivi par *Tchiize! présente* et *Tchiize! bis*. Les Éditions du Phylactère, fondées par Yves Millet²⁴, feront paraître des auteurs tels que Luis Neves, Luc Giard, Julie Doucet. Finalement, le « zine » *Rectangle* (de 1987 à 1991), qui réunit musique rock francophone et bandes dessinées, publie Luc Giard, R. Suicide et Siris, Jean-Pierre Chansigaud, Éric Braün, Alexandre Lafleur, Simon Bossé, Martin Lemieux et Julie Doucet.

En plus des revues et fanzines se développent au Québec plusieurs anthologies collectives bilingues, telles que *Guillotine*, *Mr. Swiz* et *Fœtus*, qui favorisent la diffusion de nouveaux auteurs comme Geneviève Gosselin (Geneviève Castrée) : « Ces fanzines collectifs publient des œuvres déjà parues ailleurs ; le mouvement *underground* ne connaît pas de frontières, et les échanges se font de part et d'autre de l'Atlantique et de la frontière canado-américaine ». (Viau, 2008)

²³ « On entend généralement par “fanzine” une publication de fabrication artisanale, conçue par des fanatiques d'un sujet (comme la bd, la science-fiction et la musique populaire). Le terme “fanzine” lui-même vient de la contraction de *fanatic's magazine*. Les premiers fanzines québécois correspondent à cette description, mais, bientôt, l'afflux sans cesse grandissant de nouveaux talents et l'espace restreint qui leur est offert pour s'exprimer amènent la création d'un nouveau type de fanzines (appelés communément “zines”). Il ne s'agit plus de publications sur la bd, mais de publications de bd. Puisqu'ils ne peuvent se trouver une niche dans les rares revues professionnelles essentiellement consacrées à l'humour, telles *Croc* et *Safarir*, les auteurs décident de s'autopublier avec les moyens du bord. La photocopieuse est à l'honneur. » (Viau, 2000, p. 18).

²⁴ Yves Millet est une personnalité centrale en bande dessinée au Québec. Libraire chez Fichtre!, il a fondé les Éditions du Phylactère, puis plus tard Zone convective et, plus récemment, les Éditions Fichtre. Michèle Laframboise a fait paraître chez cet éditeur *Séances de signatures : tout ce qu'il faut savoir pour embêter votre auteur(e) favori(te)!* (2006), qui s'inspire de sa propre expérience d'auteure et de celle de ses collègues.

Ce mouvement a été important, mais, en réalité, une des premières traces d'autobiographie en bande dessinée au Québec semble bien devoir être recherchée en dehors de la sphère classique de la bande dessinée. En effet, dès 1985, et en dehors des tendances diverses qui traversent le milieu de la bande dessinée québécoise, Sylvie Rancourt publie à compte d'auteur ses bandes dessinées de la série « Mélody » où elle raconte sa propre expérience de danseuse nue. Ici, aucune envolée lyrique : le quotidien est raconté de manière très prosaïque. Thierry Groensteen souligne que l'originalité de cette auteure réside dans le décalage entre la trivialité des situations décrites et la candeur des dessins.

La vraie naïveté de l'auteur consiste à croire qu'il existe un « degré zéro » de la bande dessinée comme simple et innocent véhicule de communication. En se contentant de mettre à plat ses expériences, avec une honnêteté qui force l'étonnement, Melody apporte à son témoignage une grâce involontaire qui fait de cette stricte autobiographie — en plus d'une expérience éditoriale tout à fait inédite — un petit joyau d'art brut. (Groensteen, 1987, p. 91)

Julie Doucet, pour sa part, s'inscrit résolument dans la mouvance de l'*underground* et aura un impact majeur sur la bande dessinée autobiographique québécoise. Son dessin est souvent saturé par de grosses hachures noires et par des éléments graphiques qui pullulent dans le décor ; il est très loin de la ligne épurée et naïve de Sylvie Rancourt. Doucet aborde des sujets personnels, tels que sa sexualité, ses rêves ou ses menstruations, de manière sciemment provocante. En revanche, elle demeure très discrète en ce qui concerne son entourage, puisqu'elle ne parle ni de sa famille ni de ses amis. Les bandes dessinées autobiographiques *Ciboire de criss!* (1996) et *Changements d'adresses* (1998) ont été publiées plus tard chez l'éditeur français L'Association, tout comme son *Journal* en 2004. *L'affaire Madame Paul*, inspiré de la vie de l'auteure, a été édité à L'Oie de Cravan après sa parution en feuilleton dans le journal *Ici*.

Luc Giard est un autre auteur issu de ce mouvement *underground*. Il est lui aussi publié aux Éditions du Phylactère — *Cartoons* (1988), *Kesskiss passe Milou ?* (1988), *Tintin et son ti-gars* (1989) — et, plus tard, aux Éditions Mécanique générale, dont il est l'un des fondateurs — *Les aventures de Monsieur Luc Giard* (2002), *Donut Death* (2005) et *Le pont du Havre* (2005).

1.3.2.2 L'apparition de nouvelles structures éditoriales

À la fin des années 1980, il n'existe pas de solide structure éditoriale à même de diffuser des auteurs originaux, à part les Éditions Mille-Îles (plus tard associées aux 400 coups) qui se consacrent presque exclusivement à l'humour. La diffusion de certains auteurs marquants au Québec est ainsi quasiment inexistante :

La réalité de l'édition de la bande dessinée au Québec semble difficilement permettre l'établissement de solides ponts entre les générations. Il semble que ce milieu soit périodiquement stimulé par de nouvelles générations d'auteurs qui connaissent peu ou prou la production nationale antérieure. (Lemay, 2005)

De plus, cette situation éditoriale n'est peut-être pas sans conséquence sur l'ouverture du lectorat à de nouvelles perspectives. En effet, selon Jacques Samson :

L'image que se font les lecteurs québécois de la production de BD est encore très monolithique et leurs préférences trop peu diversifiées ; il y a manque d'information en cette matière. En fait, les amateurs québécois de BD n'ont pas vraiment suivi le mouvement européen d'émancipation de la BD qui a permis l'éclosion de nouvelles tendances modernes et favorisé l'apparition de créneaux de lecteurs jadis inexistants. (Samson, 1991, p. 28),

Mais, selon Frédéric Gauthier, cofondateur des Éditions de La Pastèque, les années 1990 sont importantes pour le marché de la bande dessinée en général. L'offre s'y diversifie grâce aux albums plus expérimentaux qui côtoient des séries dramatiques et les mangas : « Tout ça était disponible en librairie — particulièrement chez les libraires indépendants —, ce qui a beaucoup stimulé la BD d'ici, aussi bien les auteurs que les lecteurs » (Cliche, 2008, p. 23).

Dans ces conditions favorables, Chris Oliveros fonde, en 1990, la maison d'édition Drawn and Quarterly, qui a énormément contribué à la diffusion d'auteurs originaux, en particulier par le soin apporté à la confection du livre (qui est le plus près possible du caractère de l'œuvre). Drawn and Quarterly est devenu l'éditeur anglophone principal en bande dessinée au Québec, en traduisant notamment plusieurs auteurs québécois, comme Julie Doucet, Luc Giard et Michel Rabagliati, et en faisant connaître ici et à l'étranger (surtout aux États-Unis) des auteurs « incontournables » tels que Seth, Adrian Tomine, Joe Matt, Joe Sacco, etc. Drawn and Quarterly édite aussi la revue du même nom qui réunit artistes québécois et étrangers. De 1993 à 1998, Black Eye, une autre maison d'édition,

fondée par Michel Vràna, a publié aussi des bandes dessinées de très belle qualité en anglais au Québec. Drawn and Quartely a repris quelques-uns de ses titres et Black Eye se consacre maintenant au design.

L'Oie de Cravan, lancée un peu plus tard, en 1992, par Benoît Chaput, s'est rapidement révélée comme une autre structure éditoriale importante. L'Oie de Cravan porte un soin particulier à ses livres (choix du papier, impression, etc.) et en fait de véritables objets d'art, presque des livres d'artistes. Cette maison d'édition publie surtout de la poésie, mais elle a aussi à son catalogue plusieurs titres de bande dessinée présentant des récits oniriques (*Lait Frappé* (2000), *Roulathèque, roulathèque, nicolore* (2001) et *Pamplemoussi* (2004) de Geneviève Castrée ; *Plus tard...*(1997) de Diane Obomsawin), des réflexions (*Une autre histoire triste* (1995), *Bande d'humains* (2003) et *Elle et moi* (2007) de Gigi Perron).

Fondées par Yves Millet en 1996 et rachetées par les éditions Mille-Îles trois ans plus tard, les Éditions Zone convective publient une collection constituée de bandes dessinées dites « alternatives » et deux imposants collectifs : *Cyclope* (2000) et *L'enfance du cyclope* (2002).

Deux ans après, c'est au tour des éditions de La Pastèque d'être fondées. Ses deux créateurs racontent dans quel contexte ils se sont réunis :

C'est en écoutant une table ronde sur la bande dessinée québécoise au Salon du livre de Montréal en novembre 1997 que l'idée de fonder une maison d'édition nous est venue. Ce jour-là, nous avons eu droit au sempiternel constat pessimiste sur la BDQ. Nous avons eu alors envie de brasser la cage et d'insuffler un peu d'optimisme à cette morosité ambiante. [...] Nous voulions aussi réaliser le pari de rendre viable une structure d'édition spécialisée en bande dessinée au Québec. (Brault, Gauthier, 2007)

Première publication de la maison, le collectif *Sputnik* sort au mois de décembre de la même année et présente des auteurs québécois et étrangers (Seth, Chartier, Michel Rabagliati, Brian Biggs, Ulf K., Christophe Blain, Pascal Rabaté, Jimmy Beaulieu, Guy Delisle, etc.). La maison d'édition, qui a maintenant plus de dix années d'existence, a beaucoup contribué à la floraison d'auteurs préoccupés par l'autobiographique, sa ligne éditoriale manifestant une volonté de présenter « une bande dessinée plus personnelle, plus intimiste à l'instar de ce que L'Association, par exemple, avait fait en France. » (Gauthier, Brault, 2007) Les deux éditeurs

affirment que leur principal outil de marketing est la beauté des livres : qualité du papier, du design et de la couleur. Ils essaient de composer un objet qui donnera envie aux libraires et aux lecteurs potentiels de les manipuler.

The small press has, over the course of a decade and a half, aggressively attempted to reframe the notion of beauty within the field. While beauty was once supposed to have existed almost exclusively on the printed page — in the linework, composition, and balance employed by the artists — the current generation of cartoonists has extended visual appeal to include the design and shape of books themselves, which grew longer, thinner, taller, shorter, and fatter all at the same time. It is not uncommon in the contemporary comics scene to encounter comics as objects whose design has been meticulously laboured over and which are printed in non-traditional formats intended to separate them from the conventions of the field²⁵. (Beaty, 2007, p. 45-46)

Pour les éditeurs Drawn and Quarterly, La Pastèque et L'Oie de Cravan, l'« objet bande dessinée » devient un livre d'art — ce qui ne va pas sans contribuer à l'amélioration du statut de l'auteur, alors vraiment considéré comme un artiste. En même temps, la nouvelle apparence de la bande dessinée rend plus attrayant l'objet livre en soi : « Et ça marche : les premières années, La Pastèque vendait environ 80 % de sa production en Europe, 20 % au Québec ; aujourd'hui, à peine 10 ans plus tard [en 2008], ces proportions sont inversées » (Cliche, 2008, p. 24). Le succès de leur auteur vedette, Michel Rabagliati, en est la preuve.

Une des dernières structures éditoriales de la bande dessinée née au Québec est Mécanique générale. Fondée en janvier 2001 par Jimmy Beaulieu, Luc Giard, Leif Tande, Philippe Girard, Benoît Joly et Sébastien Trahan, elle se démarque par un catalogue un peu plus expérimental que ceux de L'Oie de Cravan et de La Pastèque. Mécanique générale apporte tout autant de soin à l'objet livre, mais elle se caractérise par une plus grande proximité entre lecteur et auteur, par une facture graphique plus brute et par un questionnement formel généralement inscrit à même le récit. Cette proximité entre l'instance

²⁵ « Les petits éditeurs ont tenté, en une décennie et demie, de redéfinir de manière combative la notion de beauté dans le champ. Quand celle-ci était supposée exister quasi exclusivement sur les pages imprimées – dans le travail des lignes, de la disposition, et le reste étant utilisé par les artistes –, la génération actuelle d'auteurs de bandes dessinées a étendu l'aspect du livre au design, à la taille des livres eux-mêmes, qui grandissent, deviennent plus minces, plus grands, plus petits, et plus épais tout à la fois. Il n'est pas rare, sur la scène contemporaine de la bande dessinée, de rencontrer des objets dont le design a été méticuleusement conçu et imprimé dans un format non traditionnel, dans l'intention de se différencier des conventions du champ. » [Je traduis]

auctoriale et l'instance lectorale apparaît dans l'apparence de leurs livres : un format qui accorde plus d'importance à l'écriture que le livre d'artiste. Une telle proximité, on s'en doute bien, est un avantage : une petite structure éditoriale permet de découvrir plus rapidement de nouveaux talents : « In the field of cultural production, small or independent companies are often seen to have one advantage over their largest competitors insofar as they are — due to their proximity to the “street” — more capable of reacting to new trends and discovering new talent²⁶ » (Beaty, 2007, p. 181). Depuis 2006, des auteurs ont joint les membres fondateurs et il y a maintenant près d'une vingtaine d'auteurs français et québécois au catalogue. Les livres de *Mécanique générale* sont aussi distribués par Les 400 coups depuis 2002. Cette affiliation entre les deux éditeurs permet à *Mécanique générale* de produire des livres en couleurs (*Dans mes rellignes, 12 mois sans intérêt*) et d'être mieux diffusée à l'étranger. *Mécanique générale* a publié, en 2006, le troisième recueil d'auteurs québécois important de la décennie, ayant pour titre *Plan cartésien* avec, pour fil conducteur, le thème ou l'image de la ville. Jimmy Beaulieu a maintenant quitté la direction de *Mécanique générale* à la suite du rachat des 400 coups par Caractère en 2009.

Autre éditeur québécois, la maison Premières lignes, fondée en 2003, est installée en Outaouais et promeut la bande dessinée dans cette région. Le n° 9 du collectif *Scribe* (2006), produit par cet éditeur, est d'ailleurs consacré aux récits de rêves.

En 2000, Mélanie Vincelette fonde les éditions du Marchand de feuilles. Cette maison d'édition se consacre d'ordinaire au roman et à la poésie : sa ligne éditoriale privilégie les premières parutions de jeunes auteurs. Elle a cependant publié la série « Mademoiselle », d'Éva Rollin.

Finalement, Conundrum Press, un autre éditeur montréalais fondé en 1995 par Andy Brown, publie différents genres littéraires (fiction, histoire culturelle, poésie). En 2003, il a publié la version canadienne du collectif Cyclope, *Cyclops : aim for the eye : contemporary*

²⁶ « Dans le champ de la production culturelle, les petites compagnies ou les compagnies indépendantes semblent souvent avoir l'avantage de la proximité sur de plus grands concurrents : à cause de leur proximité de “la rue”, ils sont plus capables de réagir aux nouvelles tendances et de découvrir de nouveaux talents. » [Je traduis]

Canadian narrative art, et, depuis 2007, il édite aussi de la bande dessinée à travers la collection « BDang ». Il s'est donné pour mission de diffuser des artistes *underground* francophones en anglais. Il a, entre autres, traduit *Té malade, toi!* de Line Gamache, sous le titre *Hello, Me Pretty* (2007). Il vient de publier *Poof* (2009) de la même auteure.

Ce dynamisme éditorial caractéristique du milieu de la bande dessinée durant les deux dernières décennies a été particulièrement stimulant pour la publication d'œuvres à portée autobiographique. Ainsi, le travail de Chester Brown, un des auteurs importants diffusés par Drawn and Quarterly, est majoritairement autobiographique. Cet auteur né à Montréal, mais établi à Toronto depuis l'âge de 19 ans, a produit des œuvres aussi significatives que *I Never Liked You : a Comic Book* (1994) et *The Playboy : a Comic Book* (1992).

L'Oie de Cravan aura aussi permis la publication de plusieurs ouvrages autobiographiques, que ce soit de Julie Doucet (*L'affaire madame Paul* (2000)) ou de Geneviève Gosselin (*alias* Geneviève ou Fidèle Castrée). Les bandes dessinées de cette dernière sont ancrées dans un imaginaire unique, dans une atmosphère surréelle. Elle a participé à divers fanzines et au collectif *Cyclope* (« Trop ») en 2000.

Aux éditions Mille-Îles, Line Gamache a publié *Té malade, toi!* (2004), où elle aborde la déficience intellectuelle de sa sœur Josée. Cette auteure, qui provient des arts visuels, a dirigé un collectif féminin intitulé *Une affaire gigogne* (1997) et a publié une bande dessinée personnelle, *Envoye accouche!* (1997). Elle a aussi participé au recueil *L'enfance du cyclope* (2002). Dans le premier collectif *Cyclope* apparaissait la figure de Jimmy Beaulieu, qui raconte deux histoires inspirées de sa vie (« Rêve du 10 juillet 1999 », « Rites »). Dans le deuxième collectif, les histoires autobiographiques sont plus nombreuses, thème général de l'enfance oblige. Obom (*alias* Diane Obomsawin), qui avait déjà publié ses rêves à L'Oie de Cravan (*Plus tard*, 1997), publie ici le récit de son enfance dans une bande dessinée sans titre. Leif Tande (Éric Asselin) invente plusieurs tomes d'une autofiction délirante dans « Autobiographie non autorisée ». Jimmy Beaulieu récidive avec « Accumulation de neige au sol » (qui sera repris dans *Le moral des troupes*). Michel Rabagliati présente un récit d'enfance, « Paul dans le métro », qui sera repris dans l'album éponyme, et Phlpp grrd (Philippe Girard) raconte une anecdote de son enfance dans « Enfance 1977 ».

Michel Rabagliati, quant à lui, publie à La Pastèque des œuvres à la ligne claire et raconte, à travers son personnage, Paul, des événements de son enfance et de sa vie de jeune adulte qu'il recompose pour en faire des histoires : *Paul à la campagne* (1999), *Paul a un travail d'été* (2002), *Paul en appartement* (2004), *Paul dans le métro et autres histoires courtes* (2005), *Paul à la pêche* (2006) et *Paul à Québec* (2009). Ce dernier livre a d'ailleurs obtenu le Fauve prix du public à Angoulême en 2010. Ces bandes dessinées ont été traduites chez Drawn and Quarterly. Guy Delisle²⁷, aussi édité à La Pastèque, est également reconnu hors Québec, surtout pour ses trois chroniques de voyage : *Shenzhen* (2000), *Pyongyang* (2003) et *Chroniques birmanes* (2007), où il raconte ses séjours en Chine, en Corée du Nord et en Birmanie.

Fer de lance de Mécanique générale, Jimmy Beaulieu est devenu incontournable dans le paysage de la bande dessinée québécoise, occupant à la fois les rôles de libraire, de critique, d'auteur, d'éditeur, de professeur et de traducteur, tout cela avec un enthousiasme contagieux. Ses livres, souvent autobiographiques, élèvent le quotidien au statut d'exception par un trait fin qui tente de saisir le mouvement du vivant : *Résine de synthèse* (2002), *Quelques pelures* (2000 et 2006), *Le moral des troupes* (2004), *Ma voisine en maillot* (2006). Il a écrit son journal sous forme de bande dessinée lorsqu'il était en résidence à la Maison des auteurs d'Angoulême de juillet 2004 à février 2005. *Projet domiciliaire*²⁸ est un superbe journal disponible sur son site personnel. Depuis son départ de Mécanique générale, il se consacre exclusivement à sa carrière d'auteur.

Plusieurs autres auteurs publiés chez Mécanique générale racontent des histoires inspirées de leur quotidien. Pierre Bouchard a recours à des anecdotes tirées de sa vie et de celle des autres pour concevoir des histoires souvent situées dans un cadre rural ; il a publié *L'Île-aux-Ours* en 2007. Catherine Lepage raconte sa dépression en associant images et mots

²⁷ Si ses bandes dessinées s'apparentent plus à la bande dessinée de reportage, Delisle a cependant collaboré à la revue *Sputnik* (n° 3) avec une histoire dans laquelle il raconte le mauvais traitement qu'il faisait subir à des animaux de ferme en plastique lorsqu'il était jeune. Cette bande dessinée sera rééditée, avec d'autres, dans le livre *Comment ne rien faire* (2002).

²⁸ Beaulieu, Jimmy. 2004. *Projet domiciliaire*. <<http://www.pastis.org/mg/domiciliaire.htm>>, consulté le 26 juillet 2008.

de manière tout à fait originale dans *12 mois sans intérêt : journal d'une dépression* (2007). Finalement, Philippe Girard, qui signe généralement Phlpp grrd, a publié, en 2008, un récit de voyage, *Les ravins : neuf jours à Saint-Pétersbourg*, où il aborde la rencontre avec une autre culture comme moyen de dépasser le deuil. Ses derniers livres, dont *Tuer Vélasquez* (2009), sont parus chez Glénat Québec.

Chez Premières lignes, Jérôme Mercier a publié, en 2004, *Voyage 100 histoires*, récit de son voyage au Royaume-Uni.

Auteure à part, Éva Rollin est d'origine française ; elle a étudié en bande dessinée à l'école des Beaux-arts d'Angoulême. Installée au Québec depuis 2002, elle a fait paraître *Mademoiselle, ou l'imparfaite célibataire* (2004), puis *Candeur et décadence* (2005). Dans ses deux autofictions, elle met en scène Mademoiselle, une femme aux prises avec la trentaine et ses problèmes. Aux Éditions Albin Michel, Éva Rollin a aussi publié *C'est mieux à deux, enfin parfois* (2007), qui raconte les aléas de sa vie de couple, toujours dans un style humoristique et ironique. Les « Mademoiselle » ont été rééditées chez Glénat Québec (2008-2009).

1.3.2.3 Les blogues

À l'heure d'Internet, de plus en plus d'auteurs se font connaître par des blogues²⁹. Cette plateforme de diffusion permet à ces auteurs de publier fréquemment et, ainsi, de recevoir des commentaires de leurs lecteurs plus rapidement : « De plus en plus populaire en Europe francophone, le phénomène du blogue BD a même donné naissance à un festival en France » (Émond-Ferrat, 2008, p. 32). Au Québec aussi, le phénomène a pris de l'ampleur et permet de rejoindre un plus large public, même s'il ne remplace pas l'expérience de lecture d'un livre.

²⁹ « Site Web personnel tenu par un ou plusieurs blogueurs qui s'expriment librement et selon une certaine périodicité, sous la forme de billets ou d'articles, informatifs ou intimistes, datés, à la manière d'un journal de bord, signés et classés par ordre antéchronologique, parfois enrichis d'hyperliens, d'images ou de sons, et pouvant faire l'objet de commentaires laissés par les lecteurs. » (Office québécois de la langue française. *Grand dictionnaire terminologique*, en ligne <<http://www.granddictionnaire.com>>, consulté le 18 août 2008)

Parmi les blogueurs les plus marquants qui ont aussi publié un (des) livre(s), Pascal Girard s'est surtout fait connaître par son site « Paresse » où il raconte des petits événements du quotidien sous forme de strips épurés. Mécanique générale a publié ses deux premiers livres, *Dans un cruchon* (2006) et *Nicolas* (2006) ; Girard a publié son blogue à La Pastèque (2008). Une autre blogueuse, Iris, est diplômée du baccalauréat en bande dessinée de l'Université du Québec en Outaouais. Elle s'est fait connaître par un blogue repris en 2006 par Mécanique générale : *Dans mes rellignes*. Sylvie-Anne Ménard (sous le pseudonyme de Zviane), compositrice et auteure de bandes dessinées, a aussi pratiqué le récit quotidien sur un blogue ; Mécanique générale a aussi tiré un livre de son blogue en 2007, *La plus jolie fin du monde*, et les éditions Graphigne ont publié le *Quart de millimètre* en 2009.

Au terme de ce parcours, on ne peut que constater à quel point la situation de la bande dessinée québécoise s'est améliorée et voir que le genre de l'autobiographie s'est singulièrement développé, contribuant, ainsi, à une meilleure reconnaissance des auteurs :

In the first instance, autobiography is the genre that offers the most explicit promise of legitimizing cartoonists as authors. [...] For cartoonists, this assertion [death of the author] functioned as a promise. If cartoonists could assert their own identities as authors by conforming to these sensibilities and meet the expectations placed on artists in other fields, their social position could be improved³⁰. (Beaty, 2007, p. 143)

Plusieurs conditions ont contribué à cette meilleure reconnaissance. Des éditeurs québécois, actifs depuis maintenant plus de dix ans (Drawn and Quarterly, La Pastèque, Mécanique générale), publient de jeunes auteurs dynamiques en même temps qu'ils diffusent la mémoire de la bande dessinée québécoise en rééditant des auteurs majeurs (Godbout, Chartier) : « Si le marché québécois est encore largement accaparé par les éditeurs étrangers, depuis le début du XXI^e siècle, les éditeurs québécois publient bon an mal an entre 30 et 40 albums de bandes dessinées originales » (Viau, 2008, p.140). La bande dessinée québécoise

³⁰ « En première instance, l'autobiographie est le genre qui offre la promesse la plus explicite de légitimer les auteurs de bande dessinée comme tels. [...] Pour ces auteurs de bande dessinée, cette affirmation [la mort de l'auteur] a fonctionné comme une promesse. Si les auteurs de bande dessinée peuvent affirmer leur propre identité d'auteur en se conformant à ces sensibilités et en satisfaisant les attentes auxquelles sont soumis les artistes des autres champs, leur position sociale peut être améliorée. » [Je traduis]

est aussi de plus en plus diffusée à l'étranger, non seulement par les auteurs québécois qui travaillent pour un éditeur français ou américain, mais aussi par les éditeurs québécois qui envoient une partie de leurs tirages à l'extérieur du pays (La Pastèque, Zone convective et Mécanique générale), ce qui contribue à l'essor de la bande dessinée québécoise à un niveau international :

This possibility is engendered, I would suggest, by the restructuring of the comic book field in the 1990s, which has created models for local production that facilitate the intersection of national tendencies on an increasingly international stage. [...] Depending on one's perspective, the fact that books from La Pastèque, a Montreal-based, French-language, small-press comics publisher, are more widely available in France's big box media stores than they are in English Canada is either a nationalist nightmare or an internationalist dream.³¹ (Beaty, 2007, p. 136)

La presse s'intéresse aussi un peu plus à la bande dessinée à la suite des succès de librairie de certains titres, dont la série de Michel Rabagliati, et Internet crée des ponts entre lecteurs et auteurs. Certains³² avancent que la montée de l'autobiographie y serait pour quelque chose, notamment dans le regain d'intérêt du lectorat féminin pour la bande dessinée.

Les critiques de la bande dessinée, au Québec, ne sont pas nombreux et Internet offre maintenant aux auteurs une tribune directe pour présenter leur travail aux lecteurs, pour expliquer leur processus de création et pour recevoir les commentaires. Plusieurs auteurs québécois, surtout les plus jeunes, tiennent des blogues ou des émissions de radio où s'effectue un travail critique. Par ailleurs, certains sites, uniquement dédiés à la critique, offrent un contenu de qualité, adoptant le recul nécessaire, situant l'œuvre de l'auteur dans un contexte plus large et expérimentant des angles critiques particuliers — du9, par exemple, auquel participe David Turgeon —, ce qui n'est pas toujours le cas de la presse, souvent

³¹ « Je dirais que cette possibilité procède de la restructuration du champ de la bande dessinée dans les années 1990, qui a créé des modèles de production locale qui facilitent de plus en plus le croisement des tendances nationales à une époque d'internationalisation croissante. [...] Selon cette perspective, le fait que les livres de La Pastèque, un petit éditeur francophone de Montréal, soient plus largement offerts dans un magasin d'une grande chaîne française qu'ils le sont au Canada anglais est soit un cauchemar nationaliste soit un rêve international. » [Je traduis]

³² Giguère, Michel. 2006. « Michel Rabagliati: La vie vaut la peine d'être dessinée ». *Le Libraire*. En ligne. <<http://www.librairiepantoute.com/article/article.asp?id=2261>>. Consulté le 4 mai 2007.

laudative et fondamentalement promotionnelle. Les articles traitant des auteurs retenus seront cités au moment de leur étude. J'ai donc tracé un relevé historique de la bande dessinée à tendance autobiographique au Québec en évoquant les principales maisons d'édition qui l'ont appuyée, ses principaux auteurs et les œuvres qui l'ont marquée. Me voici donc outillée pour présenter mon corpus. Auparavant, je présenterai ma méthodologie afin de m'assurer d'avoir des bases solides pour mon analyse.

1.4 Méthodologie – perspectives

J'ai commencé par exposer les différentes catégories du champ autobiographique (autobiographie, récit autobiographique, roman autobiographique, autofiction, journal et auto-essai). Ces catégories dépendent de deux variables principales : le contrat de lecture (une stratégie d'ambiguïté ou un pacte référentiel) et la structure du récit, narrative ou fragmentaire. La sélection de mon corpus devra refléter une certaine diversité à l'intérieur de ces catégories.

Or, la spécificité du champ autobiographique en bande dessinée est de présenter visuellement le « je » : un amalgame de l'auteur et de la forme graphique employée. Afin d'explorer cette particularité, je formerai, au préalable, trois couples, en réunissant les œuvres qui présentent ce « je » avec certaines affinités. Cela me permettra de préciser mon analyse par la comparaison et, ainsi, de mettre en lumière les différents modes d'expression de mon objet d'étude. Trois cas principaux seront abordés ici : le « je » personnage, l'introspection de l'auteur et le « je » vu de l'extérieur. J'approfondirai chacun de ces regroupements bientôt. On peut cependant voir dès maintenant qu'ils sont constitués principalement par les perspectives³³, le « je » personnage étant souvent relié à l'utilisation d'une focalisation externe, par exemple.

Pourquoi la perspective est-elle si importante ? Parce que cette représentation est un regard que l'auteur pose sur lui-même, mais aussi sur les autres. La manière dont il se représente implique une décision consciente, un certain risque éthique, comme je l'ai déjà dit.

³³ Perspective et focalisation sont considérées dans ce contexte comme des synonymes.

Cet enjeu, central à l'autobiographie, est lié à la position qu'adopte l'auteur puisque les perspectives employées fondent sa représentation. Ainsi, l'étude de la manière dont il use des focalisations ne se limite pas uniquement à l'étude de la forme que prend le récit. Ce qu'il dit, par la position qu'il choisit, participe au sujet, au « fond » du récit. Par conséquent, il me semble pertinent d'analyser les modes d'expressions de la bande dessinée autobiographique au Québec à l'aide des focalisations. Cette perspective privilégiée sera aussi appuyée par l'examen des outils de la narration graphique qui construisent la représentation de l'auteur. À partir de cette analyse des perspectives, je pourrai répondre à ma question de départ : en quoi l'emploi de certaines focalisations est-il lié aux différentes catégories du champ autobiographique (récit autobiographique, autobiographie, journal, roman autobiographique et auto-essai) ?

Pour répondre à cette question, je dois connaître ces perspectives qu'adoptent les auteurs. Tout d'abord, la perspective externe est la plus commune. Le fait de se dessiner met à distance la personne représentée et crée une sorte de « il » propre à l'autobiographie en bande dessinée. La perspective externe entraîne ainsi la formation d'un personnage et le lecteur est témoin de sa situation. Par la distance énonciative, le narrateur commente une scène de manière « objective » : le lecteur assiste ainsi de manière neutre à l'action. L'auteur fait de soi un héros extérieur qui vit différents événements. Le lecteur se laisse alors plus facilement happer par le récit, dont il est témoin. Cette perspective est aussi un moyen d'exprimer un certain recul par rapport aux événements, recul qui résulte du fait que le narrateur reconfigure les événements à partir du présent.

En deuxième lieu, la représentation interne signifie que le spectateur adopte le regard de l'un des personnages : sa vision se limite, par conséquent, à la connaissance de ce dernier. Elle permet de mettre le lecteur dans la situation du narrateur, de lui faire ressentir ses émotions. Cela passe parfois par des images en « caméra subjective » : l'angle peut changer brusquement entre les cases ou montrer une partie du corps du protagoniste qui bénéficie de ce point de vue. L'iconique peut aussi porter la subjectivité du personnage à travers des déformations de l'image ou parce qu'on la masque en partie. Par exemple, l'image peut être embrouillée si le protagoniste ne porte pas ses lunettes ou un objet peut cacher une partie de la scène si c'est seulement ce que le protagoniste voit. Certains théoriciens désignent ce

procédé « ocularisation³⁴ ». On le retrouve aussi lorsque le narrateur raconte ses rêves : l'image peut ici être voilée ou comporter des couleurs étranges pour transmettre ce que le dormeur perçoit.

En troisième lieu, la focalisation zéro donne accès à la connaissance de tous les personnages. Miller la présente ainsi : « Logically, any of them could have thinks balloons, and the narration could also offer their ocular perspective, including purely subjective images³⁵. » (2007, p. 110) Dans la bande dessinée autobiographique, cela se traduit soit par un narrateur invisible, soit par une voix abstraite, désincarnée, soit encore par l'expression de pensées d'un autre personnage.

Enfin, en accord avec Christian Pichet (2006, p. 120), j'ajouterai une quatrième dimension, celle de la manière expressive : « 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. » (Pichet, 2006, p. 120) Si la focalisation interne s'attarde au point de vue du personnage, la focalisation externe à la perspective d'un témoin et la focalisation zéro à un point de vue omniscient, la focalisation expressive est celle qui représente le plus clairement le point de vue de l'auteur. Elle offre un accès direct à son intériorité puisque c'est le trait même qui est affecté. Cette perspective favorise un « je » introspectif. « *Le je* qui tente d'inclure, autant que possible, sa propre conscience réflexive à l'intérieur même du récit dont il est censé se faire le vecteur, de sorte qu'il n'est plus simplement un personnage au sens classique, mais à plus forte raison un *être*, dans tout ce que terme a de nom *et* de verbe. » (Turgeon, 2010)

³⁴ « Ocularization in bande dessinée can include not only images representing the ocular viewpoint of a character, often preceded by a panel showing that character's "glance" [...] but also images which bear traces of subjectivity through deformation [...] and purely subjective images [...]. » (Miller, 2007, p.110) L'ocularisation, en bande dessinée, peut inclure non seulement le point de vue d'un personnage, souvent précédé par une case montrant son « coup d'œil » [...], mais aussi les images qui portent des traces de subjectivité à travers des déformations [...] et des images purement subjectives [...]. [Je traduis]

³⁵ Logiquement, tous les protagonistes peuvent avoir des bulles-pensées et la narration peut offrir leurs perspectives visuelles, incluant les points de vue purement subjectifs. [Je traduis]

1.5 Présentation du corpus

Après avoir présenté ma méthode, me voici prête à justifier mon corpus. Il apparaît essentiel qu'il comprenne à la fois des œuvres appartenant au champ autobiographique et des œuvres répondant à cette nouvelle exigence du doute et de la complexité temporelle. De plus, les genres représentés doivent relever soit d'une stratégie d'ambiguïté entre fiction et monde réel, soit d'une stratégie référentielle.

Contrat de lecture Expressions	Stratégie d'ambiguïté	Stratégie de fidélité référentielle	
		à visée narrative	à visée fragmentaire (ou spéculative)
Traditionnelles	roman autobiographique : <i>Paul à la pêche</i>	autobiographie : <i>Té malade, toi !</i>	journal : <i>Journal</i>
(Post) modernes	autonarration en forme d'autofiction	autonarration en forme de récit autobiographique : <i>Le moral des troupes</i>	auto-essai : <i>Le pont du Havre</i> mode d'énonciation poétique : <i>Pampléoussi</i>

Les différents temps de l'action me seront aussi utiles, puisqu'ils me permettront, dans le champ autobiographique, de différencier certains genres. L'usage du présent, par exemple, entraîne une plus grande fragmentation du récit³⁶, alors que celui du passé est plus près de l'autobiographie traditionnelle.

Jimmy Beaulieu est le sujet du *Moral des troupes*. Il y a donc ici référentialité. De petites histoires constituent cette bande dessinée (quelques événements d'un passé rapproché) : elles sont liées par un motif commun et présentées de manière chronologique. L'auteur met cependant en garde le lecteur contre les imprécisions de sa mémoire, ce qui rapproche le récit du récit autobiographique. En effet, cette forme est caractérisée par une grande fragmentation et elle est largement métadiscursive. Elle participe malgré cela au domaine du récit, comme cette œuvre.

Dans *Paul à la pêche* de Michel Rabagliati, le fil conducteur est celui d'un couple qui essaie de fonder une famille. Les événements qui y sont rattachés s'étendent sur plusieurs années, à des époques différentes. Des repères imprécis tels que : « Il y a vingt ans », « l'autre jour » ont pour conséquence que ce sont les récitatifs³⁷ (la narration de Paul) qui structurent l'histoire. Les temps employés sont l'imparfait et le passé simple pour le récitatif, le présent pour les dialogues puisque Rabagliati reconfigure ses souvenirs à partir de ce qu'il est maintenant. Le récit est donc rétrospectif et contient peu de décrochages, car la narration de Paul le dirige. Le personnage est fortement ancré dans univers référentiel (Montréal) ; cependant, il n'a pas le même nom que le créateur, ce qui manifeste une stratégie d'ambiguïté. Ces caractéristiques formelles rapprochent cette bande dessinée du roman autobiographique.

Luc Giard est le sujet de *Le pont du Havre*. Même si le livre présente plusieurs énonciateurs, il ne relève pas d'une stratégie d'ambiguïté : Giard expose ainsi différents aspects de sa personnalité. Sur le plan formel, il utilise des techniques antichronologiques,

³⁶ Loleck (2007) appelle ce genre « chronique », nous le rapprochons du genre du journal.

³⁷ « Espace encadré accueillant un commentaire sur l'action ou une intervention de l'auteur. Ce texte même. » (Groensteen, 2008, p. 209)

refuse la narration linéaire et son « écriture³⁸ » n'est pas reconfigurée en un tout cohérent. En effet, il transmet directement ses souvenirs et fait usage du présent. Cette œuvre s'approche de cette manière de l'auto-essai parce que sa référentialité a une visée fragmentaire et reflète le présent immédiat.

La quatrième auteure de mon corpus, Line Gamache, annonce son intention dès sa dédicace : sa sœur et elle sont les personnages centraux de *Té malade, toi!* Elle reconfigure ainsi ses souvenirs à partir de la naissance de sa sœur et la manière avec laquelle cette dernière regarde le monde influence la construction de son imaginaire. Le style expressionniste de la créatrice mélange avec joie anges, animaux, monstres et autres créatures fantastiques, et les fait côtoyer son entourage. Le récit est cependant chronologique et rétrospectif comme dans l'autobiographie traditionnelle.

Dans *Pamploussi*, il n'y a pas d'ambiguïté sur le pacte référentiel. L'auteure y projette ses peurs, cauchemars et mauvais souvenirs. Elle récuse aussi la narration comme mode d'énonciation (spéculatif) et privilégie la musique et la poésie. *Pamploussi* trouve sa place dans les auto-essais poétiques.

Julie Doucet s'engage bel et bien dans son *Journal*. Il y a une grande présence d'autocommentaires, mais ceux-ci demeurent majoritairement narratifs. L'importance du texte, la représentation constante de l'auteure et la forme de l'œuvre rapprochent cependant plus son livre du journal traditionnel, ce que vient renforcer l'usage du passé (imparfait et passé composé). Elle écrit au « je » et consigne tous les jours les événements et les actes qu'elle juge pertinents de souligner afin de représenter sa vie. L'énonciation de son œuvre est ainsi nécessairement fragmentée.

On le voit, les œuvres retenues pour mon corpus sont représentatives aussi bien des catégories modernes du récit de soi que des catégories plus « traditionnelles ».

³⁸ Tant scripturale qu'iconique.

Les prochains chapitres seront donc consacrés à l'analyse des œuvres dans cet ordre : *Paul à la pêche* de Michel Rabagliati et *Le moral des troupes* de Jimmy Beaulieu, *Té malade, toi!* de Line Gamache et *Le pont du Havre* de Luc Giard, le *Journal* de Julie Doucet et *Pamplemoussi* de Geneviève Castrée.

CHAPITRE 2 : LE « JE » PERSONNAGE : JIMMY BEAULIEU ET MICHEL RABAGLIATI

Au premier abord, la lisibilité des œuvres de Michel Rabagliati et de Jimmy Beaulieu, ainsi que la présence dans leur livre d'un personnage central dont la personnalité est stable, tendent à les rapprocher. Examinons de plus près cette ressemblance.

Né à Montréal en 1961, Michel Rabagliati s'est intéressé dans un premier temps à la typographie et a étudié en graphisme. Il a œuvré dans ce domaine pour se diriger, en 1988, vers la publicité. Ses illustrations ont paru dans divers périodiques reconnus tels que *The Wall Street Journal*, *The Chicago Tribune*, *The National Post* et *Canadian Business*. Plus tard, il a publié sa première bande dessinée, *Paul à la campagne* (1999). Ont suivi *Paul a un travail d'été* (2002), *Paul en appartement* (2004), *Paul dans le métro et autres histoires courtes* (2005), *Paul à la pêche* (2006) et *Paul à Québec* (2009). Désormais traduite en anglais, en italien, en néerlandais et en espagnol, son œuvre a reçu de nombreux honneurs : le prix du public à Angoulême en 2010, plusieurs Bédélyls (2000, 2002, 2006), un Harvey Award qui récompense les meilleures bandes dessinées américaines (*Best New Talent 2001*), un Doug Wright Award (2006) pour la meilleure bande dessinée canadienne.

Paul à la pêche se divise en trois sections (outre la préface non paginée) : la première s'étend jusqu'à la page 158 (158 p.), la deuxième est titrée « 14 mois plus tard » et se termine à la page 164 (6 p.), enfin, la dernière s'intitule « 3 mois plus tard » (35 p.). Ces parties datées en mois (comme les premières années de la vie d'un nourrisson) sont significatives, car elles coïncident avec les étapes du couple dans sa volonté d'avoir un enfant. Les changements³⁹ physiques des personnages marquent le temps, ce qui appuie le discours intérieur de Paul puisque ces modifications ne sont pas indiquées dans le cartouche. Elles sont marquées ainsi exclusivement par l'aspect iconique.

³⁹ Différence dans la coupe de cheveux de Lucie par exemple : entre les cases 4 et 5 de la page 95.

Michel Rabagliati établit à l'intérieur de son œuvre une comparaison entre lui, jeune, et le protagoniste de *L'attrape-cœurs* de Salinger (Holden Caulfield). Il explore ainsi le thème de l'adolescence en illustrant sa propre fugue et son rapport à l'école par une mise en abyme. Celle-ci se situe dans une partie du récit où Paul présente le livre qui l'a le plus marqué, soit de la page 91 à 121. Cet extrait, enchâssé dans le récit principal, occupe une place centrale. Le temps qui s'y écoule ne dépasse pas quelques heures, mais les souvenirs évoqués sont nombreux. En établissant une comparaison entre lui et le personnage de son roman préféré, Paul arrive à la conclusion que son sentiment de persécution se distingue de celui du héros de ce livre. Paul a des parents compréhensifs et toujours prêts à l'appuyer. La comparaison ajoute du coup un certain aspect romanesque au récit puisque les deux personnages sont présentés comme ressemblants. Il est possible d'établir des rapports de similitude entre le style de *L'Attrape-cœurs* et celui de la bande dessinée que nous lisons : « Elle savait que, n'étant pas un grand lecteur, l'écriture simple et directe de Salinger m'accrocherait. » (p. 95 : 4), explique le narrateur de *Paul à la pêche*. Rabagliati, ayant déjà exprimé en entrevue sa visée d'une écriture efficace (Bordeleau, 2005), s'autorise un commentaire sur son travail par cette mise en abyme de l'énonciation.

Né à l'Île d'Orléans en 1974, Jimmy Beaulieu est l'un des fondateurs de *Mécanique générale* et se trouve engagé à tous les niveaux de promotion de la bande dessinée au Québec. Véritable boulimique du dessin, il accumule les carnets dans lesquels il dessine quotidiennement. Jimmy Beaulieu a reçu en 2005 le prix *Bédéis causa* Réal-Fillion pour *Le moral des troupes*.

Dans cette œuvre, Jimmy Beaulieu raconte son quotidien. Il décrit le festival de bande dessinée auquel il participe, son travail d'éditeur, les lancements de livres, mais, en réalité, tous ces aspects demeurent au second plan. L'importance des liens familiaux, les relations difficiles avec sa mère comme ses questionnements sur le rapport entre les sexes traversent en filigrane le récit et en constituent le véritable sujet. La vie y dévoile un caractère fragile et, tout en maintenant une grande pudeur, Beaulieu se fait un devoir de la mettre en valeur. Son intention s'exprime clairement dans *Projet domiciliaire* : « Parce que moi j'ai fait un livre

triste, avec une charpente, une trajectoire globale bien précise.» (p. 147 : 4⁴⁰) Il est observateur de tout ce qui est éphémère : son attention aux petits bruits, aux rides, aux tremblements en témoigne. Il excelle à rendre un certain lieu et un temps. La précision, la justesse et l'abondance de détails dans son dessin exercent le lecteur à mieux observer son propre entourage.

Beaulieu remet sa masculinité en question sous le regard de son amoureuse. Les points de friction comme la cuisine, les modèles sexuels, le printemps et le camping deviennent l'occasion de collisions qui provoquent une discussion sur la pertinence de l'ordre établi. Le point de vue appartient cependant toujours à Jimmy, sa copine occupant une place secondaire (elle ne porte d'ailleurs pas de nom). Elle personnifie aussi le lecteur qui souligne un détail pertinent⁴¹ ou que heurte le discours du narrateur (p. 92). Ce questionnement identitaire est plus subtil chez Paul, mais il est néanmoins présent lorsque deux pêcheurs s'interrogent à son propos : « C'est-tu un fifé ça ? » (p. 43 : 4). La différenciation sexuelle entre Paul et Lucie est graphiquement très mince.

Jimmy Beaulieu aborde son passé dans le récit « accumulation de neige au sol » (p. 12-42) où il relate son enfance et ses premiers souvenirs. Mais la forme de ce récit n'est pas la même que celle de Rabagliati : l'expression de la mémoire fugace se traduit par une succession de micro-récits et l'auteur exprime ses doutes sur sa reconstitution⁴². Les précisions temporelles y sont relatives ; ce qui structure le récit, c'est le saut⁴³ d'une situation à une autre, au fil de la pensée du narrateur. L'absence de cadre temporel renforce elle aussi la proximité entre le texte du récitatif et l'image. Cette composition met l'accent sur

⁴⁰ À partir d'ici, la forme suivante sera utilisée pour les citations : page : numéro de la case.

⁴¹ « Qu'est-ce qu'il a, Jean-Charles, à sourire de même? » (*MT*, p. 141)

⁴² « En fait, je me demande si j'ai bien vécu cette scène. | C'est probablement une reconstitution nourrie de photos, de souvenirs racontés par mes parents, d'une chanson entendue à la radio et d'une poupée-souvenir qui traînait chez nous. » (*MT*, 2004, p. 28)

⁴³ « Un autre souvenir, un autre tremblement de terre au Mexique » (p. 26 : 1), « Un samedi, je suis allé chez une cousine [...] » (p. 31 : 1), « Un peu avant la grande séparation [...] » (p. 34 : 1)

l'instabilité de la mémoire alors que, chez Rabagliati, le souvenir semble aller de soi. Cette manière de mettre en doute sa mémoire est caractéristique du récit autobiographique.

Le style désigne, comme le souligne Groensteen (2008, p. 95), une performance médiatique : la façon dont le créateur agence les composantes de son médium pour en tirer le meilleur parti. La perspective et les focalisations utilisées sont, par conséquent, des éléments déterminants de la manière de se représenter. Tout d'abord, l'utilisation des plans américains ainsi que des gros plans concourt à transmettre les émotions de Paul et de Jimmy, car ce sont les indices du visage (yeux, bouche, sourcils surtout) qui codifient en dessin la peur, la joie, l'agressivité. Ainsi, le lecteur les perçoit rarement de la tête aux pieds : ils sont plus fréquemment figurés de la mi-cuisse à la tête.

La perspective externe

Le moral des troupes montre très souvent Jimmy. On le perçoit de l'extérieur, c'est-à-dire que l'on distingue ses traits dans 325 cases sur 824, soit dans 40 % des vignettes. Paul, quant à lui, est présent dans une proportion semblable : 496 cases sur un total de 1345, soit 37 %. Le fait de se dessiner, je l'ai mentionné au premier chapitre, met à distance la personne représentée et crée une sorte de « il » propre à l'autobiographie en narration graphique. C'est aussi un moyen d'exprimer un certain recul par rapport aux événements. Cela est d'autant plus vrai dans *Paul à la pêche* où le narrateur et l'auteur portent un nom différent et où la figuration du personnage est schématique.

Paul a une identité corporelle stable (même si on le voit vieillir dans une case⁴⁴) et typée (il a de gros sourcils), un caractère invariable (sauf devant des injustices) ; il se campe dans un contexte social et historique précis. Rabagliati explique : « Mais j'aime bien Paul parce

⁴⁴ P. 133 : 6. Précisions ici qu'à travers les chapitres qui suivront, lorsque je parlerai de la représentation que les auteurs donnent d'eux-mêmes, j'attribuerai en fait directement la qualité de cette représentation à l'auteur dans le but d'alléger le texte. Ainsi, lorsque je parlerai du sentiment attribué à Jimmy Beaulieu, je sous-entends que l'émotion du personnage dans lequel il se représente puisse être celle de son auteur, ou celle qu'il aimerait que nous lui attribuions.

qu'il subit les événements, c'est un personnage véhicule. Il n'a pas un caractère trop fort, donc le lecteur peut s'identifier à lui.» (Merola, 2006) Son prénom est neutre et partagé par un très grand nombre d'individus de sa génération, ce qui fait de lui un symbole incarnant la situation de ses semblables. (Gasparini, 2004, p.35) L'utilisation d'un pseudonyme est aussi une stratégie d'ambiguïté propre au roman autobiographique.

L'autoreprésentation d'un point de vue extérieur entraîne la création de ce que Jimmy Beaulieu appelle le personnage dans *Projet domiciliaire* (2004) : « le schéma », « le protagoniste, projection biaisée de l'auteur ». Il y a donc trois entités dans *Le moral des troupes* : le narrateur qui occupe une part majeure de l'espace par les récitatifs et qui s'exprime en général en dehors de l'image, le personnage dessiné et l'auteur, Jimmy Beaulieu. Aussi bien chez ce dernier que chez Rabagliati, le protagoniste reste constant : Jimmy et Paul sont les représentations des auteurs tout au long des deux récits.

La voix du narrateur se retrouve souvent inscrite dans un cartouche situé généralement dans le haut de la case, assurant une continuité par le discours intérieur. Cette posture autorise divers effets entre le dessin et le récitatif. Leur relation peut viser à exemplifier le propos, le lier par des comparaisons. Jimmy Beaulieu emploie certains objets tirés du quotidien comme métaphores afin de renchérir sur la narration. Par exemple, dans la partie intitulée « l'effet parallaxe (b) », tandis que le récitatif dit « Devant la famille je ne dis rien » (p. 44 : 5), l'image montre le personnage qui raccroche le téléphone vis-à-vis d'une porte close et d'une photo de famille. Cette porte est une métaphore qui renvoie à l'expression fermée de Jimmy devant son entourage, en plus d'appuyer l'émotion qui l'assaille. À la page 92 (case 1), Jimmy, alors que l'image montre son doigt qui soulève l'interrupteur, dit ceci : « Si en plus les femmes ont du mal à désirer les hommes castrés, c'est qu'il est grand temps de s'asseoir ensemble et de réfléchir. » ; l'analogie avec le désir masculin est claire, elle ajoute une pointe d'humour.

Le chapitre où ce type de relation entre scriptural et iconique est le plus flagrant est « habiter le pays » (p. 117-128), qui porte sur l'identité québécoise et sur les rapports entre francophones et anglophones. Ici, les récitatifs représentent le discours général explicité par le dessin tiré du quotidien. Jimmy et sa copine flânent boulevard Saint-Laurent et plusieurs

événements qui y surviennent sont une illustration des propos du narrateur. Par exemple, lorsque le récit énonce : « Si l'indépendance du Québec ne s'obtient qu'avec une propagande contre les anglophones, j'en veux pas. J'espère qu'il y a d'autres méthodes. » (figure 2.1), le visage de Jimmy lance des éclairs à l'affiche du film de Pierre Falardeau *15 février 1839*. Un peu plus loin (figure 2.2), le narrateur exprime son désaccord relativement au gouvernement de Georges W. Bush et le couple se heurte à la vision d'une ambulance emportant des blessés à une intersection. Le narrateur dénonce les gens qui tirent profit de la guerre. Le dessin n'est pas ici une plate illustration du contenu du cartouche puisqu'il forme un récit qui peut être indépendant : celui de la déambulation du couple dans la ville.



Figures 2.1. et 2.2. *Le moral des troupes*, p. 122 : 3 et p. 122 : 6.

Cette utilisation de l'iconique et du récitatif (le scriptural) est représentative du récit autobiographique. En effet, il y a une sorte de renvoi réciproque entre les deux modes d'expression. Le récitatif provoque une rupture en étant « déconnecté » du contexte et le dessin forme un récit indépendant qui apporte son propre réseau de sens. Ce réseau de l'iconique modifie du même coup celui du récitatif. Ainsi, le récitatif et l'image modifient simultanément leur signification à cause de leur écart.

Beaulieu utilise aussi ce procédé dans *Projet domiciliaire*, mais de manière encore plus efficace (semaine 11, p. 135-147). Dans les récitatifs, le narrateur aborde, sous la forme du journal, les derniers événements de sa vie alors que les dessins présentent une suite d'événements héroïques imaginaires. Les multiples relations métaphoriques abolissent la distance entre texte et images (quotidien et fantastique), se répondent et se relancent.

Le récitatif de Paul relève aussi du discours intérieur, mais il couvre beaucoup moins d'espace. Il laisse davantage place aux dialogues. À tel point que je peux avancer qu'il n'y a que deux entités dans *Paul à la pêche* : le personnage dessiné, qui s'exprime aussi dans les récitatifs, et l'auteur, Michel Rabagliati. Le texte compris dans les cartouches précise le temps⁴⁵ et ceux-ci font le pont entre les diverses sections en explicitant les situations illustrées dans les cases. Ils se situent toujours dans le haut de la vignette, à l'endroit le moins chargé de sens⁴⁶, afin de ne pas encombrer et de ne pas cacher une partie de l'image (par la surface, souvent blanche, qu'elle occupe). La représentation externe cherche à montrer le regard du personnage qui observe la scène. Le lecteur comprend que quelqu'un regarde quelque chose, car il reconnaît l'expression de cette personne. Du même coup, on l'incite à scruter le détail. Afin de disposer de ce regard, l'auteur est même prêt à fausser la perspective.

Voici deux exemples à la page 78 (figure 2.3) : Paul contemple la truite que Clément vient de pêcher ; ce dernier montre le poisson de biais, face au spectateur ; cependant, l'angle avec lequel Paul l'observe n'est pas réaliste puisqu'on voit en entier le côté de son visage.

⁴⁵ Par exemple, lorsque l'on passe de la pourvoirie où Paul et Clément pêchent au récit de la vie de Clément, le plan se rapproche de ce dernier dans l'image et le récitatif fait le pont : « Clément est né en 1948. Il a 13 ans de plus que moi et 14 de plus que Monique. » (p. 79 : 2).

⁴⁶ « En effet, la bulle, si discrète qu'elle se veuille (notamment en s'établissant de préférence dans ce que Jan Baetens appelle une « zone désémantisée »), soustrait à notre vue une partie de l'image – fût-ce une partie supposée vierge (telle qu'un ciel sans nuage dans une BD en noir et blanc). » (Groensteen, 1998, p. 82-83)



Figure 2.3. *Paul à la pêche*, p.78 : 3.

De même, à la page 127, à la vignette 2, Paul et Judith examinent de côté une affiche placée devant le lecteur, de manière à ce qu'elle lui soit parfaitement lisible. Le recours régulier à la représentation du profil⁴⁷ permet de transmettre un point de vue qui se rapporte au protagoniste (le plus souvent) sans utiliser le point de vue interne, ce qui pourrait rompre le rythme de l'aventure. Le lecteur serait alors au plus près du narrateur plutôt que de suivre le personnage. De plus, cette stratégie évite d'avoir recours à une narration continue au « je » et réduit l'usage des récitatifs, puisque le profil devient un point d'ancrage qui indique d'où part le regard. On diminue ainsi l'importance de l'introspection et la présence du narrateur. Cet emploi permet aussi l'intégration de digressions, en particulier lorsque les autres personnages prennent la parole. On retrouve en effet cette utilisation beaucoup plus fréquemment après le premier tiers du livre alors que les personnages secondaires (Clément, Monique, Lucie) envahissent la narration. Beaulieu utilise aussi parfois le plan de profil pour pointer ce qu'examine le protagoniste, mais il le fait de manière fluide, sans modifier la perspective.

Rabagliati fait aussi se répondre l'iconique et le scriptural dans une sorte de réseau. Il crée des rimes en associant curetage et aspirateur, par exemple. Cet appareil constitue un

⁴⁷ P. 86 : 2, 7, p. 96 : 2, p. 113 : 1, p. 135 : 1, p. 152 : 1, p. 153 : 6, p. 154 : 3, p. 167 : 2, p. 171 : 5, 7, p. 172 : 5, p. 179 : 1, 5, 6, p. 182 : 2, p. 185 : 7, p. 190 : 1, 8.

motif récurrent. Il est présent dans les dialogues et dans le dessin de la visite des parents de Lucie (p. 25), il apparaît dans la représentation d'un rêve (p. 28) et dans le dessin du magasinage chez Canadian Tire (p. 30 : 4-5). L'auteur opère, par ailleurs, un rapprochement entre le poisson (figure 2.4) qui se fait attraper, représenté visuellement, et la situation professionnelle sans issue de Clément, de même que, dans un registre plus comique, un parallèle visuel est établi entre le test de fertilité (p. 178) et le graissage de fusil d'un chasseur. Ce réseau de sens renforce la cohérence de l'œuvre. L'utilisation de la ligne claire force aussi l'auteur à choisir soigneusement ses repères dans le but de limiter les possibilités d'interprétation.



Figure 2.4. *Paul à la pêche*, p. 85 : 3-4.

Rabagliati use également de la métaphore dans la perspective externe pour établir des liens inusités, mais les jeux entre scriptural et dessins n'ont pas la même fonction que chez Beaulieu. Aux pages 162 (cases 5-6) et 163 (1-6) (figure 2.5), l'auteur montre les ombres de Paul et Lucie au pied d'un pommier.

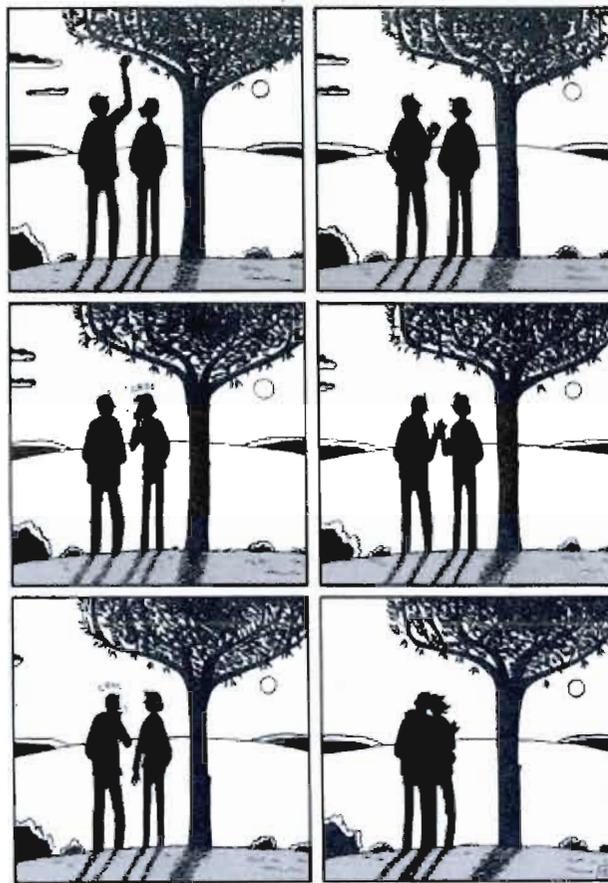


Figure 2.5. *Paul à la pêche*, p. 163.

Le nombre de cases utilisées pour décomposer le mouvement de Paul, qui cueille un fruit et l'offre à sa compagne, prend tout son sens si on se rappelle que Monique (sa belle-sœur) lui a demandé dans un dialogue antérieur s'il avait déjà récolté une vraie pomme dans un arbre (p. 131 : 6). La question résonne à l'intérieur de ces vignettes réitérées et silencieuses, à quelques planches de distance. De plus, le caractère silencieux de la scène et la réduction des personnages en raison de l'éloignement contribuent à évoquer les personnages bibliques d'Adam et Ève au paradis avant le péché originel. La scène devient une sorte de métaphore de la vie, un désir de pureté disparu. Il y a écho entre l'aspect visuel et l'aspect écrit de la bande dessinée, dont la fonction est d'assurer la cohérence.

Toujours dans la perspective externe, l'impression de mobilité transparait dans les décors puisque l'auteur, en utilisant la ligne claire pour raconter son expérience, rapproche celle-ci d'une réalité objective. Toute interprétation devient alors superflue, ce qui fait s'emballer l'action et entraîne ce que Samson (2006) appelle « l'envoûtement propre à l'aventure ». Ainsi, même si les magasins représentés dans l'avenue du Mont-Royal ou dans la Côte-des-Neiges ne correspondent pas à une réalité géographique et se présentent dans le désordre, ces lieux fonctionnent bien comme des repères précis pour le lecteur. Les éléments géographiques et sociaux sont donc sélectionnés pour leur impact. Lorsque Paul et Lucie marchent devant la librairie Champigny alors qu'ils discutent de livres et d'école, l'environnement accompagne le propos (p.96 :6). Dans une perspective proche, à la page 176 (figure 2.6), le décor s'adapte aux émotions exprimées par les personnages.



176

Figure 2.6. Paul à la pêche, p. 176.

Dans la première case, Paul et Lucie déambulent d'un air grave ; derrière eux, le spectateur attentif aperçoit le tronc d'un arbre sans feuilles et la façade d'un bâtiment rectangulaire, ce qui évoque une atmosphère de désolation et de tristesse. Au cours de leur discussion poussent des bourgeons aux branches et, à la dernière vignette, un oiseau fait son apparition alors que les personnages sont maintenant heureux. Leur humeur se reflète sur le milieu. Mais, chez Rabagliati, cette volonté de clarté atteint son apogée lorsqu'il utilise des symboles pour exposer les règles du camping (p. 39 : 5), une carte pour expliciter où se trouve un lac (p. 47 : 5), des nombres encadrés pour indiquer les vitesses d'un moteur (p.51 : 2).



Figures 2.7. et 2.8. *Le moral des troupes*, p. 85 : 3 et p. 86 : 5.

Un autre procédé est exploité, surtout par Beaulieu, pour se dépeindre de manière externe : la représentation de soi à travers un miroir. Ce procédé permet d'exposer deux fois la présence du personnage. Il est souvent utilisé pour rendre une réflexion du personnage sur lui-même, pour indiquer une introspection. Dans le chapitre « Count your Blessings », elle lui donne l'occasion de se juger à deux reprises. À la page 85 (figure 2.7), Jimmy se dit : « Fallait-il absolument qu'on soit aussi imbéciles ? » en portant un jugement sur lui-même dans le passé et, à la page 86 (figure 2.8), on le voit cracher dans l'évier (il se brosse les dents) en même temps que le phylactère énonce : « Et des conneries du genre, on s'en dit combien à l'approche de la quarantaine, de la cinquantaine, etc. ? » Il revient sur ses récentes paroles et son geste (il crache), met en relief son changement d'opinion. À la page 88, à la

dernière case, Jimmy observe sa propre attitude à l'égard de sa mère à la lumière d'un commentaire de celle-ci dont il se souvient dans les deux vignettes précédentes. (L'absence de cadre autour des deux cases traduit le retour en arrière.) Son reflet qui regarde plus bas exprime la honte. Finalement, la réflexion d'une partie du visage de Jimmy dans le rétroviseur d'un taxi permet de souligner, en cadrant son expression, son désaccord vis-à-vis des propos du chauffeur (p. 107).

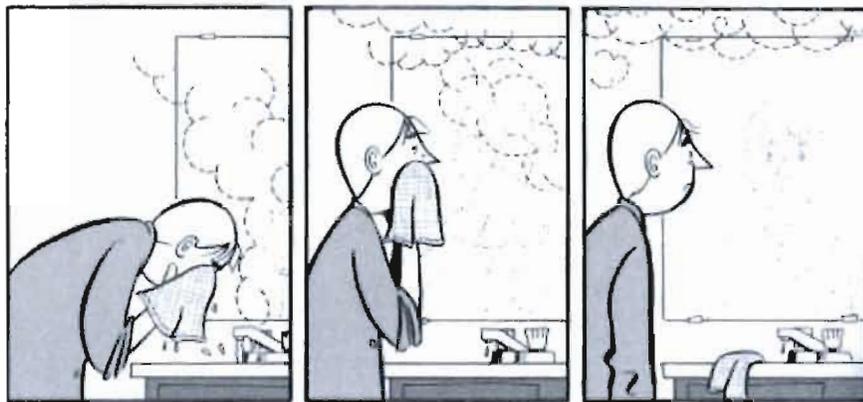


Figure 2.9. *Paul à la pêche*, p. 120 : 3-5.

À l'occasion, Rabagliati utilise également un miroir pour dédoubler Paul, mais il le dessine avec des traits pointillés (figure 2.9). On peut objecter que c'est la vapeur qui justifie ces traits, mais à la case 5 le petit nuage est passé au-dessus de la tête de Paul ; je soutiens plutôt que cette représentation n'a pas la même valeur que celles de Beaulieu. Les pointillés rendent impossible la confusion entre reflet et réalité. Ici, le personnage ne se remet pas en question, l'auteur met plutôt de l'avant sa tristesse. Rabagliati souligne l'émotion du personnage à l'aide des moyens expressifs de la bande dessinée : les deux représentations ne sont pas traitées à égalité. On marque une différence par l'apparition du visage dans le miroir de face plutôt que de profil et par le trait pointillé. De plus, sa manifestation progressive à travers les trois cases rend compte du temps qui s'écoule. Rabagliati encadre le visage malheureux par le contour du miroir pour le mettre en évidence. La différence entre les deux perspectives est conséquente avec le type de discours utilisé. Les deux auteurs privilégient la perspective externe et la narration rétrospective, mais de manière différente.

La perspective interne

Le seul moment où la focalisation interne est utilisée pour mettre de l'avant l'introspection du personnage, c'est lorsque ce dernier voit sa vie défilé devant lui (figure 2.10). Le lecteur aperçoit un enchaînement de Paul à différents âges, de l'enfance à la vieillesse. Le profil actuel du protagoniste, dirigeant ses yeux vers le bas, accompagne ces figurations. Cette introspection diffère de celles qui sont en lien avec le miroir, justement parce qu'elle est le produit d'un monde imaginaire, contrairement à celle de Jimmy qui est ancrée dans la réalité quotidienne.



Figure 2.10. *Paul à la pêche*, p. 133 : 6.

La représentation interne signifie que le lecteur adopte le regard de l'un des personnages : sa vision se limite par conséquent à la connaissance de ce dernier. Dans *Paul à la pêche*, le profil a aussi un rôle à jouer dans la transmission d'une perspective interne. Il tient lieu de transition entre l'extérieur et l'intérieur. Par exemple, à la page 12, le lecteur suit le visage en biais du narrateur qui examine une bouteille (case 6), puis plusieurs vins (vignettes 7 à 10). La page 38 (case 3) expose une vue d'ensemble de l'accueil du camping et l'on y voit Paul qui scrute un mur de photos. Le lecteur lui attribue la vignette suivante, puisque ce dernier aperçoit ces photos de plus près. Le profil sert ici de transition vers une focalisation interne.

Dans *Le moral des troupes*, il n'y a pas absence complète de la voix pendant les représentations de Jimmy en focalisation interne. Cependant, les vignettes y sont beaucoup moins bavardes. Comme si l'auteur voulait laisser l'espace nécessaire au lecteur pour

partager les émotions du narrateur, sans trop le diriger. Ce type de focalisation est aussi beaucoup moins fréquent que la perspective externe, soit 19 cases comparativement à 325. Je ne reviendrai pas sur l'ensemble de ces cases⁴⁸, mais uniquement sur celles dont l'interprétation est la plus riche. Aux pages 11 et 12 (figure 2.11), le souvenir d'un voyage en voiture jusqu'au Mexique est l'occasion d'exposer le regard de Jimmy sur des panneaux le long de la route. Des cadrages en contre-plongée transmettent le point de vue de l'enfant assis sur la banquette arrière ; ils déploient un monde morcelé, et l'absence de récit accentue ce point de vue d'un jeune, fasciné par ce nouvel univers qu'il aperçoit, mais qu'il ne saisit pas complètement. De plus, l'usage de trois cases-bandeaux (p. 139 : 1-3), illustrant l'arrivée de Jimmy et de sa copine à l'Île d'Orléans, permet de partager avec le lecteur la contemplation du paysage, en plus de commander un rythme plus lent en vertu même de la longueur de ces cases.

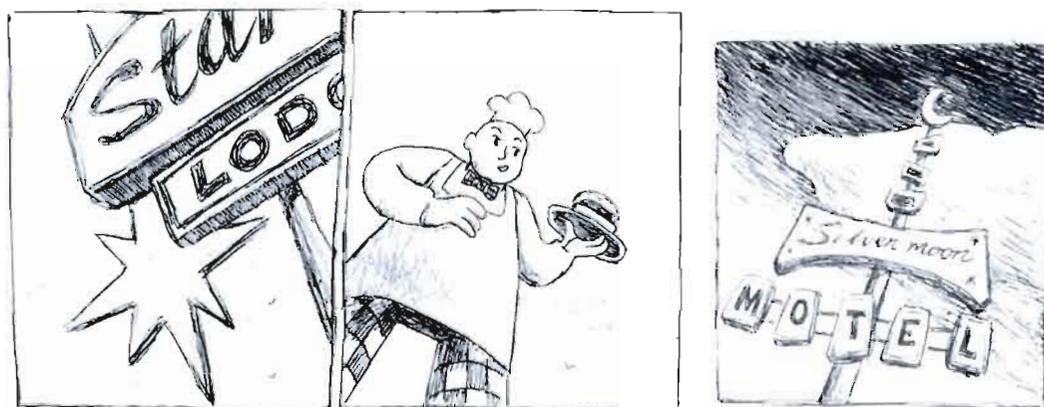


Figure 2.11. *Le moral des troupes*, p. 11 : 3-4 et p. 12 : 2.

La focalisation zéro

Le troisième type de représentation est celui qu'Ann Miller appelle la « focalisation zéro » et que j'appellerai ici, à l'instar de Pichet, « le narrateur absent ». J'ai relevé un exemple pertinent de ce type de focalisation dans *Le moral des troupes*. Une double planche

⁴⁸ P. 10 : 3, p. 11 : 3-4 et 12 : 2, p. 17 : 5, p. 21 : 1, p. 30 : 1-2, p. 50 : 6, p. 37 : 2, p. 47 : 3, p. 74 : 5, p. 86 : 2-3, p. 90 : 1, p. 118 : 3, p. 139 : 1-3.

contemplative (figure 2.12) présente ce type de narrateur. Dans ces deux pages, il n'y a pas d'unité de lieu, on y montre sept aspects différents de Montréal, mais il y règne une certaine unité de temps (la nuit) et d'atmosphère. Un esprit désincarné semble survoler l'île. Le format peu habituel des cases et la présence de fortes lignes de perspective dirigent le regard. Ainsi, les yeux du spectateur suivent l'escalier à l'intérieur de la deuxième vignette dans une diagonale vers le bas.



Figure 2.12. *Le moral des troupes*, p. 126-127.

La dernière vignette représente le point de vue sur la ville à partir du belvédère du chalet du Mont-Royal, endroit accessible par voie piétonnière, ce qui renforce cette impression de survol, car le lecteur se déplace rapidement. Ces planches font suite à la voix de Jimmy : « le devoir des vivants... c'est bien de vivre, non... ? » (p. 125 : 5) Elles semblent exhorter le lecteur à s'investir, à observer et à ajouter lui-même du sens. De plus, elles créent une atmosphère légère, féérique, puisqu'elles sont silencieuses, contrairement au reste de cette

partie assez bavarde. Je peux, dès lors, avancer que ce quasi-silence construit un « je » qui inclut « sa propre conscience réflexive à l'intérieur même du récit dont il est censé se faire le vecteur » (Turgeon, 2010). L'absence du scriptural dans ces cases n'aurait pas le même impact si l'écriture sous toutes ses formes était absente du reste de la partie « habiter le pays » ; au contraire, leur abondance crée un contraste qui accentue l'atmosphère légère des cases muettes.

Le narrateur absent, dans *Paul à la pêche*, se traduit par la prise de parole d'un personnage autre que le protagoniste principal. L'*incipit* se raconte sans Paul et ne trouve pleinement son sens qu'à la conclusion. À l'exception de cet exemple, Paul est toujours présent, soit par les voix hors champ, soit par sa présence graphique, il dirige donc constamment la lecture.

La perspective expressive

Le dernier type concerne le point de vue expressif. Même si Rabagliati et Beaulieu ne dessinent pas de manière réaliste, des variations sont perceptibles à l'occasion dans leurs représentations. Ces écarts peuvent constituer des focalisations externes — puisque l'on distingue clairement leurs visages —, mais leur style revêt une forme qui se distingue du style du reste des albums.



Figure 2.13. *Paul à la pêche*, p. 65 : 5.

J'ai décrit plus tôt la ligne claire de Rabagliati comme la quintessence du dessin au trait ; il y a cependant à cela une exception. La case cinq de la page 65 (figure 2.13) montre un croquis qu'a esquisé Paul et qui fait voir deux jeunes filles qui pêchent. Une façon plus opaque de dessiner met en place une mise en abyme de l'énonciation. Elle figure le processus de création de l'œuvre à l'intérieur du récit. Ce moment se situe juste après son commentaire « l'homme fait chier ». Ce croquis soutient-il que le geste de créer peut racheter un tant soit peu l'humain ? Ce que je peux affirmer avec plus d'assurance, c'est que cette remarque est une réflexion sur sa manière de concevoir une histoire. Paul commente son esquisse ainsi : « Mouain. On est loin d'un Renoir. » Michel Rabagliati mentionne souvent en entrevue que son style graphique n'est pas « beau », mais qu'il sert avant tout le récit (Giguère, 2006). Il apporte cette précision deux fois plutôt qu'une, parce qu'elle se retrouve aussi sur le deuxième rabat de la couverture. L'illusion référentielle ne se rompt pas, car celle-ci s'intègre parfaitement au récit sans le perturber. Rabagliati nous informe en fait sur son processus de création, nous montrant le crayonné préalable à l'imprimé. Ce point de vue qui semble expressif au premier abord ne l'est pas.

Jimmy Beaulieu délaisse à quelques reprises son style pour un dessin plus expressionniste. Son style devient alors exagéré, jusqu'à s'apparenter à un « cartoon ». Ce style modifie souvent le regard du protagoniste. L'utilisation des yeux exorbités⁴⁹, par exemple, contribue à rendre une certaine vigueur propre à l'enfance. Elle exprime aussi parfois la colère ou le désespoir. Des yeux en spirales (p. 29 : 6) traduisent l'étourdissement par rapport à l'infiniment grand et des yeux noirs, l'indignation quant à des propos racistes (p. 109).

Cette amplification de la représentation autorise également des jeux d'éclairage : quand il est atterré, le personnage se noircit et cette obscurité se propage dans la case (figure 2.14, cases 2, 4, 6). La répétition des vignettes, dans cette planche, vient aussi appuyer le bouleversement qui est propre au personnage : Jimmy regarde Aline et il est observé par elle. La confrontation des points de vue interne et externe recrée bien le malaise du personnage. L'interruption, provoquée par la gouttière qui sépare les deux cases, amplifie l'opposition entre les deux perspectives.

⁴⁹ P. 15 : 1, 4, p. 22 : 6, p. 23 : 6, p. 24 : 6, p. 33 : 4, p. 59 : 5, p. 60 : 1, p. 100 : 5, p. 144 : 4.



Figure 2.14. *Le moral des troupes*, p. 145.



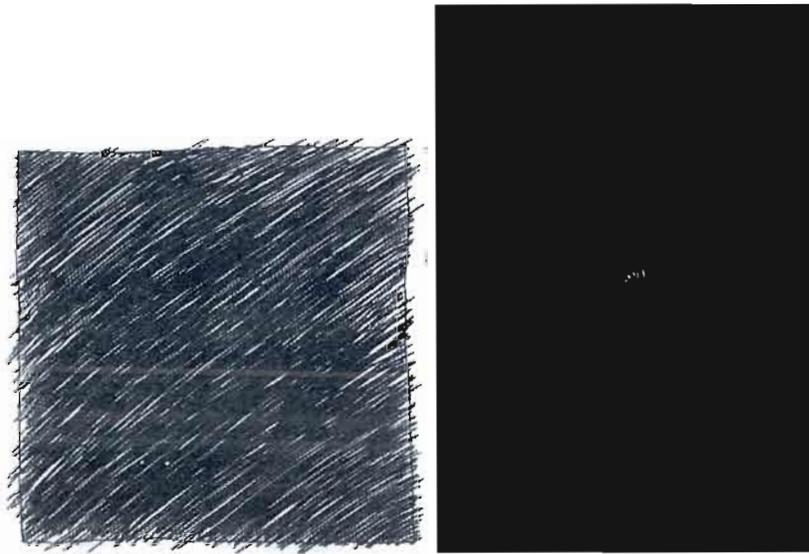
Figures 2.15. et 2.16. *Le moral des troupes*, p. 157 : 2 et p. 35 : 6.

L'absence de dessin peut aussi avoir une fonction expressive. Annabelle Martin, dans son mémoire sur Baudouin⁵⁰, commente longuement l'impact de la case blanche ou noire. Je retiens ici que le vide figuratif exhorte souvent le lecteur à l'investir, à lui donner un sens subjectif. Beaulieu fait un usage atténué du carré blanc dans *Le moral des troupes*. La disparition du décor, inexplicable de manière réaliste, facilite la « monstration » d'une prise de conscience (p. 60 : 3), d'un souvenir douloureux (142 : 5), de la peur de perdre ceux qu'on aime (p. 8 : 2), du découragement (55 : 5) ou du dépit relativement aux propos racistes d'un chauffeur de taxi (p. 109 : 3-4). En effet, ce vide soudain, à l'arrière de Jimmy, accentue son expression en créant un contraste avec les cases voisines. Le cadre d'une fenêtre aveugle (figure 2.15) devient un cadre vide ; il fait écho aux réflexions du personnage sur la coupe à blanc. L'effacement de l'environnement par l'absence de perspective peut aussi suggérer une forte intimité entre Jimmy et sa copine (p. 90 : 3). Au contraire, à la page 35 (figure 2.16), le décor de chaque case est à demi effacé. Cette semi-disparition révèle l'échec de la tentative de rapprochement entre la mère et le fils : le dessin laisse paraître des ombres entre les deux.

⁵⁰ Martin, 2003, 202 p.

Ces blancs servent bien le récit autobiographique qui a une dimension plus réflexive et que la fragmentation ne gêne pas.

Le contraire de ce procédé, le carré noir, déclenche un contraste encore plus grand. Son unique utilisation par Beaulieu sert à exprimer la mort de la cousine Sophie (figure 2.17). Cette vignette entièrement noire manifeste la trace de l'auteur par les coups de crayon qui l'emplissent. De plus, elle en côtoie une autre, blanche, à l'intérieur du même bandeau. De cette façon, elle montre, avec pudeur, Jimmy de dos : il n'y a plus alors de mots assez forts pour décrire la douleur. Rabagliati utilise une vignette opaque dans le but d'émouvoir ; elle ne comprend, cependant, aucune trace de la présence de l'auteur. La case noire couvrant une page (figure 2.18) se situe à la limite de l'abstraction : s'y dessine uniquement une barque minuscule vue de haut. Cette case silencieuse a évidemment une fonction dramatique importante qui souligne, à l'aide d'une grande masse noire, le sentiment de terreur qui assaille Paul et son père.



Figures 2.17. et 2.18. *Le moral des troupes*, p. 143 : 3 et *Paul à la pêche*, p. 53.

Enfin, notons l'incursion de personnages imaginaires représentés dans la réalité au même niveau que le jeune Jimmy (figure 2.19) On peut reconnaître les personnages de Goldorak, d'Albator, d'Astérix, de Tintin et de Haddock qui avouent leur perte de prestige

face au premier émoi sexuel : « Bon, ben... Les gars... On fait pas l'poids, là ... » Cette incursion unique du fantastique dans l'œuvre a pour but de souligner l'importance que revêt l'apparition de la danseuse dans son imaginaire : celle-ci se substitue à ses héros.



Figure 2.19. *Le moral des troupes*, p. 26 : 2.

De manière générale, le point de vue expressif est plus fréquemment employé dans « accumulation de neige au sol », qui raconte des souvenirs d'enfance. Comme le récit se déroule au passé — le narrateur actuel se souvient — et que l'on montre Jimmy au présent, cette reconstitution mentale autorise des moyens moins réalistes. L'absence de cadre autour du récit suggère aussi une contiguïté entre la narration et l'aspect iconique qu'exige l'évocation de souvenirs. La distance avec les événements narrés est momentanément réduite puisque l'auteur recrée son passé avec ses doutes. La forme plus fragmentée du récit sert ici le propos. Ce n'est pas le cas de la mise en abyme de Rabagliati. Il l'utilise comme un clin d'œil au lecteur qui reconnaît le commentaire de l'auteur sur son œuvre, mais n'arrête en rien le récit.

Est-il possible d'établir un lien significatif entre la façon de se représenter et le type de discours utilisé ? Au premier abord, il semblerait que les deux premiers auteurs examinés ici

ont une manière semblable de s'incarner. Ils se racontent rétrospectivement et ne subissent pas de modifications majeures dans leur personnalité. Le personnage qui les représente n'est pas figuré de manière très différente au fil de l'album. Il pourrait par exemple s'incarner sous une autre forme ou encore changer radicalement de niveau de langage, comme les différents énonciateurs de Luc Giard dans *Le pont du Havre*, je le montrerai bientôt. Beaulieu le signale dans *Projet domiciliaire* (2004) : « Certes la structure a une apparence morcelée, il y a là un parti pris de "patchwork" mal fagoté, mais construit. » (147 : 5)

Le point de vue privilégié par les auteurs pour se représenter est celui de la focalisation externe qui permet au « je » de se placer en personnage. Rabagliati montre le regard de celui qui regarde par le profil, quitte à devoir modifier la perspective pour le figurer en même temps que son objet. Beaulieu emploie, pour sa part, la méthode du miroir afin de présenter l'introspection du protagoniste même lorsqu'on le voit de l'extérieur. On voit ici que la perspective privilégiée n'a pas la même fonction chez les deux auteurs : elle renforce la cohérence du récit dans un cas et, dans le deuxième, elle sert une certaine réflexivité qui sied bien au récit autobiographique plus fragmentaire.

La focalisation interne est inhabituelle autant du côté de Beaulieu que de celui de Rabagliati, mais son usage, quoique rare, diffère là aussi. Dans *Le moral des troupes*, certaines de ces vues évoquent une intériorisation tandis qu'elles ont plutôt une fonction explicative dans *Paul à la pêche*. Dans ce dernier cas, l'auteur renforce cohérence de la narration, caractéristique du roman autobiographique.

Dans cette dernière bande dessinée, lorsque le narrateur est absent, la prise de parole par des personnages secondaires prend en charge le récit. Chez Beaulieu, au contraire, l'absence du narrateur est une stratégie qui appelle la contemplation. Le lecteur examine alors plus attentivement l'image, cherchant à y déchiffrer le moindre détail. Il est en quelque sorte laissé à lui-même et doit, sans l'aide du narrateur, interpréter, investir l'aspect iconique seul.

Enfin, la perspective expressive n'est pas utilisée par Rabagliati : le seul moment où l'auteur déroge de sa ligne claire est celui où il croque une scène et montre ainsi son processus créatif. Par ailleurs, ce type de focalisation permet d'aborder, dans *Le moral des troupes*, des chocs émotifs qui rendent compte de l'ébranlement de l'auteur et introduisent

une certaine réflexivité dans le récit. Le trait se transforme alors et prend une valeur affective que l'on peut attribuer à l'auteur.

Ce que les deux bandes dessinées ont en commun réside moins dans l'utilisation de stratégies identiques que dans une comparable apparence de transparence. La représentation de l'auteur sous la forme d'un personnage relativement stable est caractéristique d'une référentialité narrative, mais elle s'exprime dans deux types de discours. Les différentes perspectives utilisées chez Beaulieu introduisent une réflexion (métadiscursive) propre au récit autobiographique, alors que, chez Rabagliati, elles cherchent à fictionnaliser la vie du personnage représenté. Même l'utilisation de la perspective expressive, qui, par définition, provoque une mise en abyme de l'énonciation, s'intègre parfaitement au récit.

Ce n'est pas le cas des deux autres auteurs que j'aborderai maintenant. Leurs existences sont atypiques : l'un par la névrose qu'il expose (Luc Giard) et l'autre par la représentation de la déficience intellectuelle de sa sœur (Line Gamache) exigeant la représentation d'un « je » beaucoup moins stable.

CHAPITRE 3 : LE « JE » INTROSPECTIF : LINE GAMACHE ET LUC GIARD

Les styles de Luc Giard et de Line Gamache frappent tout d'abord par leur singularité. Les deux créateurs, issus du milieu des arts visuels, ont développé un graphisme qui se démarque et qui demande un effort supplémentaire de la part du lecteur. Au delà de la première impression, on remarque que les auteurs s'attachent à demeurer au plus près de la perception des personnages : l'un décrit une personnalité compulsive, l'autre rapporte la vision de sa sœur déficiente intellectuelle. Je m'attarderai ici aux perspectives principales utilisées pour raconter puis je verrai en quoi elles sont reliées aux catégories de la littérature personnelle.

Luc Giard est né en 1956, à Saint-Hyacinthe, mais sa famille s'est installée tôt dans la partie est de Montréal, puis à Outremont. Il a étudié en arts plastiques au collège Brébeuf. Il pratique, depuis, plusieurs médiums : la bande dessinée, mais aussi le dessin, le collage, la peinture et la sculpture. Reconnu depuis les années 1980 alors qu'il s'appropriait, dans ses planches, des personnages l'ayant marqué (Tintin et Batman notamment), il a dû créer dans les années 1990 un nouveau protagoniste : Ticoune ze whiz Tornado, ce qui lui évita des problèmes de propriété intellectuelle. Il a participé à la revue *Drawn and Quartely*, publié avec Grégoire Bouchard *Vers le pays des morts* (1991), et c'est en 2002 qu'il réapparaît avec *Les aventures de monsieur Luc Giard*. Son œuvre la plus aboutie, *Le pont du Havre* (2005), lui vaut une nomination aux Bédélyls 2005.

Dans *Le pont du Havre*, le fil de la pensée est porté par le pinceau. En fait, cohabitent dans cette bande dessinée plusieurs pistes, des lieux intimes vers lesquels l'auteur revient constamment, étant enfermé dans un trajet particulier à travers la ville : la *run*. Ce mouvement est emblématique de la personnalité compulsive du personnage représenté par Luc Giard. John K. Grande compare l'atelier⁵¹ (l'appartement) dans lequel l'artiste travaille à

⁵¹ « Luc Giard's studio looks like a Schwitters Merzbau. It's a live-in artwork (the artist's living space that is). Luc Giard piles his drawings methodically. Over time the art subjects on those sheets of paper that are piled one on top of the other become objects. Then those objet/piles of art start to climb

un *Merzbau* : une œuvre d'art qui consiste en une construction habitable bâtie (et remplie) d'objets trouvés. Une case-planche (figure 3.1) montre cette accumulation de dessins et de livres : un lit est entouré de livres jusqu'au plafond. Cette chambre ressemble à un tombeau où l'artiste s'enferme. La compulsion du protagoniste le force à « tourner en rond, en quête de consolations immédiates pour lutter contre la sensation d'être confiné dans l'enclos de soi... » (préface de Jimmy Beaulieu). La *run* est donc cette recherche inlassable et sans fin de livres par un trajet bien établi dans la ville. On y suit le protagoniste, Luc, vêtu d'un imperméable qui le rend semblable à l'inspecteur Gadget⁵².

the walls. This time-based art now exists as four-foot piles at various strategic locations in Luc Giard's studio. I can see a few portraits – faces – on his walls. » (Grande, 2009, p. 4) Le studio de Luc Giard ressemble à un *Merzbau* de Schwitters. C'est un atelier habitable (l'espace où vit l'artiste). Luc Giard empile ses dessins méthodiquement. Au fil du temps, les sujets artistiques sur ces feuilles de papier deviennent des objets. Ces objets/piles artistiques commencent à grimper aux murs. Cet art basé sur le temps existe sous forme de piles de quatre pieds à diverses places stratégiques dans le studio de Luc Giard. Je peux voir quelques portraits – des visages — sur ses murs. [Je traduis]

⁵² Série d'animation créée par Bruno Bianchi, Andy Heyward et Jean Chalopin, qui raconte les aventures d'un policier doté de nombreux gadgets (d'où son nom) directement intégrés à son corps.



Figure 3.1. *Le pont du Havre*, p. 23.

Line Gamache, née en 1956 à Saint-Jean-sur-Richelieu, a étudié en arts visuels à l'Université Concordia et s'est fait reconnaître comme peintre et sculptrice. Elle a commencé en bande dessinée en 1996, avec *Peut-être à la Saint-Glinglin*, sa première œuvre autobiographique. Elle a publié ses bandes dans plusieurs anthologies, dont *Comix 2000* (L'Association), *Cyclope* (Zone convective) et *l'Enfance du cyclope* (Zone convective). *Té malade, toi !* (Zone convective) s'est aussi méritée une mention « pour une œuvre exceptionnelle » lors des Bédélyls 2004.

Té malade, toi ! est ce que certains⁵³ appellent une « altrobiographie », c'est-à-dire une autobiographie par le biais, très marqué, de l'Autre. La structure rétrospective et chronologique se colle à la vision d'un personnage, ici celui de sa sœur Josée atteinte d'une déficience intellectuelle. Line Gamache reconfigure ses souvenirs à partir de la naissance de sa sœur. Elle assure la narration, mais la manière dont Josée regarde le monde influence la construction de son imaginaire. L'auteure prône ici l'acceptation des différences par le moyen d'un style expressionniste où anges, animaux et monstres côtoient sa famille et son entourage. Josée est le centre du récit, même si les cases représentent constamment Line. La narratrice commence au présent (en racontant avec ses yeux d'enfant), ce qui accentue la proximité avec le lecteur : « Avril 1964, c'est le printemps et il fait bon. J'ai 7 ans, deux frères, une mère grosse comme un ballon et un gentil papa. » (p. 6) Josée est la figure qui relie tous les événements s'enchaînant ensuite.

Chez Line Gamache, le thème de la famille est central parce que sa parenté est un noyau et que la narratrice ne s'en éloigne pas. Ce thème relie de près ou de loin tous les événements racontés⁵⁴. Le fait qu'ils soient liés renforce la mise en abyme de l'énonciation (figure 3.2) par l'album de famille et intègre ainsi le lecteur dans cet entourage. Une case centrale fait voir Josée qui regarde les photographies. Cette case est elle-même montrée comme un

⁵³ Pasquier (2006) notamment, dans son article sur *l'Ascension du Haut-Mal*. Le terme « auto-altrobiographie » est aussi défendu par M. Berlarbi (cité par Philippe Gasparini, 2008, p. 305)

⁵⁴ Naissance de Josée, visite de l'Expo 67, parcours scolaire de Josée, mort du grand-père, fugues de Josée, adolescence de Line et de ses frères, cancer de la mère, pratique de sports, crises d'épilepsie de Josée, son travail dans un atelier, décès de la mère, naissance des neveux, vie de Josée maintenant.

cliché : ses coins sont insérés sous des triangles de papier et elle est entourée de photos de famille réelles. La figure de Josée examinant l'album nous renvoie à notre posture de spectateur. L'interjection du titre (*Té malade, toi!*) et l'image sur la couverture désignent les lecteurs comme semblables à Josée.

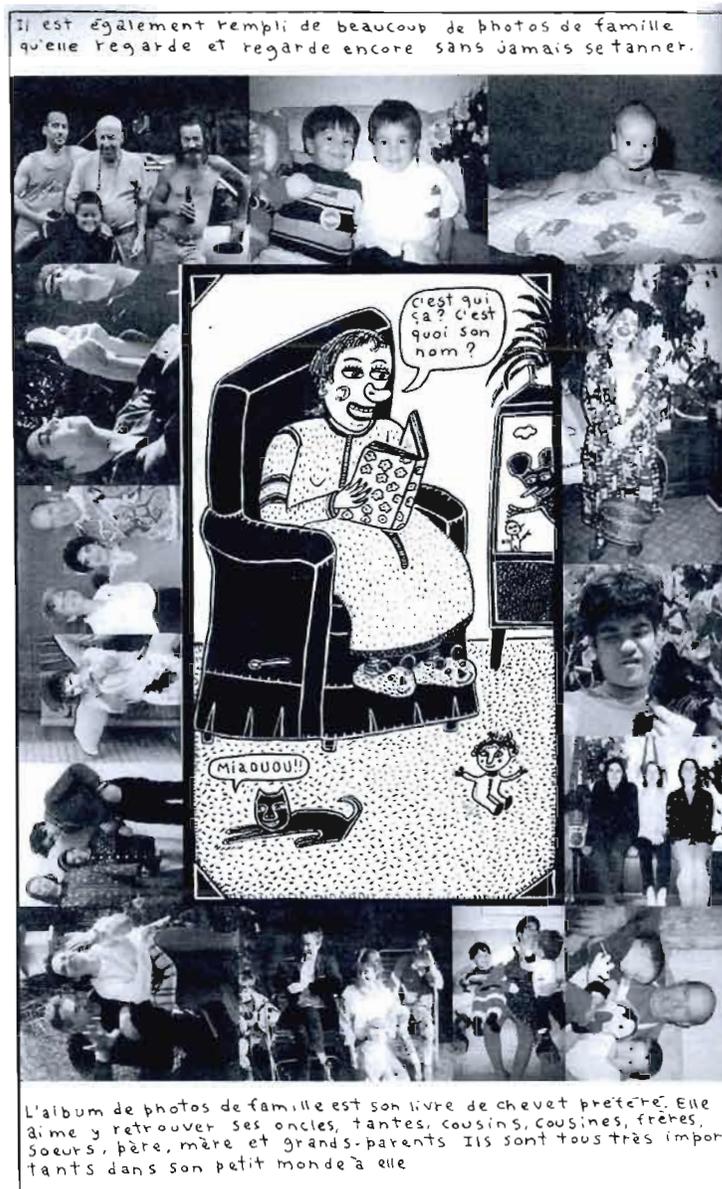


Figure 3.2. *Té malade, toi !*, p 60.

La *run* est ce qui structure le livre de Luc Giard. Elle est un moyen de fuir le temps qui passe. L'auteur du *Pont du Havre* crée des rituels qui réactualisent la mémoire. Cela se concrétise dans la bande dessinée par des motifs récurrents (la femme, le livre, le pont) qui reviennent au présent. Les vignettes se côtoient, même si elles évoquent des époques très éloignées : « Au chalet du Mont-Royal Luc et Louise prennent un café, les écureuils en ciment surveillent toujours. Mais pourquoi on vit bon sang ? Dehors il neige, on est dimanche. » (figure 3.3) Dans la case adjacente, nous retrouvons : « À Ste-Ursule, il y a les chutes. On fait des B-B-Q à côté des trains, on met sa tête sous les courants d'eau, c'est le fun. Et on revient sur la 42^e par Viau. Le ciel est orange de pollution. » Il y a ici rupture, car l'hiatus entre les cases assure en même temps la fonction de liaison dans l'espace et la rupture dans le temps. Le lecteur a alors l'impression de lire une série de scènes rapides, des flashes, passant d'une époque à l'autre, toujours comme s'il en était le témoin.



Figure 3.3. *Le pont du Havre*, p. 38 : 3-4.

Ces motifs oscillent principalement entre deux pôles : les deux extrêmes constituent la véritable structure du *Pont du Havre*, selon Apostolidès (2007). L'un est mécanique, forme la ligne et se rapproche de tout ce qui est fabrication, outil, dessin. Cet aspect coupe, tranche et détache : « Le narrateur est un être de chair, Luc ou Ticoune, qui vise à acquérir la solidité, la force d'une mécanique. » (Apostolidès, p 74) L'autre, biologique, a la forme du cercle. Il comprend bien sûr le motif de la *run* qui est répétitif, qui célèbre la mémoire : « Elle [la deuxième voie] tient du religieux dans la mesure où elle s'apparente au rituel et à la célébration. En ce sens, elle est associée à l'écriture, dans la mesure où, chez Luc Giard, cette dernière redouble simplement la voix. » (Apostolidès, p. 75) Entre ces deux mouvements, il n'y a pas d'opposition. Cette recherche de solidité explique la présence de plusieurs sujets qui se partagent la narration : Luc⁵⁵, « on⁵⁶ », Ticoune⁵⁷, « Je⁵⁸ ». Ticoune est un costume, une « enveloppe psychique ou un moi-peau⁵⁹ », qui lui permet d'affronter les agressions venant de l'extérieur. En parlant par Ticoune, l'auteur effectue un rituel : il enfile une enveloppe protectrice, comme il le faisait en s'appropriant le personnage de Tintin. Luc porte aussi ce costume d'inspecteur Gadget, homme mi-mécanique, mi-biologique.

Giard assemble ainsi les situations. Il ne les présente pas de manière rétrospective et chronologique. Souvent celles-ci consistent en des lieux géographiques. Gasparini souligne, dans *Est-il je ?*, que les repères spatiaux sont une manière plus directe de structurer le récit : « Peinant à conceptualiser la dimension temporelle dans laquelle elle s'inscrit, la conscience se la représente spontanément sous forme de distances, de trajets, de perspectives, de déplacements, de positions, d'allers et de retours. » (2004, p. 200) Cette manière immédiate

⁵⁵ « Tous les soirs, à 7hPM, Luc rigole bien, mais il est fou, pour l'instant. » (p. 38)

⁵⁶ « On rencontre du monde/On oublie du monde/On achète des livres/On oublie la douleur » (p. 13 : 3-4)

⁵⁷ « À l'Hôpital St-Mary's, Ticoune écoute Star Trek the Next Generation avec ses "amis" ». (p. 38 : 1)

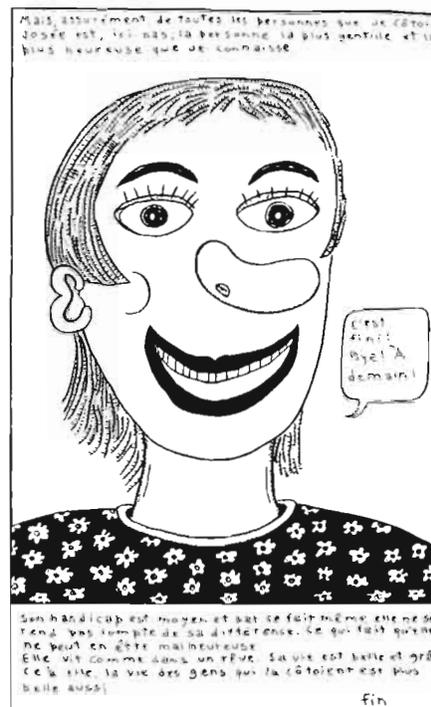
⁵⁸ « Voilà donc l'origine de la run trois petits magasins banals et innocents où j'allais avec mon frère Marc, mon premier compagnon. » (p. 16: 1)

⁵⁹ Apostolidès, 2007, p. 58.

de se raconter ne relève pas de la narration, mais est de nature fragmentaire. L'auteur ne reconfigure pas son passé à partir de son présent, mais ce sont les motifs oscillant entre deux pôles qui insufflent au récit sa forme, rapprochant son œuvre de l'auto-essai.



 **mécanique
générale**
www.pastis.org/mg



Figures 3.4. et 3.5. *Le pont du Havre*, [p. 120] et *Té malade, toi!*, p. 61.

Enfin, Luc Giard et Line Gamache nous proposent un pacte référentiel par la présence des albums des portraits des personnes racontées : Luc dans *Le pont du Havre* (figure 3.4), Josée dans *Té malade, toi!* (figure 3.5). Ces gros plans agissent comme garants d'authenticité. Vu le style fantastique du graphisme de Gamache et celui, très expressif, de Giard, ces portraits constituent un engagement graphique. Leur position modifie cependant la réception du lecteur, puisque ce n'est qu'à la fin qu'on lui « garantit » un lien au réel. Le fait qu'on ne le présente pas dès le départ, surtout dans le cas de Giard, permet aux entités qui se racontent de se définir au gré des situations. Il n'est pas un « personnage » déterminé, mais un sujet changeant selon le contexte comme le proposait Fabrice Neaud.

La manière de se représenter découle des plans et de la perspective employés. Tout d'abord, Giard ne se dessine, à une exception près, jamais de profil. Dans *Le pont du Havre*, les gros plans sont fréquents, ce qui contribue à une plus grande proximité de la narration avec le protagoniste. Au contraire, Line Gamache conserve une certaine distance avec ses personnages. Elle les représente plus souvent de la tête aux pieds.

Par ailleurs, la construction de la perspective influence aussi la manière de se raconter. Line Gamache figure parfois les personnes non pas selon l'éloignement et la position dans l'espace par rapport au spectateur (lecteur), mais selon leur importance dans le récit, à l'instar de la peinture médiévale et des dessins d'enfants. Par exemple, le groupe de jeunes filles, dont fait partie Line (p.14 : 3), est présenté plus grand que les autres visiteurs, plus haut même qu'un arbre. Un curé qui prêche est dessiné plus imposant que ses ouailles. (figure 3.6) Cette manière d'aborder la perspective souligne l'impossibilité de l'objectivité dans la représentation : c'est l'auteure qui attribue plus d'ascendant à un personnage qu'à un autre.



Figure 3.6. *Té malade, toi !*, p. 19 : 2.

La focalisation zéro

La focalisation zéro est primordiale chez Line Gamache puisque celle-ci laisse place à Josée dont elle raconte l'histoire. Cette perspective sert à situer l'action lorsque Line est absente : les exemples en sont nombreux⁶⁰. Le plus pertinent à relever à l'intérieur de ce point de vue est toutefois l'usage qu'en fait Gamache pour montrer le regard de sa sœur. La case-planche (p. 29) illustre la vision de Josée lors de sa fugue. La pleine page exprime bien l'esprit de liberté et l'exubérance qu'elle éprouve sur le pont. La profusion d'animaux personnifiés, les bateaux aux noms fantaisistes (« Love boat », « Le pêcheur ») servent à représenter cet esprit de fête.

⁶⁰ P. 10 : 1-3, p. 11 : 1, p. 12 : 1-2, p. 19 : 1-2, 4, p. 20 : 1, 3, p. 22 : 4, p. 23, p. 24 : 1-3, p. 27 : 1-2, 4, p. 28, p. 31 : 1, 3-4, p. 32, p. 33, p. 34 : 2-3, p. 35, p. 37, p. 38, p. 42 : 1-2, p. 43 : 2, p. 44 : 1,4, p. 45 : 2-4, p. 47 : 1-2, 4, p. 48 : 4, p. 50 : 1 et 3 case 1, case 3, p. 51 : 4, p. 52 : 1, p. 53 : 2, p. 54.



Figure 3.7. *Té malade, toi!*, p. 56.

À la figure 3.7, la case-planche représente Josée devant son miroir. Contrairement à l'utilisation qu'en font les autres auteurs de mon corpus, Line Gamache emploie ici le miroir en focalisation omnisciente. S'il est impossible d'« entrer » dans la tête de sa sœur, Line rend l'esprit festif et la fierté de Josée : « Est belle moi ! ». Le reflet a pour fonction de la magnifier (il montre sa figure un peu plus grande), de transmettre l'image positive qu'elle a d'elle-même. Ce miroir a un effet euphorisant grâce à la spatialité (agrandissement de l'image de soi).

Dans *Le pont du Havre*, le narrateur absent renvoie plutôt à une chose⁶¹ associée à un souvenir. La proximité entre celle-ci et le récitatif (on note l'absence de cartouche) donne l'impression d'avoir directement accès aux pensées de l'auteur, comme si l'on assistait à une projection dans sa tête. Ici il n'y a pas de reconfiguration des événements : le lien entre les objets est un lien associatif, d'où l'aspect fragmentaire de la narration. Cet aspect contribue aussi à une certaine intimité : l'espacement entre les événements narrés et le narrateur se réduit au minimum. Ce sentiment est d'autant plus fort que Giard use parfois de symboles pour s'exprimer, éloignant le référent de son objet. Par exemple, les chiffres (p. 48 : 4) représentent des adresses où il a habité, des numéros, les autobus qu'il emprunte (p. 55 : 4). Giard dessine aussi schématiquement sa *run*, sa folie (figure 3.8) ; il emploie une case vide, sans cadre, pour représenter le choc de sa transformation, le néant qu'il ressent (p. 105 : 4).

⁶¹ Le livre de Victor-Lévy Beaulieu (p. 42 : 3) et le personnage de Charlie Brown (p. 48 : 1) en sont des exemples.

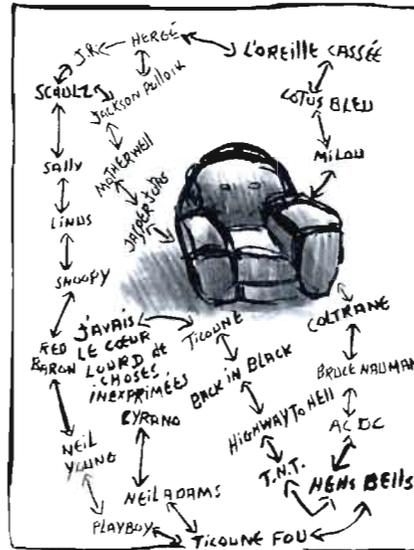
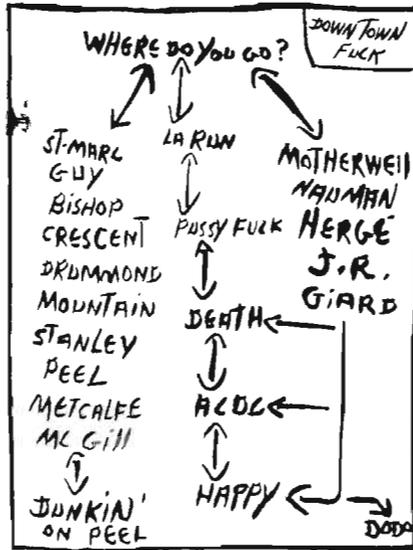


Figure 3.8. Le pont du Havre, p. 87.

Il faut mentionner que la mise en page de la bande dessinée renforce cette proximité en se faisant oublier. Elle est régulière : chaque planche possède quatre vignettes situées pareillement dans l'espace de la page. Font exception quelques cases-planches⁶² qui imposent un rythme de lecture différent, plus contemplatif. La disposition des cases est aussi discrète parce que son effet principal est de faciliter le passage de l'une à l'autre. Cela est d'autant plus important à relever que ce type de composition attire l'attention. (Groensteen, 1999, p. 114-115)

Cela permet aussi la dérive dans des temps et dans des lieux éloignés. La narration rassemble plusieurs personnes⁶³ ou endroits distincts⁶⁴ par un dénominateur commun. Le narrateur désincarné est présent aussi lorsque des personnages tirés de la série télévisée « Star Trek » (figure 3.9) se partagent le dialogue.

⁶² P. 9, 10, 12, 23, 37, 54, 66, 88, 106-115.

⁶³ « Jimmy est fou, Ticoune est fou, Grégoire est fou, Frank est mort. » (p. 82 : 2)

⁶⁴ « Fanny appelle Luc 6 fois par jour, Fanny appelle Luc 4 fois par semaine, Fanny est en Hollande, Fanny est à Amsterdam, Fanny appelle Luc à 7h30 le matin. » (p. 81 : 4)



- Jim. he's gonna be O.K.



- Yes. Bones. I know



- Captain, the field is expanding

- I know. Spock. it's gonna be O.K

Figure 3.9. *Le pont du Havre*, p. 105.

La couleur gagne alors les vignettes de cette page. L'auteur illustre ainsi le changement qui s'opère en lui et qui lui permettra de prendre du recul, de peindre ses dernières cases-planches. Ces dernières modifient le rythme par leur format et forcent l'observation. Elles (p. 106-115) ressortent du reste de l'album puisqu'elles sont en couleurs. Apostolidès remarque : « L'auteur peut affronter son passé d'une façon plus objective. » (2007, p. 78). Elles sont une véritable libération par les couleurs qu'elles exhibent et le changement de respiration qu'elles apportent.

La perspective expressive

Le point de vue le plus utilisé à travers *Le pont du Havre*, et le plus significatif, est le point de vue expressif. Il représente la perspective de l'auteur lorsqu'il est bouleversé et qu'il le laisse transparaître dans son trait.

La première forme que prennent ces transformations est celle des emprunts à d'autres créateurs. Cette imitation lui permet d'interpréter un souvenir, même très brièvement, en prenant la peau d'un autre. C'est le cas de la page 77 (figure 3.10) où le narrateur énonce à la case 1 « Un des thèmes favoris de la "run" c'est Schulz. » Le trait des cases de cette planche diffère du reste de l'album parce qu'il y est délimité comme celui de Schulz. Il est aussi plus mince et les personnages paraissent de profil, contrairement au reste de l'album qui les présente toujours de face. Il faut aussi remarquer les phylactères puisqu'ils sont rares ailleurs. Bien sûr, la présence des protagonistes de la série Peanuts, tels que Sally, Lucy, Charlie Brown et Snoopy, est significative, mais Giard ne les a pas uniquement représentés, il les intègre à sa propre histoire. Sally prend la parole pour dire qu'elle ne peut pas faire la « run » : « I'm not allowed to cross the street ».



Figure 3.10. Le pont du Havre, p. 77.

La deuxième forme remarquable que prend la focalisation expressive est celle que je regroupe sous la rubrique des altérations au visage. Elle se présente, tout d'abord, avec le dédoublement, voire le triplement⁶⁵ de la tête de Luc. Ces figures accompagnent la description de l'interminable *run*. Ce procédé multiplie les faciès jusqu'à saturation de la case (p. 85-86) : on peut aussi remarquer la présence du fou⁶⁶ (figure 3.11) parmi la multitude. Sa tête est parfois doublée par celle d'une femme⁶⁷, ce qui est une très belle illustration de son tiraillement intérieur⁶⁸.



Figures 3.11-3.12.-3.13. *Le pont du Havre*, p. 60 : 1, p. 31 : 4, p. 72 : 4.

Dans ces circonstances, il est souvent en colère, hurlant, alors que sa compagne est paisible. Ces altérations prennent la forme d'un foudroiement (figure 3.12), d'une explosion de la tête (figure 3.13), d'une série de figures calcinées (p. 93) et de tournoiements représentant les vertiges de Luc devant ses maîtres (figure 3.14). Ces transformations

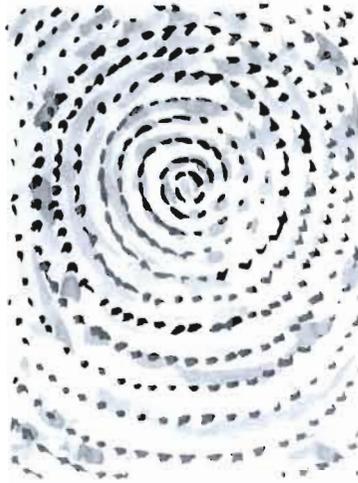
⁶⁵ P. 26 : 2-4, p. 32 : 1.

⁶⁶ Le fou est une silhouette habillée d'une camisole de force. Il a un long visage ovale, n'a pas de cheveux et il apparaît souvent lorsque l'on mentionne la folie. Exemples : p. 57 : 2-4, p. 58-59, p. 60 : 1, p. 85, p. 86 : 2-4.

⁶⁷ P. 91-92, p. 95 : 4, p. 96 : 2-3, p. 103 : 2.

⁶⁸ « Mais le besoin de tourner en rond le tenaille. Et lorsqu'il se décide à rentrer, après une quête vaine, il se demande s'il trouvera encore quelqu'un à la maison : "Elle m'attend ou je suis seul ? " » (Apostolidès, 2007, p. 73)

graphiques d'une grande violence expriment la même puissance que celle que l'auteur sent dirigée contre lui.



Ben Shahn, Abrams, 16 juillet 2003



Matisse, MOMA, 1 octobre 1992



Lichtenstein, Hudson Hills, 16 juillet 1999



Géricault et Flupke, Archives, Castellan, 18 juin 1993

Figure 3.14. *Le pont du Havre*, p. 22.

En plus des altérations, Luc se métamorphose en arbre (p. 52 : 4 et p. 53 : 1). Il exprime ainsi le renouveau d'une nouvelle histoire d'amour. Il se métamorphose aussi en boa (p. 62-63) pour montrer combien son désir le rend fou et étouffe sa compagne. Il emprunte aussi l'apparence de personnages d'autres auteurs pour se raconter. Ticoune porte le chandail de Charlie Brown (p. 16 : 2) pour représenter les « aventures de Ticoune et Marco » ; sa figure se recompose en tableau de Picasso (p. 68 : 3) lorsqu'il nage en pleine angoisse ; il arbore le sourire du Joker (p. 70 : 3) en soulignant son immortalité ou la silhouette de « the Shadow⁶⁹ » (p. 104 : 4) pour commenter un changement dans sa personnalité. Parfois, cet emprunt se limite à un élément d'un autre univers : le sigle de Batman (p. 16 : 1) ou Milou (p. 29 : 3). Dans tous les cas, cette utilisation n'agit pas uniquement comme citation : Giard se l'approprie pour s'exprimer.

Cette perspective expressive crée souvent une grande distance entre récitatif et dessin qui est propice aux métaphores.

L'écart entre l'iconique et le scriptural est fréquent dans *Le pont du Havre*. L'auteur s'y représente et commente son dessin à voix haute, comme s'il en était détaché. Par exemple, à la figure 3.15, on aperçoit le protagoniste sur le pont Jacques-Cartier, entouré des poutrelles de métal boulonnées. À la fin de la séquence, il prendra le chemin du retour vers la ville. La voix du récitatif s'apparente par son rythme à un poème en prose⁷⁰ : elle cherche à rendre son enfermement par un effet poétique de répétition.

⁶⁹ « The Shadow est un personnage de fiction créé par Walter B. Gibson. » (http://fr.wikipedia.org/wiki/The_Shadow)

⁷⁰ « La « run ». Drôle de nom pour une activité,/mais très juste quand on pense à « Run for your life »./On rencontre du monde/On oublie du monde/On achète des livres/On oublie la douleur/On va chez Dunkin' On lit le livre/On revient vers sa femme/Demain/Ét on recommence. »



La 'run' Drôle de nom pour une activité.



Très très juste quand on pense à "Run for your life"



On rencontre du monde
On oublie du monde



On achète des livres
On oublie le douleur

Figure 3.15. *Le pont du Havre*, p. 13.

Rabagliati et Beaulieu représentent aussi ce pont. Dans *Le moral des troupes*, cette représentation conclut une longue réflexion⁷¹ et permet de montrer une vue globale de Montréal. Elle n'affecte cependant aucunement Jimmy. Chez Rabagliati, le pont illustre, à l'instar de Giard, un désir de départ qui n'aura pas lieu. Mais l'utilisation y est tout à fait différente. Dans *Paul à la pêche* (figure 3.16), Paul adolescent fait une fugue et c'est sur cette structure qu'il se raisonne et décide de revenir sur ces pas. Cette méditation de Paul s'incarne par des bulles-pensées et un rapprochement sensible dans l'échelle de plan. La perspective y est aussi ouverte. On voit alors le paysage s'obscurcir pendant le coucher du soleil : il suit les pensées du protagoniste. La dernière vignette présente Paul, de face, qui s'est résolu. Ces moyens, utilisés pour montrer la réflexion, ne détonnent en rien du style homogène de l'auteur.



Figure 3.16. *Paul à la pêche*, p. 118.

⁷¹ « Aaaaah, Montréal, Montréal... J'pense pas avoir appris à te trouver belle, mais j'ai appris à aimer ta laideur. » (p.128 : 6)

Giard, lui, se représente enserré par des poutrelles. Le récitatif se situe à l'extérieur de la case, est non encadré et ses lettres sont formées mécaniquement. Le contraste est important entre une écriture plus neutre, impersonnelle, et un dessin dirigé par de larges traits au pinceau qui suivent la pensée de l'auteur. L'autoreprésentation de Giard montre sa solitude et son angoisse d'être enfermé. L'absence de profondeur dans la perspective et l'éclairage totalement subjectif l'assombrissent brusquement. (p. 14 : 2) La voix accompagne le dessin plutôt que d'y être intégrée, comme chez Rabagliati, de sorte que l'auteur commente, par le récitatif externe, le trouble qui l'assaille. Cette autoreprésentation est fréquente dans *Le pont du Havre*⁷². Luc Giard altère son visage par des modifications que j'ai déjà énumérées et il se narre de l'extérieur. L'introspection est ainsi représentée de manière morcelée plutôt que d'être narrative comme chez Rabagliati.

Cet enfermement est aussi bien exprimé par la dernière forme de focalisation expressive utilisée dans *Le pont du Havre* : celle du personnage fusionnant à son environnement⁷³. Cette union est une marque de la subjectivité de l'auteur : elle représente soit un besoin de se protéger en acquérant des éléments mécaniques, comme le mentionne Apostolidès (2007, p. 74-75), soit la nécessité de se fondre dans l'anonymat, de disparaître⁷⁴. Le motif de ses vêtements s'efface, par exemple, dans les fenêtres des immeubles : les limites de son corps s'abolissent. Le fait qu'il déambule dans une ville déserte (il est souvent le seul personnage représenté) accentue encore sa solitude.

Chez Line Gamache, l'utilisation de la focalisation expressive relève aussi de la modification de style, mais cette fois par l'insertion du dessin de Josée à l'intérieur du récit. À la page 47, la case 2 (figure 3.17) présente Josée qui bricole.

⁷² P. 15, p. 20-22, p. 41, p. 45, p. 61-63, p. 73-76, p. 78-79, p. 83-86, p. 89-90, p. 93.

⁷³ Voici des exemples de fusion : avec le pont (p. 68 : 4), avec la machine à beignes (p. 64 : 4), avec le métro (p. 56 : 1-2) ou avec des matériaux de construction (planches de bois, p. 71 : 4 et 72 : 1). Parfois aussi, il devient une habitation, un igloo (p. 53 : 2) pour protéger sa belle ou s'encadre dans un portrait qui devient une fenêtre (figure 3.19). La distinction entre dehors et dedans s'atténue.

⁷⁴ P. 24 : 2, p. 30, p. 72 : 2, p. 103 : 1.

Josée a maintenant 21 ans et elle travaille dans un atelier protégé. Dans cet atelier, on construit des chaises berçantes et d'autres objets en bois.

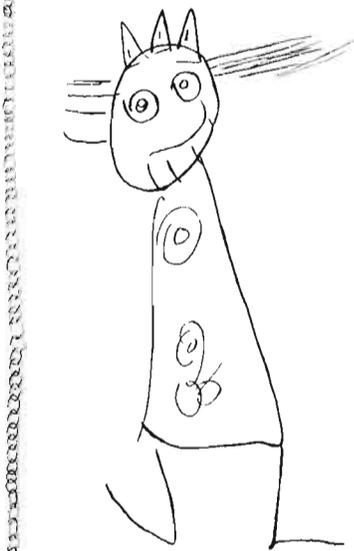


Josée doit compter un nombre exact de vis et les mettre dans un sac.
Je l'aurais plutôt vue faire de l'artisanat.

Elle aime bien ce genre d'activité. D'ailleurs, lorsqu'elle est chez mes parents, elle passe beaucoup de temps à dessiner et à bricoler.



Ca, c'est un beau dessin que Josée a fait cet hiver.



Josée fait aussi des guirlandes, elle aime les décorations et les fêtes. Si on mettait bout à bout toutes les guirlandes qu'elle a faites, on ferait sûrement le tour de la Terre.



Figure 3.17. *Té malade, toi !*, p. 47.

En représentant sa sœur ainsi, Line fait un parallèle entre ses créations qui l'inspirent et son travail, ce qui provoque une mise en abyme : « L'introduction de dessins enfantins ou naïfs a presque toujours une dimension réflexive : elle engage le média à se retourner sur lui-même et sur ses éléments constitutifs, en un mouvement spéculaire. » (Groensteen, 2003, p. 80) Dans la case suivante, la narratrice pointe le dessin en tant que tel : « Ça, c'est un beau dessin que Josée a fait cet hiver. » La confrontation des deux styles crée un effet de distanciation qui est atténué par le filet du cadre et du cartouche en guirlande. En effet, malgré la parenté entre les deux styles, la présence d'un dessin autre introduit une certaine distance puisque l'homogénéité est rompue.

La perspective externe

Contrairement à ce que nous avons observé dans la première partie, avec Beaulieu et Rabagliati, la focalisation externe se fait beaucoup plus rare dans *Le pont du Havre*. Cependant, on distingue assez fréquemment les traits du protagoniste (l'artiste ressemble à l'inspecteur Gadget). Pourquoi, alors, cette perspective apparaît-elle moins ? Parce que, dans la majorité des cas, le point de vue n'y est pas neutre. On sent transparaître l'état d'esprit de l'auteur dans le dessin, ce qui renvoie à la focalisation expressive. Je considère ici que la perspective externe sert à transmettre une certaine sérénité⁷⁵ : amoureux, Luc a une attitude plus posée. Un autre usage de cette vue externe, dans *Le pont du Havre*, s'apparente à un procédé mis en place dans *Le moral des troupes* : le miroir de la salle de bain dédouble le narrateur (figure 3.18).

⁷⁵ P. 50-51, p. 52 : 1-2, p. 94-95 : 1-3, p. 100-101.



Côte-des-Neiges est ma maison. Et rien n'a vraiment changé.

Figure 3.18. *Le pont du Havre*, p. 33 : 4.

Le récitatif (à l'extérieur du cadre) énonce : « Côte-des-Neiges est ma maison. Et rien n'a vraiment changé. » Le protagoniste retourne dans le passé en observant son reflet et constate qu'il n'a pas évolué. Le trait qui constitue le visage est le même, seuls le fond tramé et le chapeau plus clair marquent une différence. Le dédoublement a une fonction d'introspection reliée à la temporalité (retour sur soi-même) alors que, chez Line Gamache, le miroir en vue externe (il dédouble sa sœur) est lié à l'espace, car il la présente plus grande qu'elle ne l'est, afin de montrer sa fierté.

Gamache utilise généreusement le point de vue externe⁷⁶ puisqu'elle raconte sa vie en lien avec celle de sa sœur. C'est pourquoi elle l'emploie plus fréquemment à l'intérieur du premier tiers du livre afin de situer le récit. La perspective externe est parfois mise en valeur quand la narratrice pointe l'image comme un cliché : « sur cette photo » (p. 13 : 3). Elle témoigne alors de la réalité de la représentation. Ce qui est caractéristique de ce point de vue, c'est son style fantaisiste qui peut ressembler à la perspective expressive telle qu'on l'a déjà rencontrée chez Beaulieu et chez Rabagliati.



Figure 3.19. *Té malade, toi !*, p. 6.

⁷⁶ Notamment aux endroits suivants : p. 7 : 1, p. 8 : 4, p. 9 : 1-3, p. 11 : 2-3, p. 13 : 1, p. 14 : 2-3, p. 15, p. 16 : 1, p. 21 : 1, 4, p. 22 : 1-3, p. 34 : 4, p. 36, p. 40 : 1-3, p. 41, p. 42 : 4, p. 43 : 1, 3, 4, p. 45 : 2-4, p. 48 : 2-3, p. 49 : 4, p. 50 : 2.

Cependant, la condition essentielle à ce type de focalisation est que celle-ci détonne par rapport au style courant, dans le but d'exprimer le trouble de l'auteur jusque dans son trait, ce qui n'est pas le cas dans cet album. Par exemple, dès le début, son récit est fantaisiste. À la figure 3.19 (une case-planche), Line Gamache prend au pied de la lettre l'expression « grosse comme un ballon » pour parler de sa mère. Celle-ci est dessinée volant au-dessus des maisons et attachée à la narratrice par une corde. C'est une manière habile de présenter sa sœur (dans le ventre maternel) tout en soulignant que c'est Line qui raconte. Celle-ci met ici simplement en place son histoire et ne se remet aucunement en question.

Cette vision irréaliste s'inscrit dans le phénomène, plus large, de la personnification d'êtres inanimés dans *Té malade, toi !* Poupées et animaux prennent très souvent la parole⁷⁷. La narratrice s'exprime à travers eux tant que celle-ci est en âge de s'amuser avec ces jouets. Par exemple, la figurine de la jeune Line déclare : « Ouain! Je suis sa poupée à elle après tout! » (p. 9 : 4). Dans la deuxième partie du livre, les jouets sont dépendants du personnage de Josée et se rattachent à son univers : « Maman ! Josée! » (p. 41 : 1); « Et moi, elle ne m'aime plus ? » (p. 53 : 3) Chez Line Gamache, poupées et animaux parlent et brouillent ainsi les frontières entre le réel et le fictif.

Pasquier (2006), dans son analyse de *L'Ascension du Haut-Mal*⁷⁸ de David B., montre que, dans cette bande dessinée, la personnification de la maladie (l'épilepsie de son frère) sous l'apparence de monstres permet d'exposer que les conventions aussi sont monstrueuses :

Ce n'est pas seulement la différence entre *freak* et Monstre qui est effacée, c'est aussi, et plus radicalement, la dichotomie monstrueux/normal. Il ne s'agit donc pas de valoriser un « bon » monstre contre un mauvais, et d'en appeler naïvement à la tolérance de la part des garants de la norme, mais bien de contester l'idée même de norme, et de révéler que toute norme est elle-même monstrueuse.

⁷⁷ P. 7 : 3, p. 8 : 1, p. 9 : 3, p. 24 : 3, p. 25 : 3, p. 27 : 1, p. 28 : 2, p. 30 : 2, 4, p. 37 : 3-4, p. 41 : 1, p. 42 : 2, p. 53 : 3, p. 55 : 4.

⁷⁸ Cette œuvre a plusieurs points en commun avec celle de Line Gamache tant du point de vue thématique (la figure du frère atteint du « Haut-Mal » (épilepsie) y est centrale, le développement artistique de l'auteur y est aussi très lié) que du point de vue des ressources utilisées en bande dessinée, quoique *Té malade, toi!* ait un aspect un peu plus naïf, un peu plus brut que l'œuvre de David B.

Qui sont ces monstres dans *Té malade, toi !* ? Tout d'abord, un motard prend la forme d'un diable (figure 3.20), le cancer est vu comme un animal fantastique (p. 46 : 1-2, p. 48 : 1) et la machine utilisée pour la radiothérapie (p. 33 : 3) est une bête à grandes dents. Un motif de monstre (p. 48 : 4), rappelant l'allégorie du cancer, orne aussi la chemise de nuit de la mère lors de sa rechute. Ces bêtes imaginaires, qui sont montrées⁷⁹, sont des figures que la narratrice a critiquées : le graphisme manifeste ainsi sa perception.



Figure 3.20. *Té malade, toi !*, p. 27 : 3.

⁷⁹ « Étymologie ; milieu XII^e s.; du latin *monstrum* « prodige qui avertit de la volonté des dieux, qui la montre » puis « objet ou être surnaturel » et « monstre », famille de *monere* « avertir ». *Montrer* appartient à cette famille, mais a perdu déjà en latin (*monstrare*) le sens religieux de *monstrum* « prodige » pour signifier seulement « indiquer ». » (*Le Petit Robert*)

À l'opposé, les enfants handicapés sont représentés sous la forme d'anges. (figure 3.21)
La métaphore est d'autant plus évocatrice que des êtres parfaits, divins, représentent ces jeunes considérés comme anormaux.



Figure 3.21. *Té malade, toi !*, p. 18 : 1.

De plus, la présence de multiples animaux crée un réseau à travers l'œuvre et sert l'expression de l'auteur. Par exemple, le poisson apparaît lorsqu'une émotion particulièrement forte est exprimée même si le lieu où il se présente est inusité : on le retrouve dans les bras d'une enfant courant sur un trottoir ou dans la cuvette de la toilette.

L'auteur associe l'attente de la naissance de Josée (p. 7 : 2) au souvenir fugitif du grand-père décédé (p. 20 : 4), à l'exaltation de Josée lors de sa fugue (p. 29), à l'inquiétude de la mère (p. 32 : 1). La présence d'animaux est un signe d'instabilité qu'un contexte réaliste ne justifie pas. On sollicite ainsi le chat, le chien, l'ours et l'oiseau. Ils peuvent passer inaperçus, sauf lorsqu'ils possèdent la parole, mais renforcent l'aspect fantaisiste et naïf de l'autoreprésentation. Ils apparaissent aussi sous la forme d'ornement répété : par exemple, des arbres portent des becs d'oiseaux, ces volatiles picorent la pelouse (p. 19 : 4, p. 24 : 3), ornent des chandails (p. 28 : 2-3), etc. D'autres fois, la présence d'animaux, en plus de créer un réseau de sens, fait écho au récitatif : « Pour la soigner, on lui donna des pilules qui faillirent la tuer. Je crois que les docteurs avaient fait une erreur... » (figure 3.22)



Figure 3.22. *Té malade, toi !*, p. 46 : 3.

Un motif de loup dévorant un moineau surplombe les personnages et représente l'erreur médicale soupçonnée. Ce fort réseau renforce la cohérence de l'œuvre et est propre à la reconfiguration que fait Line Gamache de son passé à partir de son présent.

La perspective interne

Finalement, la perspective interne, on le sait, adopte le point de vue d'un personnage. Il y a peu de vision subjective dans *Le pont du Havre* puisque Giard endosse plusieurs costumes. Quelques plans internes⁸⁰ ont pour fonction d'expliquer une action. Mais cette perspective sert davantage à exprimer la sensibilité du protagoniste lorsque l'auteur représente un fantasme ou emploie l'ocularisation interne. Cette dernière est présente, par exemple, à la case 2 de la page 28 : une vue en plongée sur le postérieur d'une femme. L'angle utilisé expose clairement son désir. Il faut aussi préciser, à l'instar d'Apostolidès (2007, p. 54), qu'il est difficile de faire la part entre réel et imaginaire dans *Le pont du Havre*. Je me limiterai à des exemples significatifs où la représentation iconique, l'agencement séquentiel manifestent l'aspect rêvé d'une situation. La très belle case 2 de la page 32 (figure 3.23) représente une femme qui crie. Le récitatif de la vignette précédente indique : « Silence d'un cri étouffé ». Comme l'enchaînement exprime l'angoisse qui tenaille Luc durant la *run*, cette case s'insère comme un flash, un souvenir qui s'impose et repart aussi rapidement. Le lien est plus fort avec la case suivante qu'avec le récitatif de cette même vignette, ce qui réduit la distance entre les deux cases.

⁸⁰ P. 42 : 2, p. 16 : 3.



Silence d'un cri étouffé



On vit. on meurt. on souffre, qui sait ..

Figure 3.23. *Le pont du Havre*, p. 32 : 1-2.

La case 2 de la page 59 présente aussi une femme nue entourée d'une lumière blanche. Cette lumière la montre telle une apparition. La case suivante représente une bulle qui éclate en haut du narrateur, ce qui confirme la teneur de fantasme de la vision. D'autres exemples pointent aussi des songes du protagoniste⁸¹.

Line Gamache utilise ce type de focalisation lorsqu'elle explique une situation de façon fantaisiste ou lorsqu'elle veut l'exagérer. Elle place la représentation imaginée d'un événement au même niveau que sa perception. Quand elle apprend que sa sœur n'est peut-être pas normale, la jeune Line pleure avec sa poupée : « À ce moment-là, toute la Terre eut soudainement besoin d'un parapluie! » (p. 11 : 4). Cette manière de représenter sa tristesse est plus exacte du point de vue interne puisque, pour elle, c'est son univers en entier qui est

⁸¹ P. 28 : 1, p. 56 : 3-4, p. 65 : 4.

affecté. Lorsqu'elle part en autobus pour visiter l'Exposition universelle, un piéton passe tout près et chante la chanson de l'Expo⁸², ce qui évoque l'exubérance qui l'habite. Plusieurs autres situations fantaisistes⁸³ représentent la vision du personnage de Line qui réduit l'écart entre mondes réaliste et imaginaire.

En somme, au terme de mon analyse, est-il possible d'établir un lien entre le rapport au monde de Line Gamache, qui passe par le regard de sa sœur déficiente intellectuelle, et celui de Luc Giard, qui s'incarne dans la personnalité compulsive du personnage qu'il représente ? Tout d'abord, je l'ai dit, ce qui m'a poussée à rapprocher ces deux auteurs, c'est qu'ils se tiennent tous deux au plus près de la perception du « je » qu'ils représentent. Pour cette raison, Line Gamache privilégie la focalisation zéro : elle laisse ainsi s'exprimer sa sœur. Luc Giard l'emploie pour sa part afin de permettre la contemplation, pour établir un lien plus direct avec un objet sorti tout droit de ses souvenirs. Dans le cas de Line Gamache, cette perspective est traitée de manière narrative puisque l'auteure examine de manière rétrospective son passé à partir de la naissance de sa sœur. Chez Luc Giard, au contraire, la transmission directe de sa perception entraîne un certain morcellement de la narration.

Luc Giard transmue sa représentation (déformations, fusion avec la ville) sous la pression des violences extérieures. Il emploie ainsi fréquemment le point de vue expressif. ce qui rend son récit plus fragmentaire puisqu'il ne cherche pas à le reconfigurer, mais suit plutôt sa pensée associative. Il s'attarde à présenter divers aspects de sa personnalité sans chercher à les lier par une cohérence rétrospective. Les deux autres perspectives y sont beaucoup moins utilisées. Le point de vue interne exprime certains fantasmes et le point de vue externe permet, tout comme chez Jimmy Beaulieu, une remise en question par le reflet dans le miroir.

⁸² « Un jour un jour, quand tu reviendras... » (p. 15 : 2)

⁸³ P. 7 : 2, p. 33 : 3, p. 34 : 1, p. 49 : 3.

Line Gamache privilégie le point de vue externe fortement imprégné de son style fantaisiste. Contrairement à Luc Giard, je ne peux pas parler ici de point de vue expressif parce que le trait de l'auteure n'est pas troublé par des tempêtes intérieures. De même, le point de vue interne lui sert surtout, à l'instar de Rabagliati, à guider l'action, quelquefois à rendre la perception de la narratrice dans la représentation. Son autobiographie, par le biais de sa sœur, s'assure de toujours conserver une cohérence. L'utilisation d'un réseau de métaphores iconiques (animalières, notamment) renforce d'ailleurs cette cohérence.

Si Jimmy Beaulieu et Michel Rabagliati se rejoignent par l'apparente transparence de leur œuvre, Giard et Gamache, au contraire, soulignent à grands traits les dispositifs qui rendent impossible la neutralité dans la représentation. D'un côté, la représentation du « je » de Luc Giard est sans cesse malmenée au gré de ses angoisses. De l'autre, le « je » de Line Gamache reste au plus près de la perception du monde de sa sœur. Quels seront maintenant les effets d'une position du « je » qui respecte une certaine distance ?

CHAPITRE 4 : LA VIE EXTÉRIEURE DE JULIE DOUCET ET DE GENEVIÈVE CASTRÉE

Les manières de s'exposer de Julie Doucet et de Geneviève Castrée semblent très éloignées. Cette dernière a un style dépouillé et minutieux ; l'autre manie la ligne librement en couvrant tout l'espace de la page. Pourtant, elles ont en commun un esprit de contestation manifeste qui s'exprime à travers leur autoreprésentation et qui entretient toujours une certaine distance avec le lecteur. L'opposition des deux auteures leur fait-elle privilégier des moyens communs dans la perspective adoptée et l'expression en bande dessinée ? L'adoption d'une catégorie du champ autobiographique, le journal pour Julie Doucet et l'auto-essai poétique pour Geneviève Castrée, est-elle liée à ce choix de perspective ? Je tenterai ici de répondre à ces questions.

Julie Doucet est née en 1965 à Montréal. Elle y poursuit des études en arts plastiques et en arts d'impression. Pendant sa formation, elle s'intéresse à la bande dessinée. Elle diffuse alors un fanzine, *Dirty Plotte*, dans lequel elle raconte sa vie, ses rêves et ses fantasmes. Ce fanzine la fera connaître puisqu'à la suite de sa réédition par Drawn & Quarterly elle remportera le prestigieux Harvey Award pour le meilleur nouveau talent. Elle part ensuite pour New York (*My New York Diary*), Seattle et Berlin. L'Association publie en 1995 son premier livre en français, *Ciboire de Criss*. De retour au Québec, elle fait paraître en 1999, à l'Oie de Cravan, *l'Affaire madame Paul*. Son *Journal*, édité en 2004 par L'Association, fait suite à sa décision d'arrêter la bande dessinée. Il paraît en anglais en 2007 chez Drawn and Quarterly. Depuis, elle produit de nombreux livres d'artiste, travaille en gravure, en linogravure, en sérigraphie et en collage. Elle participe à plusieurs expositions.

Son *Journal*, composé d'environ une page par jour, s'étend du 30 octobre 2002 au 6 novembre 2003. Une page comprend généralement quatre cases, même si elles ne sont pas régulières ni délimitées par un cadre. Ce journal, sous la forme d'un carnet en noir et blanc,

est composé de manière plus libre⁸⁴ que ne l'étaient les autres bandes dessinées de Doucet. L'intégration de collages, qui détournent les images de pièces de vêtements, de cosmétiques dans le but de dévaluer la norme, y est notable. Comme les habits s'inscrivent socialement par rapport à un certain idéal, celui de la mode, ils marquent par leurs différences une identité (sexuelle, sociale ou même idéologique). Un des exemples les plus violents de ce détournement est celui du rouge à lèvres transformé en arme de destruction massive. (figure 4.1)



Figure 4.1. *Journal*, 30.03.03.

À la suite de Christian Pichet⁸⁵, je note que le nom de ce livre est *Journal* et non « journal intime » et qu'il a été publié du vivant de l'auteure. Julie Doucet émet des doutes⁸⁶

⁸⁴ « C'est l'approche qui était complètement différente. Par rapport à ce que moi je faisais en bande dessinée. D'abord je voyais le projet plus près d'un carnet de croquis, ou bien un carnet de voyage, comme Willem en a fait. Mais on a pas toujours le contrôle... et c'est devenu une sorte de journal intime improvisé. Pas de crayonnés... Pour moi la bande dessinée telle que je la pratiquais c'était quelque chose de très contrôlé. » (2006, p. 191)

⁸⁵ 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* ». (Pichet, 2006, p. 50)

sur certaines informations qu'elle y divulgue. Elle montre ses questionnements sur la représentation de l'un de ses amis (05.11.02) et se corrige lorsque son dessin n'est pas exact : « Complètement faux, on avait pas d'oreiller. » (07.09.03) Tout cela contribue bien entendu à produire un effet de réel.

La présence réelle du corps est aussi centrale dans le *Journal*, comme l'explique Ann Miller.

In general, Doucet's work may be characterized as an example of « dessiner femme », to adapt Irigaray's phrase, not because it is determined by her biology but because it given access to a rich, often hilarious and sometimes disturbing, female imaginary which is never severed from her bodily presence⁸⁷.

Elle s'exprime à travers de fréquents malaises : abus d'alcool, maux de tête, fatigues, menstruations, douleurs au dos et crises d'épilepsie. Le fait qu'elle aborde ces problèmes ancre la protagoniste dans la réalité, mais constitue aussi une forme de critique du « sujet universel » que l'on suppose être non seulement masculin, mais désincarné, comme le souligne la critique⁸⁸. Même si Doucet affirme ne pas avoir investi trop d'elle-même dans ce *Journal*⁸⁹, la présence de ces malaises est aussi symptôme d'affects. Par exemple, lorsqu'elle se demande pourquoi ses crises d'épilepsie ont recommencé⁹⁰, elle explique que sa source de tension provient de son style de vie.

⁸⁶ 10.04.03

⁸⁷ En général, le travail de Julie Doucet peut être caractérisé comme un exemple du « dessiner femme », pour adapter la citation d'Irigaray, pas parce qu'il est déterminé par sa biologie, mais parce qu'il donne accès à un riche, souvent désopilant et quelques fois dérangent imaginaire féminin qui ne peut être séparé de sa présence corporelle. [Je traduis] (2007, p. 235)

⁸⁸ (2004, http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Miller_trnsgr_fr.html)

⁸⁹ « "I didn't want to put too much of myself in it," she says. "It's kind of funny, because it's a description of what I'm actually doing but I almost never talk about how I feel." « Je ne voulais pas y mettre trop de moi-même », dit-elle. « C'est plutôt amusant parce que c'est une description de ce que je fais actuellement mais je ne parle presque jamais de la façon dont je me sens. » [Je traduis] (Medley, 2008)

⁹⁰ « Hum en fait... je crois que j'ai compris... ces deux dernières années j'ai été pas mal plus entourée de gens, ce qui fait que je courais toujours à gauche à droite, jamais chez moi, toujours à cours de temps... C'était assez stressant, mais je détestais pas ça... [...] » 23.05.03

Le corps possède ainsi un rôle essentiel dans le processus de création. De son aveu même, Julie Doucet a besoin de manipuler la matière lorsqu'elle crée.

J'aimerais bien écrire un roman, c'est un de mes projets. Pas avec des mots découpés, que mes mots à moi. Mais je ne peux pas imaginer ce projet sans intervention plastique, comme tu dis. Je peux pas du tout m'imaginer assise devant un écran d'ordinateur et écrire... J'ai besoin de toucher. (Doucet, 2006)

Son action est donc une réponse à un autre discours : elle en modifie la forme en se l'appropriant. De manière plus générale, Julie Doucet se représente dans son *Journal* à travers ses actions quotidiennes et présente les aléas de son métier d'artiste.

Geneviève Castrée est née à Loretteville en 1981. Elle participe entre 1996 et 2000 à de nombreux fanzines et expositions sous le nom de Fidèle Castrée. Elle publie, en 2000, *Lait frappé*, à l'Oie de Cravan, puis, en 2001, *Roulathèque Roulathèque Nicolore*. En 2002, les éditeurs allemands Reproduk lui demandent de traduire *Lait frappé*. Elle crée une nouvelle œuvre : *Die Fabrik*. En 2004 paraît l'album *Pamplémoussi*, ensemble multisupport comprenant un livre et un disque vinyle. Aussi chanteuse, Geneviève Castrée est connue sous un autre pseudonyme, « Ô PAON ». Elle a composé un disque-livre en 2007, *Tout seul dans la forêt en plein jour, avez-vous peur ?* (K record), et expose au Canada, aux États-Unis, en Europe, en Australie et au Japon. Elle vit maintenant aux États-Unis.

Pamplémoussi porte un titre métaphorique dont la fonction descriptive (Genette, 1987, p. 88) nous aiguille vers un univers onirique. Le néologisme du titre, expliqué en partie de manière fantaisiste dans les remerciements (l'auteure a mangé des pamplémousses durant l'élaboration de ce livre) et sa sonorité, légère, appellent l'univers du rêve. L'œuvre est composée de sept récits, illustrés en noir et blanc⁹¹ et sans paroles. Sept chansons les accompagnent : on peut les écouter sur le disque vinyle et les lire à la toute fin ([p. 63-66]). Cette bande dessinée présente un dessin par page. Un cadre délimite généralement celui-ci,

⁹¹ À l'exception de la page couverture, une sérigraphie en bleu, noir et gris.

rappelant un disque par son format⁹². Les récits sont racontés à la première personne et les remerciements associent le personnage illustré et l'auteur. Ils sont traités avec dérision puisque celle-ci y affirme avoir mangé 764 pamplemousses en travaillant.

Chez Geneviève Castrée, au contraire de Julie Doucet, l'évanescence de l'enveloppe corporelle constitue sa réplique à l'ordre établi. Le corps est montré sauvage (je l'observerai bientôt), mais l'état physique qui s'en dégage est fantomatique. L'abolition des frontières entre le dedans et le dehors est racontée dans la « chanson pour l'étoile polaire » ([p. 65]) : « J'ai froid, Dedans/dehors, Ce vide ». Cette même figure spectrale induit de fausses perceptions : « les petits nuages noirs/qui recouvrent ma peau/m'empêchent de voir/comment je suis vraiment » (« chanson pour la renarde » : [p. 63]). Le champ lexical du fantôme⁹³ la représente aussi dans les chansons. Castrée appuie tout autant cette présence du spectre à travers l'aspect visuel de l'œuvre. Dans le récit « les têtes molles », les corps des enfants flottent et se détachent de la gravité. À l'intérieur de « la renarde », la case, ronde, est entourée de hiboux-fantômes et, dans « les guêpes », de petits spectres attaquent la dormeuse.

⁹² 32 cm par 30 cm, carré, de la même grandeur que la pochette du disque vinyle. Un format exceptionnel en bande dessinée.

⁹³ « Flottent », « démons », « vibrations », « évanouie », « fantômes », « ombres », « rôdent », « vide », « draps », « l'esprit », « poussière », « hante », « Détachez-vous », « évanouis », « airs ».



Figure 4.2. *Pampleoussi*, [p. 50].

Dans « la géante », le personnage éponyme essaie d'acquiescer de la légèreté en attrapant un oiseau qui a cette qualité. Paradoxalement, c'est lorsqu'elle tombe (figure 4.2) que son déséquilibre la montre gracieuse. Elle est alors suspendue, délivrée de son poids. La dernière histoire, « la hase », joue entre les espaces intérieurs et extérieurs. La protagoniste passe de l'un à l'autre à la manière d'une créature éthérée.

Le corps présenté comme sauvage est une façon de se libérer d'une image imposée. La représentation de l'auteure n'est pas conforme aux canons de beauté occidentaux : elle a les yeux cernés, elle est poilue (aisselles et jambes), elle a les pieds nus et les cheveux ébouriffés. De plus, elle se montre sans vêtements, décorée de feuilles, emmitouflée dans un sac de couchage ou dans un anorak. Castrée lie la géante maladroite à la protagoniste : « There is also a girl giant who is very similar to her⁹⁴. » Ses adjuvants sont tous des animaux. Le champ lexical associé à ces derniers est présent dans toutes les chansons⁹⁵. De plus, les humains sont associés à l'expression « espèces »⁹⁶, ce qui les rend semblables au reste du monde animal. La protagoniste se retrouve donc seule dans un univers sauvage.

La prise de vue varie dans le *Journal* de Julie Doucet, contrairement à ce qu'affirme Michel Braud dans *La forme des jours*. (2006, p. 294) Certes, il n'y a pas de modifications significatives dans l'autoreprésentation comme on pouvait en trouver chez Luc Giard, par exemple ; mais le lecteur peut observer le personnage à partir de prises de vue diverses : de la tête aux pieds, cadrée en plan américain, en gros plan, etc. Elle est presque toujours présente graphiquement, généralement de face, mais parfois aussi de profil. Sa présence récurrente produit le même effet que chez Rabagliati : elle dirige la lecture en laissant peu de place à l'interprétation. Le point de vue du personnage et celui de la narratrice étant presque toujours représentés. Si la perspective n'est pas constante, elle est, par contre, souvent externe, ce qui contribue à rendre compte de ce qu'on pourrait appeler la « vie extérieure » du personnage.

De son côté, Geneviève Castrée se représente de face. Elle se fait voir de la tête aux pieds. On aperçoit aussi très bien le sol sur lequel elle se tient. Il y a peu de variation, chez

⁹⁴ Il y a aussi une géante qui est très similaire à elle. [Je traduis] (Bottenberg, 2004)

⁹⁵ « Araignée-loup », « poil », « dents », « domptés », « écureuils », « guêpes », « renarde », « oiseaux », « tigre », « mordre », « insectes », « nez remue », « renifle », « araignée », « dents », « hase », « animaux », « moutons », « espèces ».

⁹⁶ « Les espèces un peu lentes/ Comme nous » (« chanson pour la hase » : [p. 66]).

elle, dans le cadrage, et jamais de gros plan. Cette constance dans la représentation et l'absence d'écriture dans le dessin donnent l'impression d'une certaine distance.

La perspective externe

La perspective la plus utilisée par les deux créatrices est externe. Dans *Pamplemoussi*, on aperçoit la protagoniste dans plusieurs récits (« la renarde », « les guêpes », « le tigre », « la nuit (l'étoile polaire) » et « la hase »). On peut l'associer à l'auteure, on l'a dit, grâce aux remerciements. (figure 4.3) Le personnage est parfois masqué (« la renarde »), mais toujours reconnaissable.

L'auteure tient à remercier
le conseil des arts du Canada
pour l'aide accordée à la
création de ce livre



aussi, elle a mangé au total
sept cent quarante-quatre
pamplemousses en
travaillant sur ses dessins.

Figure 4.3. *Pamplemoussi*, [p. 5].

Christian Pichet relevait, dans son mémoire sur Fabrice Neaud⁹⁷, que ce dernier utilise la perspective externe dans le *Journal* lorsque l'endroit représenté est hostile. Par conséquent, l'isolement graphique soulignerait l'isolement dans l'énonciation. Cela s'applique bien, il me semble, à *Pamplemoussi*. Les territoires visités par la rêveuse sont investis de bêtes sauvages : la forêt sombre (« la renarde » et « la hase »), le monde nordique (dans « la nuit (l'étoile polaire) »), la jungle (« le tigre »), un paysage lunaire (« la géante ») et un univers hanté (« les guêpes »). Certains champs sémantiques exploités par les chansons expriment la

⁹⁷ « 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. » (Pichet, 2006, p. 107)

menace de cet environnement : l'hiver⁹⁸, l'espace⁹⁹ et l'air¹⁰⁰. Ces situations auxquelles la protagoniste semble confrontée seule la rendent mal à l'aise.

La manière d'habiter ces lieux est aussi étrange. Geneviève¹⁰¹ ou un animal se font dévorer dans trois récits. L'ogre engloutit les têtes molles, le tigre avale Geneviève (« contre le tigre qui se cache/et surgit/aussitôt je suis avalée... » [p. 64]), la hase contient (dans son ventre) le personnage errant dans la forêt. (figure 4.7) Être avalé par un plus grand que soi, ce n'est pas rechercher une protection, comme le faisait Luc Giard en enfilant le costume de l'un des héros de son enfance, mais s'infiltrer à l'intérieur de l'autre. Geneviève Castrée affirme en entrevue que son livre est un appel à la résistance destiné aux femmes avant tout : « The book is about girls in general. It is my first real "C'mon girls! Stand up and do something!"¹⁰² » (Bottenberg, 2004) Elle donne d'ailleurs à toutes ses chansons un nom féminin.

L'avalement est présent dans les « têtes molles », dont la dernière image montre le géant hurlant et les têtes d'enfants les yeux fermés ([p. 13]). À l'intérieur du « Tigre », l'auteure termine sa chanson par : « Je m'y plais/je m'y endors/et j'y rêve/formidable. » ([p. 64]). Le fait d'être avalé devient un appel à l'infiltration, à l'action de l'intérieur qui est susceptible d'apporter le repos, la force : « Tant pis/Tes impatiences frigorifiques/M'ont bâtie indestructible. » (« chanson pour les têtes molles : [p. 63] ») La protagoniste se défend contre ce qui lui est hostile. Elle adopte par conséquent un point de vue externe et ce dernier accroît

⁹⁸ « Hiver », « tempêtes », « soufflais », « accumulait », « température », « glace », « frigorifiques », « zéros absolus », « éternuer », « étoile polaire », « froid(e) » (2), « humide », « petite ourse ».

⁹⁹ « Déboussolée », « l'atmosphère », « étoile polaire », « petite ourse », « soleil », « planète » (2), « étoiles » (2).

¹⁰⁰ « Flottent », « ballons, nuages », « gonflées », « poumons », « bouffée », « respirer », « atmosphère », « asphyxiés », « air » (2), « oiseaux », « volent », « ciel », « suffoque ».

¹⁰¹ À partir d'ici, j'appellerai « Geneviève » le personnage.

¹⁰² Ce livre est à propos des filles en général. C'est mon premier vrai : "Hé les filles! Levez-vous et agissez!" [Je traduis]

l'importance de l'aspect iconique : en effet, la représentation du corps du personnage et les lieux qui l'entourent prennent en charge l'essentiel de l'expression.

Tout d'abord, le corps acquiert un rôle central : les gestes et l'expression du visage dans ses minuscules variations servent l'auteure dans son autoreprésentation. On peut remarquer que le personnage ferme et plisse les yeux, qu'elle dort souvent, ce qui indique qu'elle se centre sur elle-même. La seule fois où elle ouvre grands les yeux, c'est quand elle décide d'écrire dans le ciel (« nuit polaire » : [p. 42]). J'interprète cela comme une mise en abyme de son processus de création : l'écriture lui permet de s'exposer au monde extérieur et de le regarder en face.

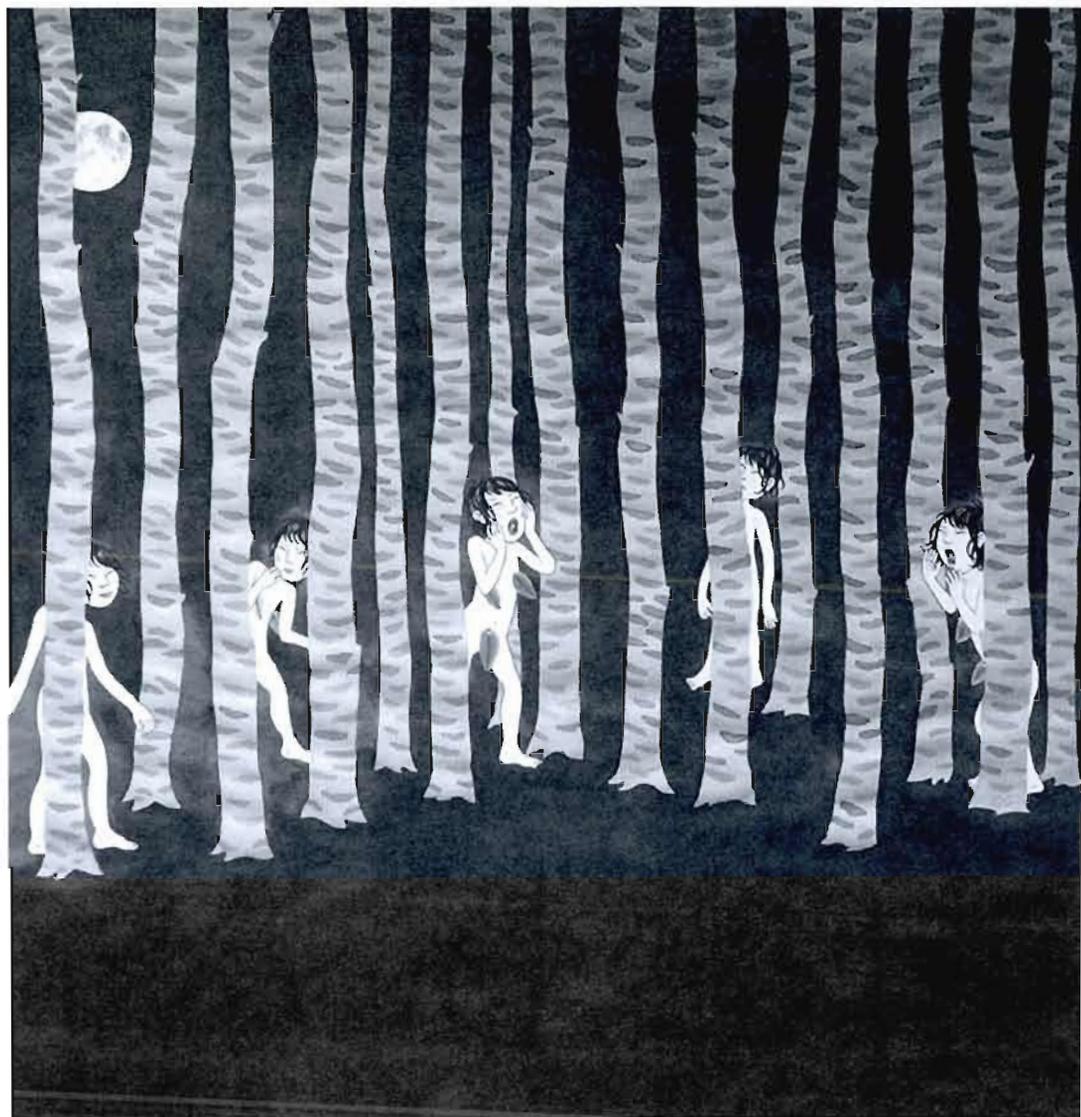


Figure 4.4. *Pamplemoussi*, [p. 56].

Aussi, le corps, par son attitude et par la position qu'il occupe dans l'espace de la planche, prend une importance accrue. Les changements d'attitude dans « la hase », par exemple, expriment la peur qui l'envahit alors qu'elle s'enfonce dans la forêt. La page [56] (figure 4.4) reproduit le personnage cinq fois. La première silhouette la fait voir qui s'engage, le visage volontaire et le bras devant, montrant son allant. Dans la deuxième, fière, elle regarde derrière elle comme si elle réussissait à s'enfuir en douce. Dans la troisième, elle

hurle, les mains autour de la bouche. Dans la quatrième, elle s'éloigne un peu (un arbre cache son corps), examine la lune en cherchant à s'orienter. Finalement, dans la dernière, elle crie, légèrement penchée. La succession est importante ici, mais pas nécessairement dans la perspective d'une gradation. Elle consiste plutôt en un amas confus de sentiments qui s'entremêlent et qui reproduisent parfaitement les émotions qui nous assaillent dans un rêve. L'absence de séparation nette entre l'état précédent et l'état subséquent donne l'impression de cheminer à tâtons. Pour comprendre le récit, notre regard passe d'une silhouette à l'autre sans quitter nettement celle qui précède puisqu'il n'y a pas de cadre.

De plus, la minutie dans la représentation (la présence d'ombres, de légères gouttes, de minuscules plis de la peau) soutient la narration. Comme il n'y a pas présence de voix off pour diriger le récit, c'est en examinant tous les petits détails du dessin que le « lecteur » pourra interpréter et donner du sens aux images. Dans « les guêpes », l'expression joue un rôle clef. Le tortillement de la protagoniste dans son sac de couchage représente l'évolution de son cauchemar. Son visage s'en va dans plusieurs sens, la sueur perle à son front, ses cheveux sont ébouriffés, tous ces signes contribuent à rendre la terreur qui l'assaille.

Ensuite, l'aspect « humain » du monde qui l'entoure sert l'expression en perspective externe. Pourquoi l'espace est-il représenté de cette manière ? Parce qu'il consiste en un univers onirique. Par conséquent, il n'y a pas de coupure nette entre lui et la protagoniste. J'ai déjà exposé, dans l'analyse du travail de Rabagliati, que les éléments de l'environnement étaient généralement retenus pour leur impact sur le lecteur. Où Gamache mélangeait avec joie réalité et fiction, Castrée prend le parti de s'incarner dans un milieu qui n'est pas urbain, n'est pas reconnaissable et ne suscite pas de souvenirs. Il correspond à des endroits sauvages, ce qui accentue bien sûr cette « déconnexion ». Une précision, toutefois : l'auteure n'utilise pas la perspective expressive, son style ne varie pas et son autoreprésentation n'est pas affectée par des variations. Geneviève Castrée n'utilise pas non plus de la perspective interne qui plongerait le « lecteur » à l'intérieur des perceptions de la narratrice. Ici, la distance entre scriptural (paroles des chansons) et iconique crée un « il », un personnage qui vit une suite d'événements. Le lecteur en est témoin.

L'aspect « humain » du monde étrange dans lequel la protagoniste évolue vient de sa similitude avec un corps vivant. Cela provoque un malaise, comme si l'environnement était doté d'une vie propre, incontrôlable, menaçante. Ainsi son « humanité » sert l'expression en perspective externe en accentuant l'hostilité. La couverture du livre est, à ce sujet, emblématique. De hautes montagnes s'animent : elles possèdent deux yeux, un nez et une bouche. Les neiges éternelles ont une texture de cheveux, ce qui les rend semblables à de vieux sages à longues barbes. Le sol de la forêt présenté dans « la renarde » est mouvant et ressemble plutôt à des empreintes digitales agrandies. Même chose pour le tapis de feuilles qui recouvre la jungle dans « le tigre » : il s'apparente à de petits poils drus. On aperçoit aussi la trace des doigts de l'artiste dans les nuages des « têtes molles », ce qui, en plus de souligner la matérialité de la peinture, la lie intrinsèquement à son œuvre.

La protagoniste utilise en outre la figure du cerf-volant pour se retenir et pour acquérir de la stabilité dans cet espace mouvant. Petit engin plus lourd que l'air, mais qui défie la gravité, il est à la fois ancré sur la terre par le personnage qui le retient et libre de mouvement lorsqu'il virevolte. Cette figure représente une solution pour se déplacer tout en résistant aux contraintes de l'environnement. Le fil de ce dernier est d'ailleurs, avec le lit dans « les guêpes », le seul élément rectiligne de la bande dessinée.

L'environnement sert très souvent l'expression de l'auteur. Par exemple, dans le récit « la nuit (l'étoile polaire) », les grandes diagonales des glaces dirigent le regard vers l'intérieur, dans la première case, où le personnage se centre sur lui-même ([p. 35]) (figure 4.5) et elles accentuent par leur pente le mouvement de colère qui l'anime.



Figure 4.5. *Pamplemoussi*, [p. 35].

Cette diagonale diminue nettement lorsque le personnage ouvre les yeux ([p. 41]) et se calme. Les glaciers pointent vers le haut quand elle trace une ligne dans le ciel ([p. 42]). L'iceberg semble ici respirer à son rythme. C'est encore plus évident dans un récit comme « les guêpes », où l'environnement est abstrait et peuplé de petits fantômes à têtes de mort. Le sol sur lequel s'appuie le lit se déplace selon les gestes expressifs de la protagoniste pendant son sommeil.



Figure 4.6. *Pamplemoussi*, [p. 24].

Alors qu'elle se dresse et cesse d'être victime, une lueur entoure ses cheveux à la manière d'un faible nimbe (figure 4.6). Cette lumière est présente aussi autour des spectres pour souligner leur origine chimérique.



Figure 4.7. *Pampleoussi*, [p. 19].

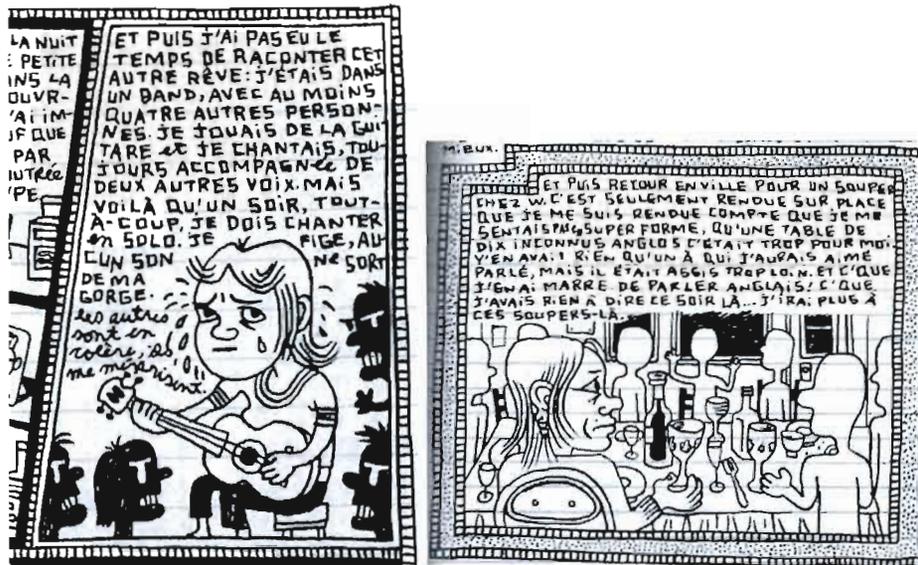
Enfin, l'importance et la précision de l'aspect iconique dans la représentation entraînent le lecteur à y chercher le moindre signe à déchiffrer. Dans une œuvre précédente, *Lait frappé*, Geneviève Castrée a parsemé sa bande dessinée de mots en russe. Utilisant une autre langue, elle a créé un effet d'étrangeté qui est décuplé dans *Pampleoussi* où l'écriture est absente. Ainsi, de petits points sur la robe des hiboux-fantômes (figure 4.7) deviennent semblables à des lettres en braille. La position précise des étoiles à l'intérieur d'un phylactère (« la

renarde » : [p. 19]) demande à être lue comme un message venant des temps anciens, celui où l'on décryptait les constellations à la recherche d'une voix divine. Même des drapeaux minuscules soutenus par des souris (« la nuit (l'étoile polaire) ») semblent être des signaux adressés à nous, lecteurs. Cette volonté de décryptage découle du type de discours utilisé, l'auto-essai poétique : l'auteure ne reconfigure pas ses souvenirs de manière linéaire à partir du présent, elle raconte des histoires qui laissent une grande place à ses impressions. Comme le point de vue externe est uniquement rendu à partir du dessin, l'aspect poétique provient de l'interprétation que fait le lecteur des détails qu'il assemble.

C'est ainsi que Geneviève Castrée utilise la perspective externe pour résister à ce qui l'entoure. Par la minutie dans la représentation du corps du personnage et de son environnement (qui en devient le prolongement), le dessin se trouve à être mis à contribution pour constituer la narration.

Julie Doucet, pour sa part, se présente sous forme de personnage, c'est-à-dire qu'on la voit de manière externe assez fréquemment dans le *Journal*. Elle le fait de façon caricaturale : elle accentue sa pilosité, sa bedaine, son menton : « Je me dessine vraiment moche, j'exagère un peu trop. » (05.11.02) Elle se moque même de l'interprétation que l'on peut en faire : « Tiens je m'étais encore jamais dessinée ici avec des lunettes là. What does it mean ? » (08.12.02) Elle désire ainsi se peindre de manière réaliste, même si ce n'est pas flatteur. Cette manière de représenter le corps sans fard constitue une mise en abyme dans le *Journal*, comme le fait remarquer Ann Miller. Une poupée Julie y est représentée « [...] designed by Julie and lovingly realized by two of her friends, complete with mini-wine bottle and mini-tampon, a replica of the female body not so far put into production by the manufacturers of Barbie dolls, although, like Julie, we can all dream¹⁰³. » La reproduction d'une Julie sans retouche répond à une volonté de montrer un autre modèle. Elle est aussi, d'une certaine manière, une façon de se mettre à distance en exagérant ses défauts.

¹⁰³ « [...] créée par Julie et réalisée avec amour par deux de ses amis, complétée par une mini bouteille de vin et un mini tampon, une réplique du corps féminin pas très éloignée de celle qui est produite par les fabricants de poupées Barbie, bien que, comme Julie, on peut toujours rêver. » [Je traduis] Miller, 2007, p. 235.



Figures 4.8. et 4.9. *Journal*, 31.05.03 et 02.03.03.

Le climat hostile qui caractérise l'œuvre de Doucet émane du jugement de certains témoins des événements racontés. Des silhouettes inamicales représentent le regard d'autrui. Lorsqu'elle marche sur une crotte de chien (17.10.03), par exemple, la personne qui conduit l'auto derrière elle rit. Quand elle rêve qu'elle doit chanter en solo (figure 4.8), des ombres sombres l'entourent : « les autres sont en colère, ils me méprisent. ». Lors d'un souper qui ne se déroule qu'en anglais, elle exprime son malaise en dessinant le contour seulement des convives (figure 4.9). De plus, un entourage uniquement masculin s'incarne aussi sous cette forme : « On a été luncher dans un bistrot pas loin de l'atelier un bistrot d'ouvrier avec rien que des mecs. Très "exotique" » (06.09.03). Lorsqu'il y a présence de ce regard, la perspective est externe. L'utilisation de silhouettes vides renforce cette solitude puisque le personnage est entouré, mais sans qu'il y ait possibilité de communication.

Julie Doucet fréquente à Montréal (et ailleurs) des lieux (restaurants, cinémas, atelier) bien déterminés. L'usage exclusif de l'écriture pour décrire son quotidien est récurrent¹⁰⁴, ce

¹⁰⁴ 03.12.02, 17.12.02, 24.12.02, 10.01.03, 20.01.03, 24.02.03, 01.03.03, 18.03.03, 03.04.03, 13.04.03, 24.04.03, 28.04.03, 03.05.03, 04.05.03, 05.05.03, 06.05.03, 12.05.03, 15.05.03, 17.05.03,

qui densifie l'espace : il est en effet fréquent qu'elle n'utilise que des motifs abstraits et de l'écriture. En voyage, elle montre plus volontiers son environnement : elle fait voir ce qui l'entoure et les cadres des cases disparaissent. Comme si le fait de bouger allégeait la page et libérait sa représentation. Elle ne se sent pas à l'aise où elle habite : « on parle de Montréal, où je trouve qu'il n'y a pas grand'chose pour moi (pas de boulot pas d'amour) [...]. » (01.08.03) Elle cherche à quitter cette ville : « En discutant de nos deux sujets de conversation favoris : les relations homme/femme et où déménager. » (10.02.03) Si l'on met en contexte le fait qu'elle s'est tout d'abord autopubliée, qu'elle a ensuite été diffusée en anglais avant de l'être en France en 1995, sa situation n'a pas été aussi favorable que celle de Rabagliati qui, lui, a été édité par La Pastèque et au Québec en premier lieu. Il n'est pas étonnant qu'elle trouve sa condition insatisfaisante. Au contraire de Luc Giard qui se sent enfermé par la ville, Julie objective Montréal et la détaille pour mieux s'en détacher.

De son propre aveu, Julie Doucet désire se mettre à distance dans son *Journal* : elle se limite à décrire ses actions. Malgré cela, on peut y percevoir de la colère. La couverture illustrant l'auteure qui fulmine est révélatrice. Le point de vue externe montre la frustration relativement à ses obligations (demande de bourses, de subventions) et aux travaux ménagers : le style de Doucet devient alors caricatural. La présence de multiples bras (figure 4.11), la tête dédoublée (figure 4.10) et d'autres exemples¹⁰⁵ montrent que les excès font partie de la manière commune qu'elle a de se représenter.

18.05.03, 19.05.03, 20.05.03, 26.05.03, 13.06.03, 16.06.03, 22.06.03, 25.06.03, 10.07.03, 12.07.03, 13.07.03, 15.07.03, 26.07.03, 27.07.03, 06.08.03, 12.08.03, 14.08.03, 18.08.03, 15.10.03, 19.10.03.

¹⁰⁵ 19.12.02, 17.04.03, 16.05.03, 30.07.03, 06.10.03, 09.10.03, 05.11.03.



Figures 4.10. et 4.11. *Journal*, 09.04.03 et 30.07.03.

Contrairement à Geneviève Castrée, Julie Doucet utilise l'écriture pour se mettre à distance. L'omniprésence de la narration dirige la lecture et semble, du coup, restreindre les possibles interprétatifs. Braud a noté que l'importante surface couverte d'écriture rapproche son *Journal* d'un journal intime traditionnel. (2006, p. 294) Contrairement aux œuvres précédemment analysées, les métaphores sont absentes. On retrouve des exagérations dans le style, mais il y a rarement des déplacements de sens entre le dessin et la narration.

De plus, cette écriture est fragmentée par la forme traditionnelle du journal. L'auteure refuse de rendre la lecture plus facile, à l'instar de Rabagliati, par des liens métaphoriques. Julie Doucet manifeste, en entrevue, un intérêt marqué pour les avant-gardes, en particulier pour le collage Dada (Doucet, 2006, p. 195). Cet esprit influence son attitude par rapport au passé. Elle est en rupture avec ce qui est révolu et, en premier lieu, avec sa propre production : « Tous les trucs en couleur avant 1997, c'est de la merde!! » (29.05.03) La forme du *Journal* convient ainsi tout à fait à l'auteure qui présente son quotidien avec peu de recul : elle écrit le lendemain ou la journée même sa page quotidienne. L'auteure ne reconfigure pas son passé de manière linéaire, mais plutôt en s'observant au plus près, sa narration est alors plus fragmentée. Le temps narratif y est souvent celui du passé composé

qui exprime le passé rapproché alors que le personnage dessiné s'exprime au présent, le plus souvent pour illustrer le propos de la narration.

De cette manière, la structure du *Journal* est basée sur le récit de ses actions au quotidien. Celles-ci sont reliées à son statut d'artiste : travail en atelier, projets, expositions, rencontres, demandes de subvention, etc. En plus des divers extraits que l'on peut associer à ses œuvres¹⁰⁶, elle se représente à maintes reprises à l'ouvrage. Par exemple, le 20.12.02 (figure 4.5), elle colle une photo d'un mannequin qui porte un soutien-gorge, mais qui n'a pas de bras ni de tête. Elle s'illustre comme cette photographie (on voit ses bras coupés à côté de la table) et on l'aperçoit imprimer : « hé pas d problème ». Cette représentation appuie le fait que, malgré les inquiétudes exprimées dans la narration, son travail prend forme. Cette insistance sur les actions, l'importance de l'écriture et la forme fragmentée du journal sont des moyens d'accentuer la perspective externe et ainsi de se préserver une distance par rapport au lecteur.

Chez Geneviève Castrée, au contraire, les récits se situent dans un passé plus lointain, celui de l'enfance. Son pseudonyme concerne en plus une rupture avec le nom du père, même si celle-ci est effectuée avec dérision : « [...] It's about a girl, mostly, when she is little and then older. Her fears, her nightmares, terrible memories that she is having a hard time dealing with. It's all very abstract, in a way, although it was very clear in my head. Still is.¹⁰⁷ » Elle utilise le champ lexical des histoires pour enfants¹⁰⁸. Deux personnages présents avec la narratrice sont d'ailleurs associés aux « méchants » des contes, soit la figure de l'ogre et celle

¹⁰⁶ Certaines phrases en mots découpés, notamment le 02.12.02 et 26.11.02, ressemblent à son travail dans *À l'école de l'amour* (2007, [80 p.])

¹⁰⁷ C'est au sujet d'une fille, surtout, quand elle est petite et, plus tard, lorsqu'elle est plus âgée. Ses peurs, ses cauchemars, les souvenirs terribles de moments qu'elle a eu de la difficulté à gérer. C'est très abstrait, dans un sens, même si c'était très clair dans ma tête. Ce l'est toujours. [Je traduis] (Bottenberg, 2004, en ligne)

¹⁰⁸ « Partent comme des ballons », « les animaux se sont levés », « jouer avec des fantômes », « me réveiller au milieu de la nuit », « voleurs d'enfants », « les bandits... Les méchants », « vous croque », « qui font bouger mes dix orteils », « géante », « grandir », « chasser mes moutons », « tendres et sucrés ».

de la géante. Les diverses personnifications par des animaux et la présence de jeux (cerf-volant, masque, dessin) constituent aussi des traces de cet univers.

La perspective subjective est absente de *Pamplemoussi*. Comme l'on se trouve du point de vue du témoin, on ignore les pensées de la protagoniste : il n'y a pas de voix off pour nous guider. Les textes qui les accompagnent se situent à la toute fin du livre : écriture et dessin ne sont donc pas concomitants. Cela est déconcertant puisque nous sommes plongés dans un univers onirique sans repères. La perspective interne joue chez Julie Doucet un rôle semblable à celle qui est utilisée dans *Paul à la pêche*. Les plans sont souvent semi-subjectifs. Ils jouent un rôle d'ancrage qui indique d'où part le regard. Ils guident le lecteur, diminuant d'autant sa marge d'interprétation.

La focalisation zéro

La troisième perspective est celle du personnage absent. Dans *Pamplemoussi*, ce point de vue apparaît dans deux récits. La protagoniste est alors différente de celle qui est associée à l'auteure. Elle n'en est cependant pas très éloignée : la narration reste à la première personne. Le fait d'incarner d'autres personnages précise un sentiment ou un état (« la géante ») ou donne suffisamment de distance pour raconter une relation douloureuse (« les têtes molles »). Ce dernier récit semble être destiné à quelqu'un en particulier. L'adresse directe du « tu » et la précision des saisons qui passent ancrent la chanson dans un temps déterminé : « J'étais tombée l'hiver dernier/Tes tempêtes me soufflant sur le dos/Tu soufflais tu soufflais/Et tu accumulais/Les mauvaises températures/Tu m'as chassée, forcée dehors/De ta salive, tes démons/Et tes gros yeux/Ta voix me glace la peau » (« chanson pour les têtes molles » : [p. 63]). La focalisation zéro permet, dans ce cas, de s'éloigner d'une douleur pour ne pas réduire le récit à un règlement de comptes. Le type de discours utilisé, l'auto-essai poétique, vient bien sûr appuyer cette distance puisque l'auteure relate de courts récits qui ne semblent pas les siens. Elle raconte de manière fragmentaire, en petites touches, plutôt que de produire une narration linéaire.

Dans le *Journal*, au contraire, la voix off est toujours présente, à deux exceptions près. Le 06.12.02 (figure 4.12), on voit des figures féminines grotesques autour d'un distributeur de vernis à ongles. La narratrice est alors totalement effacée. N'est présente que l'expression

« Vous, madame ». Pareillement, en date du 03.12.02, une page est consacrée à un collage surmonté du commentaire « En marche vers l'amour », qui rappelle une œuvre récente intitulée « Le pantalitaire¹⁰⁹ ». On peut remarquer aussi que ce sont les seuls endroits où Julie Doucet signe « jrd », initiales qu'elle utilise en arts visuels et pour son autobiographie en mots découpés *Je comme je*. Ces deux pages constituent une incursion dans le reste de sa production artistique et se rapprochent plus du carnet, conformément à son intention initiale.



Figure 4.12. *Journal*, 06.12.03.

La constante présence de la voix off contribue à accentuer la proximité de la narratrice avec le lecteur. Même si elle n'apparaît pas dans le dessin, Julie Doucet pointe constamment

¹⁰⁹ Œuvre exposée à la Triennale québécoise, au Musée d'art contemporain, en 2008. http://media.macm.org/biobiblio/triennale_quebecoise/oeuvres.html (consulté le 4 février 2010)

ce qu'elle montre. Elle s'exprime en l'absence du personnage dans divers contextes. Le premier est celui du collage d'une image¹¹⁰, souvent une photographie, de certains objets qui répondent à la narration. Par exemple, en date du 27.11.02, un coussin de laine circulaire correspond à « Ça ne tourne pas rond », et le 01.06.03 un billet déchiré est lié à un commentaire sur l'art contemporain. En plus de renchérir sur le sens, ce type de perspective a un aspect décoratif et n'est pas exempt de connotations reliées aux rôles traditionnels féminins ou masculins. Les images d'une rose (18.06.03), d'un tricot (01.07.03) et d'un soulier d'homme (29.10.03) sont, à ce titre, représentatives.



Figure 4.13. *Journal*, 03.08.03.

Aussi, Julie Doucet pointe les films¹¹¹ qu'elle a vus, présente les expositions et les spectacles¹¹² auxquels elle a assisté, les œuvres sur lesquelles elle travaille. Elle figure aussi les lieux¹¹³ et les amies¹¹⁴ qu'elle fréquente. Ainsi le 03.08.03 (figure 4.14), C. regarde un

¹¹⁰ 09.03.03, 10.05.03, 17.06.03, 04.07.03, 11.08.03, 17.08.03, 29.09.03, 09.10.03.

¹¹¹ 06.11.02, 31.05.03, 22.07.03, 28.07.03, 24.09.03, 30.10.03, 02.11.03

¹¹² 11.11.02, 12.01.03, 17.01.03, 24.03.03, 16.04.03, 11.05.03, 18.07.03, 19.07.03, 06.10.03, 30.10.03

¹¹³ 10.11.02, 20.11.02, 23.11.02, 26.11.02, 12.01.03, 22.01.02, 23.01.03, 26.01.03, 29.01.03, 02.02.03, 05.02.02, 22.03.03, 15.04.03, 04.06.03, 30.06.03, 10.07.03, 31.07.03, 01.08.03, 03.09.03, 12.09.03, 14.09.03, 20.09.03, 23.09.03,

¹¹⁴ 20.01.03, 13.02.03, 02.04.03, 13.05.03, 04.09.03, 05.09.03, 07.09.03, 12.09.03, 19.09.03

paysage : « J'ai traîné C. ensuite sur un sentier pédestre du rang Mississipi. Ça nous a menés sur le dessus d'une petite montagne, d'où on avait une superbe vue sur le fleuve... ». Même si elle est invisible, on sent la présence de l'auteure : elle partage le point de vue avec C. Comme elle est très présente, ne serait-ce que par la densité du texte, cette perspective ne se laisse pas interpréter. La voix off mène le *Journal*, elle ne cède pas sa place à d'autres voix.

Le troisième contexte dans lequel Julie Doucet utilise la focalisation zéro se retrouve quand elle marque des ruptures temporelles. Lorsqu'elle effectue un voyage, elle l'annonce sur une page. Par exemple, en date du 20.01.03 est signalé le « Voyage Paris-Londres », le 24.08.03 « Paris Berlin Marseille ». Cette manière de mettre de l'avant ses périples exprime l'enthousiasme qui l'habite et ajoute une division temporelle subjective qui correspond à ses expériences.

Enfin, la quatrième perspective, le point de vue expressif, est absente des deux œuvres, il n'y a pas de variation dans l'image qui laisse percevoir le trouble de l'auteure. Chez Castrée, le point de vue externe représente l'intimité et son dessin ne varie pas. Doucet utilise pour sa part le collage qui vient modifier son style déjà caricatural avec un matériel hétérogène. Mais cette utilisation ne reflète pas un bouleversement intérieur. C'est plutôt le collage de mots et son appropriation par la narration qui sont révélateurs de son intériorité.

The narration is occasionally delegated to anonymous captions cut out of women's magazines and stuck on the page where they provide a curiously dissonant commentary on a life which resists their platitudinous conception of womanhood. « The joy of family life : the mystery of the marriage », for example, is used as a title for a scene which shows Julie alone and hard at work inking in lithographs in a studio¹¹⁵.

Doucet poussera cette technique encore plus loin dans son autobiographie en mots découpés, *J comme je*, où l'aspect iconique disparaît. Il ne fait aucun doute ici que l'oppression du discours contrôlant est un déclencheur créatif chez elle : elle reprend la parole

¹¹⁵ La narration est occasionnellement déléguée à des légendes anonymes découpées dans des magazines féminins et collées sur la page, où elles procurent un curieux commentaire dissonant sur la vie qui résiste à une conception ennuyante de la féminité. « La joie de la vie de famille : le mystère du mariage », par exemple, est utilisé comme titre pour une scène qui montre Julie seule qui travaille fort sur un travail d'encrage en lithographie à l'atelier. [Je traduis] (Miller, 2007, p. 234)

de l'autre pour s'exprimer. C'est lorsqu'elle récupère des mots, souvent avec une distance ironique, qu'elle laisse paraître ses états d'âme. Elle insère, par exemple, des expressions découpées liées à une image¹¹⁶. En date du 01.12.02 (figure 4.15), un « petit lexique des amoureux » est collé sous une estampe, lui ajoutant un sens mécanique. Si Julie Doucet affirmait, dans l'extrait déjà cité, ne pas exposer ses sentiments dans son *Journal*, l'espace créé à l'aide de cette voix externe permet un décalage railleur entre mots et photos découpés.



Figure 4.14. *Journal*, 01.12.02.

Autre utilisation du collage : de petites rubriques chapeautent les vignettes comme des récitatifs. Au lieu de contenir une marque déictique à l'instar de la bande dessinée traditionnelle, ces cartouches renferment de courtes expressions ressemblant à des sections d'astrologie. Les plus utilisés (« santé », « vie sociale », « strictement personnel » et « cœur ») sont aussi des titres passe-partout pour des sujets intimes. Julie Doucet les emploie pour marquer les différentes vignettes qui parlent de ses gestes quotidiens. Des mots de transition sont aussi employés : « peu à peu », « transfert », « oscillations », « déceptions », « freinez »¹¹⁷. Elle les ajoute indifféremment de ses actions, ce qui provoque un décalage comique. Par exemple, la case qui la montre en colère et qui est reprise en couverture (21.12.02) est surmontée de la rubrique « santé ». La reproduction répétée de rubriques en

¹¹⁶ 13.02.03, 27.02.03, 20.03.03, 09.04.03, 24.05.03, 30.07.03, 22.08.03, 29.09.03.

¹¹⁷ En date du 04.06.03.

focalisation zéro contribue à apporter une certaine cohérence à l'œuvre. Cette concordance est ici non pas linéaire, mais fragmentée : les actions quotidiennes répétées et modifiées légèrement par déplacement de sens constituent la manière de se représenter de l'artiste. Contrairement au roman autobiographique de Rabagliati, la cohérence externe du journal de Doucet est assurée par la datation, colonne vertébrale de l'œuvre.

Pour terminer, peut-on établir un lien entre la façon dont Julie Doucet et Geneviève Castrée se représentent et leur rapport au monde ?

Les perspectives sont, bien sûr, au service de cette représentation. Le point de vue externe est une réponse à un environnement hostile. Castrée évolue dans un monde sauvage où les dévoreurs sévissent. La distance, qui est une réaction à cet univers, est accentuée par l'importance du corps dans l'interprétation de l'iconique. Le corps est présent non seulement par la minutie de sa présentation, mais aussi par son lien profond à son entourage. De cet espace non dirigé par une narration écrite (la bande dessinée est muette) découle un discours fragmentaire et, surtout, poétique, caractéristique de l'auto-essai.

Julie Doucet évolue dans un milieu stressant où la silhouette vide personnifie le jugement de l'autre. Contrairement à Geneviève Castrée, elle se sert de l'écriture pour se mettre à distance, la densité du texte sur la page étant le premier obstacle à une lecture fluide. Son autoreprésentation par le biais d'un style caricatural décourage aussi l'identification du lecteur à l'énonciatrice. De plus, la forme fragmentaire du journal interdit la rétrospection interprétative à partir du présent. La perspective externe, très majoritaire, est liée au fait que l'auteure avait l'intention de n'y raconter que les événements de sa vie, sans évoquer ses sentiments.

Geneviève Castrée raconte, à l'aide d'animaux, des situations intimes. Cela l'autorise aussi à préciser des sentiments en se glissant dans la peau d'un animal éloigné de sa réalité. La focalisation zéro sert alors à créer un espace pour éviter le règlement de comptes puisqu'elle n'invective pas quelqu'un directement. La distance entre dessin et texte des chansons est grande ce qui fait que le récit onirique se détache des apostrophes (« Tu »).

Dans le *Journal*, Doucet en use pour montrer, à la manière d'un carnet, ce que la narratrice voit sans trop de distance. Cette dernière conserve le monopole de la voix. En fin de compte, le point de vue expressif est absent des deux œuvres : les auteures ne laissent pas déborder leur intimité dans le trait, le style de Doucet versant déjà dans la caricature.

La représentation d'une « vie extérieure » sert de réponse, dans les deux cas, à un univers hostile et est liée au type de discours employé : l'auto-essai poétique dans le cas de *Pamplemoussi* et le journal pour Julie Doucet.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours, que peut-on dire des focalisations privilégiées pour certains types de discours ?

Premièrement, je le rappelle, le propre de l'autobiographie en bande dessinée est de représenter graphiquement le personnage. Les différents « je », amalgame du style et de l'auteur, se regroupent sous deux postures selon Neaud. Grossièrement, la première valorise un sujet en construction et, par conséquent, une structure inachevée et un questionnement sur l'autobiographie même. La deuxième possède une conception figée du sujet (personnage), use d'une forme fermée à la morale facile (« scène achevée »). David Turgeon renchérit, montrant dans son article « Crise de l'autobiographie » (2010), que ces deux pôles sont en fait deux positions éthiques. Le créateur prend un plus grand risque en adoptant ce deuxième « je » puisqu'il s'y présente (ainsi que son entourage) de manière moins flatteuse et plus « asociale ». Il ne recherche pas l'approbation de celui qui le lit.

Deuxièmement, ces deux enjeux du champ autobiographique se rapprochent de ceux que signale Philippe Gasparini. Décrivant ces différentes catégories dans *Autofiction. Une aventure du langage* (2008), il postule que la littérarité d'une œuvre se base sur sa réflexivité. Ainsi, l'autonarration, qui comprend l'autofiction et le récit autobiographique, est une forme plus « moderne » puisqu'elle provoque un retour de la pensée sur elle-même et une remise en question de l'auteur. L'auto-essai est aussi plus moderne, mais il est fragmentaire et, par conséquent, il n'est pas narratif.

Ces différentes catégories sont basées à la fois sur leur structure (narrative ou fragmentaire) et sur le contrat de lecture que propose le champ : la stratégie d'ambiguïté ou la référentialité. À ce point, je me suis demandé s'il existe une correspondance entre les modes d'expression et les types de discours. Autrement dit, est-ce que le choix d'un régime narratif influence la manière de se représenter (perspectives et modalités propres à la bande dessinée)? Pour répondre à cette question, j'ai réuni les auteurs de mon corpus deux à deux,

en fonction du type de « je » qui les caractérise. Ainsi, cela m'a permis d'affûter mon analyse par la comparaison, mais aussi de voir en quoi les outils qui leur sont communs produisent des discours possédant les mêmes caractéristiques. Mais si les « je » entretiennent une certaine parenté, les œuvres des créateurs n'appartiennent pas aux mêmes catégories du champ autobiographique. Cette méthode m'a donné l'occasion de préciser les perspectives (moyens expressifs de la bande dessinée) dont se servent les auteurs, de même que les stratégies ainsi que le type de référentialité (narrative ou fragmentaire) qui gouverne chacune des catégories.

La différence de position du « je » n'est pas directement liée au genre adopté, comme je l'ai montré en associant des œuvres représentant des catégories différentes. Qu'en est-il du lien entre le type de discours et les perspectives ?

Le point de vue le plus employé est sans conteste le point de vue externe, qui institue le « je » en personnage. Ses effets varient cependant selon la catégorie utilisée. Dans le récit autobiographique analysé (*Le moral des troupes*), les perspectives de l'extérieur, même si elles représentent un personnage stable, provoquent parfois une introspection. C'est le cas de la scène de remise en question devant le miroir. Cette même vue externe qui double la représentation, dans le roman autobiographique (*Paul à la pêche*), met plutôt l'accent sur les sentiments du protagoniste et ne marque aucun moment d'arrêt dans l'action. La focalisation externe est aussi utile dans les catégories du journal et de l'auto-essai où elle pose non seulement le « je » en personnage, mais insiste sur sa « vie extérieure ». Dans les exemples que j'ai analysés (*Journal* et *Pamplemoussi*), les auteures affrontent un univers qui leur est hostile en préservant leur intimité.

Le point de vue interne est plutôt rare. Son utilisation, chez Jimmy Beaulieu et Michel Rabagliati, diffère sensiblement. Elle provoque une introspection chez le premier et sert à rendre plus explicites certaines émotions chez le second. Dans l'autobiographie (Line Gamache), la focalisation interne met sur un même plan l'imaginaire et le réel. Dans *Le pont du Havre*, elle permet la fusion du réel et du fantasme. C'est qu'à l'intérieur de ces deux catégories, le « je » est déjà au plus près de l'auteur. Enfin, dans le *Journal*, la vue de

l'intérieur sert la narration : elle renforce par exemple l'opinion de l'auteure sur quelqu'un en le montrant en contre-plongée. Elle y est aussi très rare.

La focalisation zéro est rarissime et intervient de manière différente dans le récit et dans le roman autobiographiques. Du côté de Jimmy Beaulieu, elle favorise l'expression de la subjectivité et, chez Rabagliati, elle s'intègre au fil du récit. Dans l'autobiographie de Line Gamache, elle acquiert une importance particulière puisqu'elle permet de transmettre la perception de Josée. Luc Giard se sert aussi de la focalisation zéro pour donner plus directement accès à ses pensées. La présence de l'auteure du *Journal* se fait sentir même en focalisation zéro alors que Geneviève Castrée se sert de cette perspective afin de se raconter dans la peau d'autres personnages.

La perspective expressive est employée différemment dans *Le moral des troupes* et dans *Le pont du Havre* : elle est exceptionnelle dans le premier, mais demande à être interprétée, « lue » par le lecteur. Du côté des œuvres qui exposent un « je » au plus près de l'auteur, Luc Giard utilise largement cette focalisation pour illustrer ses bouleversements. Line Gamache en use aussi en intégrant les dessins de sa sœur à son récit. Enfin, elle est complètement absente chez les deux créatrices qui montrent leur vie de l'extérieur puisqu'elles dissimulent peu ou prou leur intimité.

Ceux qui prennent le plus de « risques », ceux qui présentent leur intériorité, sont ceux qui utilisent des narrations modernes : Jimmy Beaulieu, Luc Giard et Geneviève Castrée. Ce sont eux qui tissent aussi les liens les plus originaux entre le (ou les) personnage(s) qui les incarne(nt) et leur environnement. Beaulieu lie les petits détails du quotidien pour se raconter et en forcer la lecture. Luc Giard fusionne avec la ville qui représente son enfermement. Enfin, Castrée montre que le corps est lié à son entourage : elle alloue une certaine vie à ce qui est externe et coordonne un étrange ballet d'absorptions (les lieux et le personnage sont avalés à tour de rôle.)

La bande dessinée comme médium apporte une dimension supplémentaire à cette démonstration puisque non seulement elle expose le corps, mais aussi le milieu qu'il habite. Comme la stratégie d'ambiguïté et le pacte de référentialité s'appuient sur cette représentation, elle permet de mettre en lumière les différents liens qui les unissent. Les

auteurs du « je » personnage objectivent le réel, ceux qui privilégient l'introspection illustrent leur processus de perception. Enfin, ceux qui protègent leur intimité se réapproprient ce qui leur est extérieur.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres (du corpus et autres)

Beaulieu, Jimmy. 2004. *Le moral des troupes*. Montréal : Mécanique générale/Les 400 coups, 158 p.

Beaulieu, Jimmy. 2004. « Projet domiciliaire ». En ligne. <<http://www.pastis.org/mg/domiciliaire.htm>>. Consulté le 28 mai 2007.

Castrée, Geneviève. 2004. *Pampléoussi*. Montréal : L'Oie de Cravan, [63 p.]

Castrée, Geneviève. 2000. *Lait frappé*. Montréal : L'Oie de Cravan, [46] p.

Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils*. Paris : Gallimard, 537 p.

Doucet, Julie. 2004. *Journal*. Coll. « Collection Côtelette ». Paris : L'Association, [370 p.]

Doucet, Julie. 2005. *J comme je*. Paris : Seuil, 218 p.

Gamache, Line. 2004. *Té malade, toi!* [Montréal] : Zone convective : Les 400 coups, 61 p.

Giard, Luc. 2005. *Le pont du Havre*. [Montréal] : Mécanique générale/Les 400 coups, 118 p.

Rabagliati, Michel. 2006. *Paul à la pêche*. Montréal : La Pastèque, 199 p.

Ouvrages critiques

2010. « Site des éditions Conundrum Press ». En ligne. <<http://www.conudrumpress.com>>. Consulté le 27 avril 2010.

2010. « Site des éditions Ego comme X ». En ligne. <<http://www.ego-comme-x.com>>. Consulté le 8 mai 2010.

Apostolidès, Jean-Marie. 2007. « Les rituels de Luc Giard ». *Formule un*, n° 1, p. 52-79.

Baetens, Jan. 2004. « Autobiographies et bandes dessinées ». *Belphegor*. vol. 4, n° 1. En ligne. <http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Baeten_autobd_fr.html>. Consulté le 11 mai 2007.

- Baudelle, Yves. 2007. « Autofiction et roman autobiographique ». In *Vies en récits : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Robert Dion, Fortier, France, Havercroft, Barbara et Lüsebrink, Hans-Jürgen (dir.), p. 43-70. Québec : Nota Bene.
- Beaty, Bart. 2007. *Unpopular culture: transforming the european comic book in the 1990s*. Toronto/Buffalo/London : University of Toronto Press, 303 p.
- Beaulieu, Jimmy. 2005. « Ce pont au sourire crâneur [préface] ». In *Le pont du Havre*, Luc Giard, Montréal : Mécanique générale, p. 4-5.
- Berthou, Benoît. 2009. « Pour une "bd" artiste. Ce que la bande dessinée doit à l'autobiographie (et vice versa) ». En ligne. <<http://www.du9.org/Pour-une-BD-artiste>>. Consulté le 18 novembre 2009.
- Blanckeman, Bruno. 2007. « L'épreuve du récit, ou le gain de soi ». In *Vies en récits : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Robert Dion, Fortier, Frances, Havercroft, Barbara et Lüsebrink, Hans-Jürgen (dir.), p. 91-105. Québec : Nota Bene.
- Bordeleau, Francine. 2005. « La revanche des bédéistes québécois ». *Lettres québécoises*, n° 118 (été), p. 13-16.
- Bottenberg, Ruppert. 2004. « About a girl ». *Mirror*. vol. 19, n° 51. En ligne. <<http://www.montrealmirror.com/ARCHIVES/2004/061004/music4.html>>. Consulté le 31 juillet 2007.
- Braud, Michel. 2006. *La forme des jours : pour une poétique du journal personnel*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 320 p.
- Brault, Martin et Gauthier, Frédéric. 2007. « Site de la maison d'édition La Pastèque ». En ligne. <<http://www.lapasteque.com/Accueil.html>>. Consulté le 4 mai 2007.
- Cliche, Mira. 2008. « Éclosion d'un art ». *Entre les lignes*. vol. 4, n° 3 (printemps 2008), p. 19-24.
- Colonna, Vincent. 2004. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristram, 250 p.
- Croix, Laurence. 1999. « Le je des bulles ». DEA d'arts plastiques, Rennes, Université de Rennes 2-Haute Bretagne, 122 p.
- Delocque-Fourcaud, André-Marc (dir.). 1996. « Réponses à huit questions sur l'autobiographie ». *9e Art*, n° 1 (janvier), p. 70-83.
- Doucet, Julie. 2006. « Peut-on en sortir ? ». *L'éprouvette*, n° 2, p. 187-203.

- Dubois, Bernard. 1996. *Bande dessinée québécoise : répertoire bibliographique à suivre*. Sillery : Éditions D.B.K., 105 p.
- Émond-Ferrat, Jessica. 2008. « Blogue à part ». *Entre les lignes*. vol. 4, n° 3 (printemps 2008), p. 32.
- Gasparini, Philippe. 2004. *Est-il je ? : roman autobiographique et autofiction*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 393 p.
- . 2008. *Autofiction. Une aventure du langage*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 351 p.
- . 2010. « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? ». En ligne. <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>>. Consulté le 22 août 2010.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 388 p.
- Giguère, Michel. 2006. « Michel Rabagliati : la vie vaut la peine d'être dessinée ». *Le Libraire*. En ligne. <<http://www.librairiepantoute.com/article/article.asp?id=2261>>. Consulté le 4 mai 2007.
- Grande, John K. 2009. « Luc Giard *Portrait of Alberto Gicometti* ». *Vie des arts*. vol. 53, n° 214, p. 4-5.
- Groensteen, Thierry 1987. « Melody se découvre deux fois ». *Les Cahiers de la BD*, n° 73 (janvier-février), p. 90-91.
- . 1996. « Les petites cases du moi : l'autobiographie en bande dessinée ». *9e Art*, n° 1 (janvier), p. 70-83.
- . 1999. *Système de la bande dessinée*. Coll. « Formes sémiotiques ». Paris : Presses universitaires de France, viii-206 p.
- . 2003. « L'enfance de l'art ». *9e Art*, n° 8, octobre 2003, p. 72-83.
- . 2008. *La bande dessinée : mode d'emploi*. Coll. « Réflexions faites ». Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 256 p.
- Grove, Laurence. 2004. « Autobiography in Early Bandes Dessinées ». *Belphegor*, n° 11, mai. En ligne. <http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Grove_auto_fr.html>. Consulté le 20 août 2010.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 357 p.
- . 2005. *Signes de vie : le pacte autobiographique 2*. Paris : Seuil, 273 p.

- . 2007. « Journal personnel et expérimentation ». In *Vies en récits : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Robert Dion, Fortier, Frances, Havercroft, Barbara et Lüsebrink, Hans-Jürgen (dir.), p. 21-42. Québec : Nota bene.
- Lemay, Sylvain (dir.). 2005. *Regards sur la bande dessinée*. Montréal : Les 400 coups, 143 p.
- Loleck. 2007. « Retisser encore la même toile ». En ligne. <<http://www.du9.org/Retisser-encore-la-meme-toile>>. Consulté le 9 septembre 2007.
- Martin, Annabelle. 2003. « Une œuvre réfléchie : l'autoreprésentation dans l'œuvre d'Edmond Baudoin ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 202 p.
- McCloud, Scott. 1999. *L'art invisible : comprendre la bande dessinée*. Paris : Vertige graphic, 215 p.
- Medley, Mark. 2008. « A life less cartoony ». *National Post*, n° 24 (January).
- Merola, Nora. 2006. « Paul a du succès ». *Canoë*.
<<http://fr.canoe.ca/divertissement/livres/entrevues/2006/10/02/1936086-ca.html>>.
Consulté le 17 septembre 2009.
- Miller, Ann, et Pratt, Murray. 2004. « Transgressive Bodies in the Work of Julie Doucet, Fabrice Neaud and Jean-Christophe Menu : Towards a Theory of the "AutobioBD" » *Belphegor*. vol. 4, n° 1. En ligne. <http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Miller_trnsgr_fr.html>. Consulté le 1^{er} mai 2007.
- Miller, Ann. 2007. *Reading bande dessinée : critical approaches to French-language comic strip*. Chicago, IL. : Intellect Books, 272 p.
- Neaud, Fabrice et Menu, Jean-Christophe. 2007. « Autopsie de l'autobiographie ». *L'éprouvette*, n° 3, p. 453-472.
- Ouellette-Michalska, Madeleine. 2007. *Autofiction et dévoilement de soi*. Coll. « Documents ». Montréal : XYZ, 152 p.
- Pasquier, Renaud. 2006. « David B., le sommeil de la raison ». *Labyrinthe*. En ligne. <<http://revuelabyrinthe.org/document1437.html>>. Consulté le 16 juillet 2008.
- Pichet, Christian. 2006. « Un journal intime en bande dessinée : le cas du Journal de Fabrice Neaud ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 280 p.
- Printemps de Cahors (1998). 1998. *La sphère de l'intime : le Printemps de Cahors, photographie & arts visuels* Arles : Actes Sud, 92 p.

- Samson, Jacques, et Association des créateurs et des intervenants de la bande dessinée. 1991. *Mémoire sur la situation de la bande dessinée au Québec et au Canada*, version mise à jour été 1991. Montréal : Association des créateurs et des intervenants de la bande dessinée, 34 p.
- . 2006. « Michel Rabagliati: un conteur accompli ». *9e Art*, n° 12 (janvier), p. 257.
- Turgeon, David. 2008. « Paratexte et bande dessinée ». *Du9*. En ligne. <<http://du9.org/Paratexte-et-bande-dessinee>>. Consulté le 12 mai 2008.
- . 2010. « Crise de l'autobiographie ». *Du9*. En ligne. <<http://www.du9.org/Crise-de-l-autobiographie>>. Consulté le 15 septembre 2010.
- Viau, Michel. [1999] 2000. *BDQ répertoire des publications de bandes dessinées au Québec : des origines à nos jours*. Coll. « Argus ». Laval : Mille-Îles, 342 p.
- . 2008. « La BD au Québec : une route semée d'embûches ». *Québec français*, n° 149 (printemps 2008), p. 140.