

Autobio-graphiées : enjeux discursifs de la représentation du Moi dans la bande dessinée féminine franco-belge

Tatiana BLANCO CORDÓN

Universidad de Granada

tblanco@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0001-8570-002X>

Resumen

El cómic autobiográfico de expresión francesa hecho por mujeres constituye un género en expansión que presenta una gran diversidad y riqueza expresivas. A partir de un corpus representativo de álbumes, trataremos de esclarecer en qué medida estas producciones implican nuevas perspectivas narrativas con respecto al canon historietístico y qué aportan de manera específica a la representación del Yo. Nuestro cuestionamiento se interesa sobre todo por la dialéctica entre franqueza y disimulación en la construcción del relato autobiográfico. El estudio de las relaciones de interdependencia del doble código textual e iconográfico del medio nos permitirá ahondar en la pragmática del cómic que fundamenta los retos discursivos propuestos por las autoras.

Palabras clave: mediatividad, novela gráfica, autobiografía, texto-imagen, mujer.

Résumé

La bande dessinée autobiographique d'expression française faite par des femmes constitue un genre en plein essor dans lequel on peut déceler une diversité et une richesse expressive importantes. À partir d'un corpus représentatif d'albums, nous essayerons de saisir de quelle manière ces productions impliquent de nouvelles perspectives narratives par rapport au canon bédéistique, et quel en est l'apport spécifique dans la représentation du Moi. Notre questionnement portera notamment sur la dialectique entre la franchise et la dissimulation dans la construction du récit autobiographique. L'étude des rapports d'interdépendance du double code textuel et iconographique du médium nous permettra de creuser dans la pragmatique de la bande dessinée qui est à la base des enjeux discursifs proposés par les autrices.

Mots clé : médiativité, roman graphique, autobiographie, texte-image, femme.

Abstract

The French autobiographical comic written by women constitutes a growing genre which reveals a huge diversity and richness of expression. Through a representative corpus of albums, we will endeavour to clarify to what extent these publications bring new narrative perspectives with respect to the standard comic form and how they contribute in a specific way to Self-representation. Our discussion is interested, above all, in the contention between sincerity and dissimulation in the construction of an autobiographical portrait. The study of the interdependent relationship in this double coded medium, between the text and the iconograph, allows us to delve into the pragmatics of the comic on which the discursive challenges posed by the female authors, are based.

Keywords: mediativeness, graphic novel, autobiography, text-image, woman.

1. Introduction

L'autobiographie est un genre relativement récent dans la bande dessinée. Elle y trouve pourtant un bon allié grâce notamment au pouvoir référentiel de l'image. L'auteur et théoricien Jean-Christophe Menu (2011 : 83) affirme que « le dispositif de la bande dessinée est particulièrement adapté à l'écriture de soi. Le dessin amène à une dimension de *vécu* inégalable, que ce soit dans l'évocation de souvenirs ou dans le traitement " en direct " d'un événement ». En effet, la possibilité d'observer de façon plus ou moins figurative les personnages et de suivre visuellement leurs actions favorise l'impression du réel et apporte de la véracité au récit.

Il est pourtant étonnant que l'éclosion de l'autobiographie dessinée d'expression française n'ait pas été simultanée au triomphe de la bande dessinée adulte dans les années 1970. C'est aussi à ce moment-là que les jeunes dessinateurs des *comics underground* américains se sont intéressés à la mise en scène de l'intime. En France, les fruits du Moi dessiné n'ont commencé à être cueillis que deux décennies plus tard.

Les raisons de cet essor, quoique tardif, répondent : d'un côté, à l'envie de certains auteurs de bande dessinée de trouver de nouveaux horizons, alternatifs à la *bande dessinée* traditionnelle et commerciale, tant au niveau de la forme – 48CC¹ –, comme au niveau du public – la jeunesse –, et de la thématique – humour, super héros ; d'un autre côté, à la vogue considérable des écritures du Moi dans d'autres formes artistiques telles que la littérature, le cinéma ou l'art contemporain – photographie, *body art* –. L'effervescence contre-culturelle du départ a donné lieu, au fil des années, à un phénomène commercial qui a fait de l'autobiographie dessinée un genre majeur marquant son époque, « au point d'avoir fait entrer la bande dessinée

¹ Dans le jargon de l'édition, « 48CC » désigne une bande dessinée à la pagination standardisée (46 ou 48 pages), cartonnée et en couleur. Ce format de pagination économique est devenu la norme de la tradition franco-belge, qui a connu son apogée entre 1945 et la fin des années 1960.

dans un nouveau paradigme : celui de l'ère du Je » (Alary ; Corrado ; Mitaine, 2015 : 14). Cette tendance s'inscrit dans un courant sociétal plus général. En effet, selon Baetens (2004) :

L'autobiographie en bande dessinée ne se produit donc pas dans un vide (et surtout pas dans un vide idéologique). Elle se situe dans une époque hantée par le culte de l'authenticité ou, plus exactement (et la nuance est capitale), de refus de l'inauthenticité.

Dans la recherche de l'authenticité, la place des autrices joue un rôle important. En ce qui concerne le genre des auteurs, il faut tout d'abord noter que la bande dessinée a été, dès son origine, un champ éminemment masculin. Cependant, même si la présence des femmes dessinatrices reste quantitativement plus faible que celle des hommes, et que la parité semble toujours lointaine, les chiffres montrent une augmentation considérable. Le pourcentage des femmes autrices européennes de BD francophones en 1985 était de 4%. Si l'on prend en compte le dernier rapport de Gilles Ratier (2016 : 29) sur le marché de la bande dessinée, en 2016, on constate une hausse de 12,8%, ce qui contribue à enrichir indéniablement le médium.

En effet, selon Menu (2011 : 83), l'essor des dessinatrices de bande dessinée constitue « l'un des grands progrès des deux dernières décennies ». Et c'est précisément l'autobiographie le genre où les dessinatrices occupent une place plus égalitaire par rapport aux hommes. Le théoricien Thierry Groensteen (2014b : 7) affirme que « c'est sans doute le seul genre où les femmes, qui en ont produit quelques fleurons incontestables, font jeu égal avec les hommes ». Notre intérêt d'analyser les langages féminins repose sur la volonté de mettre en avant la richesse d'une production minoritaire, certes, mais extrêmement riche.

Le corpus que l'on propose est composé de six albums de bande dessinée ayant comme dénominateur commun le genre autobiographique, l'expression féminine en langue française, et le fait que l'autrice joue le double rôle de scénariste et de dessinatrice. Notre sélection d'*autobiocomics* ou *autobioBD*² repose sur des critères de diversité visant à montrer l'étendue de la production bédéistique féminine contemporaine, et plus précisément, les créations classées sous la dénomination *roman graphique*. Les différentes origines des autrices – française, belge, iranienne et libanaise – s'harmonise à la pluralité des sous-genres, des styles, des techniques et des thématiques abordées. Par ailleurs, le fait d'analyser éventuellement deux œuvres de la même autrice répond à la volonté de révéler la fécondité dans l'expression d'une même voix, d'un même Moi. La maison d'édition L'Association a une présence majoritaire dans notre corpus, ce qui souligne le caractère pionnier et indépendant qu'elle préserve depuis ses origines en

² Terme proposé par Ann Miller et Murray Pratt (2004) dans leur étude sur l'œuvre autobiographique de Julie Doucet, Fabrice Neaud et Jean-Christophe Menu.

1990, malgré son succès commercial. Plus modestes, les maisons d'édition Cambourakis et Magnani partagent avec la première le souci de la qualité formelle et des contenus plus hétérodoxes.

La dénomination *enjeux discursifs*, présentée dans le titre de cet article, fait référence aux défis communicatifs issus de l'interaction du textuel et du graphique. À l'image de la pragmatique linguistique, et étant donné que le langage des œuvres qui nous occupent s'articule sur la base d'un double code, notre attention sera focalisée sur ce que l'on peut appeler : la pragmatique icono-verbale de la bande dessinée. Cette appellation, qui repose sur le concept de médiativité défini par Philippe Marion (1997), où la narrativité des œuvres se met au service de la spécificité du médium, met l'accent sur l'intention communicative qui se dégage de l'étude de la valeur pragmatique et des rapports d'interdépendance du double code textuel et iconographique de la bande dessinée. L'intérêt porté sur cette dimension va permettre de saisir le sens ultime de l'œuvre sans négliger aucune nuance expressive, car elle sera fondée sur l'imbrication du lisible et du visible. Il s'agit d'une mise en évidence de la cohérence discursive, même lorsque le sens du code textuel et du code iconographique est en contradiction apparente.

À partir de l'analyse des planches significatives dans chaque roman graphique, nous cherchons à faire ressortir les mécanismes de construction du sens et les procédés mis en place par les autrices dans la représentation du Soi. L'étude de la composante icono-verbale de la bande dessinée permettra de mesurer la dialectique entre le degré d'objectivité dans le récit et les éventuelles licences accordées à l'imagination. Notre étude est articulée selon deux axes thématiques récurrents dans le genre autobiographique : d'une part, le témoignage historique, et de l'autre, le récit de l'intime à partir d'une double approche relationnelle et introspective. Force est de constater que les frontières entre ces catégories thématiques sont la plupart du temps poreuses.

2. Le récit historiographique

Le témoignage historique est souvent déclenché par des expériences personnelles tragiques lors d'épisodes historiques traumatiques. Les autobiographies analysées dans cette rubrique parcourent la guerre ainsi que des périodes sombres d'un point de vue socio-politique. L'un des points communs dans les récits de mémoire historique est le dédoublement du récit à deux temps : le présent de l'acte d'écriture, de narration, et les analepses vers un temps passé qui remonte souvent à l'enfance. Il y a souvent une chronologie qui renvoie au moment précis des faits historiques.

2. 1. *Persepolis* ou l'histoire qui fait Histoire

Marjane Satrapi est une dessinatrice et réalisatrice franco-iranienne née en 1969. Son ouvrage majeur, *Persepolis*, publié par L'Association entre

2000 et 2003, raconte sur quatre volumes des événements de l'histoire récente de l'Iran (la fin du régime du Shah, la révolution khomeyniste et l'instauration de la dictature des mollahs) tels qu'ils ont été vécus par l'autrice, âgée d'une dizaine d'années au début de la série. Dans les deux derniers tomes, elle nous fait part de son séjour en Autriche, entre quinze et dix-huit ans, son retour en Iran, et son départ définitif en France à l'âge de vingt-cinq ans. Référence indéniable de la bande dessinée autobiographique et indépendante, cet album constitue, en outre, la pierre angulaire de la bande dessinée au féminin en France et à l'étranger. Devenue un *best-seller* très vite, elle a été traduite dans le monde entier et adaptée au cinéma en 2007. Elle fait partie de la collection Ciboulette, qui a popularisé le *format roman* dans la bande dessinée alternative.

Dans *Persepolis*, le témoignage de Marjane alterne ses souvenirs personnels avec les références à l'histoire collective de son pays d'origine. La planche proposée fait partie du deuxième volume, qui débute avec la fermeture des universités et l'endurcissement des restrictions sociales, suite auxquelles le port du voile est décrété obligatoire. Satrapi met l'accent sur les effets que la radicalisation du gouvernement a produit sur une partie de la population.



Figure 1. Planche de *Persepolis 2* (©Marjane Satrapi & L'Association, 2001 : 4)

Dans les deux premières cases, elle présente les principales différences vestimentaires permettant de dévoiler le positionnement idéologique des citoyens. Le contraste entre le type intégriste et le type moderne est tellement subtil que la scène devient comique, car elle suggère un certain degré de liberté dans les choix, alors que le marge de manœuvre est infime. Le schématisme dans la présentation décèle un désir de divulgation propre au regard enfantin. Dans la troisième vignette, la petite Marjane explique les

limitations vestimentaires selon le genre, lesquelles s'avèrent extrêmement disproportionnées au détriment des femmes.

La cohésion icono-textuelle nous amène ici à faire une lecture au deuxième degré. L'ingénuité dans l'énoncé de la protagoniste (« Il y avait quand-même une justice ») pourrait laisser entendre dans un premier temps qu'elle trouve les mesures légitimes. Néanmoins, le désaccord marqué par la ligne de sa bouche et la gravité de son regard fixé sur le lecteur révèle le sens ironique de l'énoncé. Cette figure rhétorique s'appuyant sur l'opposition texte-image fait ressortir l'esprit contestataire et le sens de la justice qui accompagnent l'autrice depuis l'enfance. Ce sont d'ailleurs ses marques de fabrique les plus significatives.

Dans cette troisième case, la petite Marjane, doigt levé en signe de précision, présentée de face, s'adresse directement au lecteur et le prend à témoin. Ce cas de métraréférence iconographique vise à identifier le lecteur et l'héroïne. Marjane-autrice brise ainsi *le quatrième mur*³ pour revendiquer l'idée d'injustice à la première personne. Il s'agit d'un clin d'œil de l'autrice qui s'approprie pour un instant la voix de la petite. Le dispositif consistant à représenter l'héroïne de face nous fait rapidement basculer du personnage qui se confie à la narratrice-autrice qui raconte son histoire. Ce mécanisme qui revient souvent tout au long de la saga fait partie du dispositif de *tressage* développé par Groensteen (1999 : 173), selon lequel, « toute vignette est, potentiellement sinon effectivement, en relation avec chacune des autres ». Dans ce cas-là, il s'agit d'un réseau qui permet de renforcer l'idée de proximité du personnage à différents moments de l'album fusionnant ainsi les trois voix narratives. Ce procédé met à l'écart l'idée de fiction en plus d'apporter de la cohésion au récit.

En effet, l'étude des marqueurs icono-textuels dans *Persepolis* révèle un schéma narratif assez classique dans l'autobiographie dessinée. Selon la typologie développée par Genette (1972), la narratrice est autodiégétique et homodiégétique. Le discours des trois sujets narratifs, l'autrice, la narratrice-graphiatrice⁴ et l'héroïne, converge pour la transmission d'une même mémoire. L'album en lui-même constitue la preuve matérielle de l'acte de création de l'autrice, dont le nom est affiché sur la couverture et le paratexte. Les cartouches sont consacrés à l'énonciation de la narratrice adulte à la

³ Expression du domaine théâtral et cinématographique qui fait référence aux acteurs qui s'adressent directement aux spectateurs. Le concept du *mur* imaginaire entre la représentation et les spectateurs a été introduit pour la première fois par le philosophe Denis Diderot (1713-1784).

⁴ Le néologisme *graphiateur*, créé par Philippe Marion (1993) sur le modèle de *narrateur*, fait référence à celui qui raconte à travers la composante graphique. En bande dessinée, l'instance intermédiaire du narrateur se dédouble en deux types selon sa fonction d'énonciateur verbal : narrateur au sens classique et d'énonciateur graphique, graphiateur. Le travail de Glaude (2019) propose une étude approfondie sur le rôle de différentes instances narratives en bande dessinée.

première personne. Les phylactères, pour leur part, accueillent la voix de la protagoniste et le reste des personnages. Tandis que les récitatifs décèlent un registre de langue formel avec l'utilisation, par exemple, du passé simple pour raconter les faits historiques (« le code vestimentaire *devint* un atout »), les bulles présentent des marqueurs propres de l'oralité, tels qu'un niveau de langue plus familier au niveau du lexique (« Et le *barbu* de son mari qui se *soulait* tous les soirs »). Tout cela reste dans les normes canoniques de la bande dessinée autobiographique. Cependant, l'innocence enfantine, qualité supposée exclusive de Marjane-fille, imprègne parfois le récit de la narratrice adulte et, parallèlement, le discernement et la maturité propre à l'âge de la narratrice se fauillent dans les bulles de la protagoniste-enfant, comme l'on vient de constater lors de l'analyse de la troisième vignette de la planche choisie. La différence d'âge et d'expérience entre le Je narrant et le Je narré « autorise le premier à traiter le second avec une sorte de supériorité condescendante ou ironique » (Genette, 1972 : 259). Ce va-et-vient narratif qui enrichit les subtilités du récit autobiographique constitue une particularité du style discursif chez Satrapi. Même si « cette différence essentiellement variable [...] diminue fatalement à mesure que le héros s'avance dans " l'apprentissage " de la vie » (Genette, 1972 : 260), dans le cas de *Persepolis*, elle demeure plus ou moins intacte jusqu'à la fin de la série.

Le verbe et l'image se construisent donc sur l'oscillation des trois instances narratives : l'autrice, la narratrice-graphiatrice et l'héroïne. Cette dynamique, qui fluctue du passé au présent et inversement, obéit selon Pierre Fresnault-Deruelle (2015 : 220) à une sorte de *moulin dialectique*, à travers duquel, la triple Satrapi « nous restitue les remontées de son passé, évidemment présentifié par l'image, puisqu'une image est toujours au présent ». Le désir de réalisme n'est pas antinomique d'un style graphique schématique privilégiant la ligne et les contrastes noir et blanc, tout au contraire. L'œuvre de Satrapi, dont la conception des personnages est très simple, devient très significative à ce niveau-là. En ce qui concerne l'incarnation graphique, nous reprenons le postulat de Scott McCloud (1993 : 46) concernant le niveau d'iconicité dans la représentation des personnages, selon lequel : plus la stylisation est grande, mieux le lecteur peut s'y projeter. Ce choix graphique correspondant d'ailleurs à la spécificité de la bande dessinée risquerait de constituer un paradoxe dans le genre autobiographique qui est censé reproduire une image fidèle et détaillée de l'auteur. Loin s'en faut. À ce propos, Groensteen (2003 : 70) affirme que « contrairement à ce que l'on pourrait croire, la recherche de la plus grande fidélité dans la représentation de soi n'est pas systématique dans les bandes dessinées autobiographiques ». D'ailleurs, le manque de précision dans l'identité permet au lecteur de se projeter dans la diégèse, ce qui en l'occurrence favorise la prise de conscience de l'ampleur des événements historiques racontés.

Outre l'effet d'empathie de la part du lecteur, le choix d'un niveau d'iconicité relativement bas comporte, selon Fresnault-Deruelle (2015 : 218), un certain manque d'impartialité assumée : « la technique graphique (noir et blanc, schématisation, caricature, réalisme, etc.) ou bien l'économie narrative (ses discontinuités, etc.) se présente [...] comme le fait d'une subjectivité revendiquée ». Dans le récit des faits, *Persepolis* révélerait effectivement des points potentiels de dissimulation autour de certains sujets, tels que la façon dont Marjane s'y est pris pour apprendre l'allemand dès son arrivée en Autriche, ou ses ressentis suite à la décision de ses parents de l'envoyer vivre à un pays étranger à l'âge de 15 ans lors de la guerre en Iran. Dans tous les cas, malgré les omissions et un certain degré d'arbitraire dans le récit historique, le pacte autobiographique est respecté, car Satrapi raconte ce qu'elle sait ou du moins ce qu'elle croit savoir. À ce propos, Philippe Lejeune (1975 : 30) affirme que « même si le récit est, historiquement, complètement faux, il sera de l'ordre du mensonge (qui est une catégorie " autobiographique ") et non de la fiction ». Dans tous les cas, les faits racontés dans *Persepolis* sont loin d'être de l'ordre du mensonge, malgré un certain degré d'imprécision recherchée. Néanmoins, le mensonge joue un rôle significatif dans l'œuvre. L'héroïne ment souvent. Elle a toujours une (bonne ?) raison pour le faire : échapper à une réprimande (tromper sa mère sur les raisons de sa punition à l'école), être acceptée (faire semblant de fumer des joints et de se marrer avec sa bande d'amis punks), ou éviter des problèmes avec le régime totalitaire, comme c'est le cas dans la planche analysée.

À cause de la radicalisation du gouvernement iranien au début des années 1980, la mère de Marjane lui ordonne de mentir auprès de ses copains de l'école pour éviter de lever des soupçons d'insoumission. Dans la dernière case, au moment de dire combien de fois on prie par jour, son camarade de classe, le geste hautain, avoue « cinq fois par jour ». Suivant l'avertissement de sa mère, Marjane double cette quantité à « dix ou onze fois, voire douze ». Sa locution vise à réaffirmer son degré de fidélité et de foi, quoique la gravité de son visage démontre son mécontentement, ou peut-être son zèle à feindre. Dans tous les cas, l'exagération introduite par l'adverbe *voire* rajoute du comique et contribue à la caricature de Marjane en intégriste soumise. L'effet humoristique du mensonge est renforcé dans la page suivante lorsque l'on voit Marjane en train de distribuer des tracts lors d'une manifestation contre l'intégrisme. Cette double page met en évidence la qualité plurivectorielle de la lecture de la bande dessinée, définie par Groensteen (1999 : 129) selon laquelle « le sens d'une vignette peut être informé et déterminé par ce qui la précède comme par ce qui la suit. S'il y a une vectorisation de la lecture, il n'y a pas de vectorisation univoque dans la construction du sens ». En effet, l'intensification du mensonge se produit dans le sens inverse à celui de la lecture.

Le fait que les trois instances narratives convergent vers la même personne pourrait nous laisser penser qu'à l'image de Marjane-personnage, l'autrice-narratrice risquerait à son tour de nous mentir. Toutefois, les petits mensonges du personnage rajoutent, paradoxalement, un effet de sincérité, une volonté affichée de ne pas omettre des actions potentiellement condamnables, ou en tout cas, politiquement incorrectes. Par ce procédé, et au risque de gommer une image irréprochable, l'autrice se montre proche du commun des humains. D'ailleurs, il y a d'autres passages qui affichent un comportement amoral encore plus marqué – Marjane accuse un homme innocent de l'avoir harcelé pour éviter de se faire contrôler par la police. Ce genre d'épisodes certainement répréhensibles, notamment pour une autrice dont le sens de la responsabilité et le devoir moral sont des valeurs majeures, constitue une preuve de réalité dans le récit des faits qui apporte de la véracité à son histoire. Elle se rapproche ainsi des lecteurs, et marque un contre-point par rapport au désir assumé de subjectivité souligné auparavant.

Persepolis est l'exemple d'une histoire personnelle qui participe à la construction de l'Histoire en majuscules. Par ailleurs, en plus d'avoir constitué un référent dans le monde de la bande dessinée en général, et particulièrement celle des femmes, l'œuvre de Marjane Satrapi s'est érigée en modèle pour d'autres autrices qui ont suivi ses pas. La dessinatrice présentée ci-dessous en est un exemple.

2. 2. Je me souviens - Beyrouth ou l'empreinte de l'instantané

Zeina Abirached est une dessinatrice franco-libanaise née en 1981 à Beyrouth et installée en France depuis 2006. La facture autobiographique de ses bandes dessinées est récurrente. Même si ses deux derniers albums ont été publiés par le géant de l'édition, Casterman, depuis ses débuts c'est la petite maison d'édition Cambourakis, intégrée à la diffusion Actes Sud et fidèle à sa ligne indépendante, qui a mis en lumière ses six premiers ouvrages.

Le roman graphique *Je me souviens - Beyrouth*, publié par Cambourakis en 2008, s'inspire de l'œuvre homonyme de Georges Perec (1978) avec laquelle elle garde une relation d'hypertextualité suivant la typologie développée par Genette (1982). Outre les transformations propres au support visuel et à la période évoquée, le rapport d'imitation de l'hypotexte de Perec est visible sur plusieurs aspects. Pouvant s'inscrire aussi dans le genre du fragment, *Je me souviens - Beyrouth* propose une juxtaposition de bribes de souvenirs rassemblés qui, sans être forcément reliés, mettent au point une histoire bien soudée, présentant comme toile de fond la guerre civile libanaise. Tout comme l'œuvre de Perec, l'album aborde des sujets très variés : les souvenirs de famille et de la vie à l'extérieur s'alternent avec des contes, des chansons ou des jeux populaires, ainsi qu'avec des marques commerciales et des slogans publicitaires.

Cette fluctuation thématique s'accorde avec une conception de la page très variable, qui nous met en avant certains des modes d'utilisation des pages et des cases exposées par Peeters (2005 : 51-78). L'utilisation décorative, qui fait primer l'organisation esthétique des pages, alterne avec l'utilisation narrative de cases qui se mettent au service de la narration. Dans d'autres passages, c'est la disposition traditionnelle en gaufrier⁵, favorisant une lecture régulière, qui prend le dessus. Dans tous les cas, l'hétérogénéité thématique et graphique s'harmonise avec la narration des souvenirs d'enfance, qui s'affichent à l'esprit de l'adulte de façon désordonnée, parfois inconsciente. Le style est donc marqué par un dynamisme évident, qui reste tempéré par la sobriété du choix chromatique. L'équilibre entre spontanéité et simplicité apporte plus de véracité au récit historique.

Au niveau du scénario, le récit autobiographique se construit simultanément par des bulles situées au moment des faits remémorés, où l'on voit l'héroïne (l'autrice-enfant) et ses proches, et des cartouches en dehors des vignettes contenant la voix de la narratrice (l'autrice-adulte). Le procédé visant à un effet d'insistance par la répétition du *Je me souviens* qui ouvre la plupart des récitatifs est au cœur du pacte autobiographique, car elle renforce l'exercice de mémoire et perpétue la récupération d'une réalité passée. Par le biais de la formule anaphorique performative empruntée à Perec, l'autrice raconte ses souvenirs sans perdre une once de la candeur du regard d'elle enfant. Elle décrit les objets, les événements et les personnes avec beaucoup de naturalité, dans un langage direct et sincère. La complexité verbale n'est pas au rendez-vous.

En ce qui concerne le niveau graphique, la sobriété du noir et blanc contraste avec un goût marqué pour les détails. C'est à travers l'œil curieux d'un enfant que l'on plonge dans le Beyrouth des années 1980. Les onomatopées⁶ jouent à ce titre un rôle capital dans la narrative graphique de Zeina Abirached, notamment lorsqu'il s'agit d'évoquer des souvenirs. L'importance de la musique dans la vie de l'autrice et de sa famille, revendiquée tout au long de son œuvre, reste manifeste et permet de plonger le lecteur dans des réalités riches en nuances. La sensibilité musicale montrée par l'autrice apporte une ambiance poétique et réaliste à ses albums, grâce à une touche synesthésique qui ajoute du capital sonore au support visuel. Les mots évoquant des sons prennent le dessus dans la description et deviennent des adjuvants à la contemplation.

L'extrait sélectionné ci-dessous est dominé par une esthétique particulièrement contemplative. La double page est conçue à partir de deux plans subjectifs invitant le lecteur à emprunter le regard de la fille Zeina qui se

⁵ Le terme *gaufrier* fait référence à la forme la plus classique de découper une page de bande dessinée. Les vignettes de taille identique donnent à la planche une allure de moule à gaufres.

⁶ Dans *Le grand livre des petits bruits* (2020), Abirached explore de façon monographique le pouvoir expressif des onomatopées.

distract et prend du plaisir dans l'observation. On ne voit pas son image, mais sa voix dans les récitatifs et la fonction performative du *Je me souviens* nous ramènent à sa présence. Il s'agit, à juste titre, d'une narratrice actorialisée, selon la terminologie proposée par Groensteen (2011 : 109) car elle « habite des images dans lesquelles [elle] intervient comme *montré[e]* ». Cette catégorisation dans le type de narrateur, qui s'étend à l'ensemble des autrices de notre corpus, adopte une forme particulière dans la planche proposée, car on ne voit pas l'autrice physiquement, mais on voit la scène à travers ses yeux. Dans son article sur la représentation du corps féminin, Cortijo (2016 : 142) met en évidence la portée sémantique de l'absence du corps :

La introducción del cuerpo dibujado en el relato gráfico se impone como una problemática común a este medio de expresión, incluso si hay ausencia del cuerpo y se destaca o se hace evidente su presencia, precisamente, por esa misma ausencia.

Dans cette séquence, c'est la présence du corps absent ce qui favorise la mimétisation auteur-lecteur. La simultanéité des regards par le biais de la caméra subjective rend la présence de la narratrice actorialisée encore plus réelle, si possible.

La richesse de détails et l'action de la première page contraste avec l'immobilité dans la contemplation de la deuxième. Dans la belle page, à gauche, l'action, presque trépidante, est assurée par la présence des personnages et par la situation qu'ils représentent. Le croisement des lignes verticales et horizontales intensifie l'idée de vivacité. La verticalité est marquée par le tronc des arbres à gauche et la corde au milieu renforçant la direction des regards et du panier qui descend rapidement. Simultanément, la tête du cheval vers la gauche, prêt à déborder les limites de la vignette, marque le début de la ligne horizontale représentant la célérité dans le passage du marchand ambulante. L'abondance d'onomatopées et les lignes cinétiques nourrissent le *tempo* rapide de la scène.

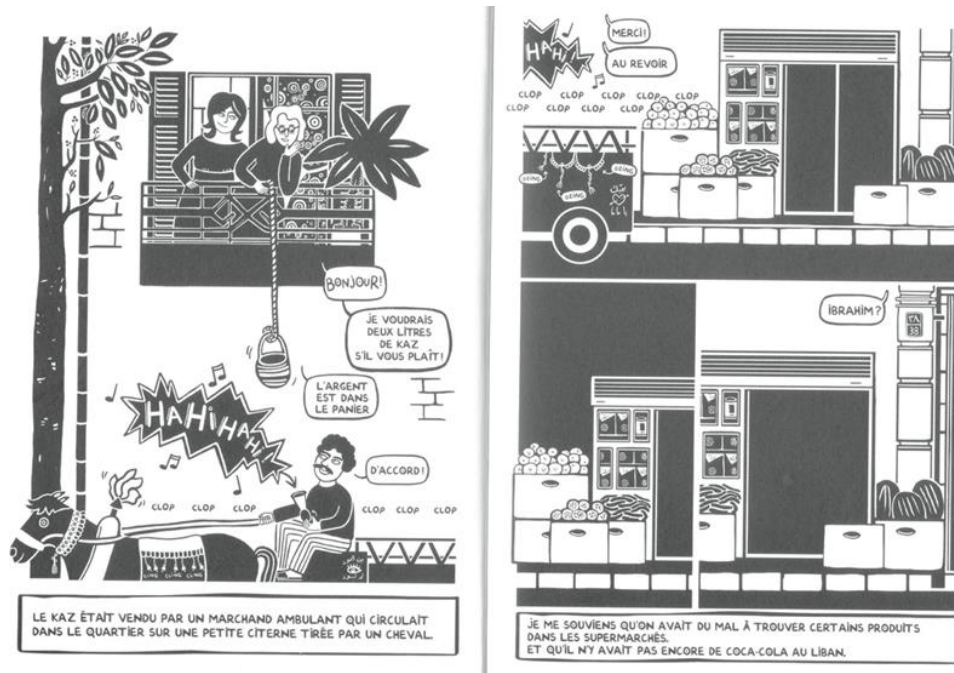


Figure 2. Double page de *Je me souviens. Beyrouth* (© Abirached & Cambourakis, 2008 : 14-15)

Dans la fausse page, à droite, l'hypercadre est presque dépourvu de texte et de tout élément d'action. La transition de ces deux pages est marquée par le bout du chariot qui disparaît dans le hors champs, accompagné de l'onomatopée coupée et des bulles avec des formules de fermeture de dialogue (« Merci ! Au revoir »). L'hors-champ prend ici un poids important : il matérialise l'éloignement des bruits et des actions, pour laisser la place à la contemplation de l'enfant. La technique visant à prendre en compte ce qui est hors du champ de vue joue un rôle déterminant dans le récit des mémoires d'enfance chez Abirached – on montre parfois seulement le tronc inférieur des adultes, par exemple. Cela permet de focaliser sur la perception particulière du sujet qui regarde, et notamment sur la subjectivité de l'enfant.

L'instant de silence ne dure pas longtemps. L'arrivée aussitôt d'une voix appelant un autre vendeur ambulant nous rappelle que Beyrouth est bel et bien une ville qui bouge. Néanmoins, la protagoniste arrive à s'abstraire et à prolonger l'instant de contemplation. Le décalage entre le temps écoulé et le temps en suspens perçu par la fille repose sur un choix graphique intéressant. L'image triplée de la façade de l'épicerie rappelle une photographie récupérée telle quelle de la mémoire de l'enfant qui observe, méditative, sans se soucier du temps qui passe. À l'image des bruits, le silence est ici présenté dans toute son ampleur, car c'est à ce moment congelé d'interruption de tout bruit qu'une grande partie de la construction de la mémoire

a lieu. C'est justement l'alternance des deux, bruit-silence, qui permet d'introduire les nuances expressives apportées par chaque dimension.

Par ailleurs, la gravité de l'image muette contraste avec le texte qui remémore la difficulté d'accès à certains produits (« Je me souviens qu'on avait du mal à trouver certains produits dans les supermarchés. Et qu'il n'y avait pas encore de Coca-cola au Liban »). L'importance accordée au soda, mise en parallèle avec des produits alimentaires essentiels, suggère une certaine naïveté propre au regard de l'enfant qui demeure chez la narratrice adulte. L'adverbe de temps *encore* marquerait l'impatience ressentie par une prise de conscience interculturelle.

Dans l'extrait proposé, tant le texte que le dessin nous ramènent au monde sensoriel de l'enfant à travers une mémoire sensitive, bien ancrée, qui se prête à être amplement décrite et dessinée. L'amalgame du visuel et du verbal dans la construction d'une mémoire qui va au-delà des faits et qui s'enrichit d'une dimension sensorielle, est à la base du discours autobiographique dans l'œuvre de Zeina Abirached. *Je me souviens - Beyrouth* pourrait être considérée comme le point culminant des ouvrages de la dessinatrice autour de la guerre du Liban, après *[Beyrouth] Catharsis* (2006), et *Mourir, partir, revenir. Le jeu des hirondelles* (2007). Elles reposent sur la volonté de véricité à travers une technique qui consiste à recréer minutieusement les souvenirs d'enfance, comme des flashes de mémoire, et à essayer de les maintenir tels qu'ils ont été perçus.

L'inspiration de Marjane Satrapi dans l'œuvre de Zeina Abirached se révèle évidente. Utilisant la guerre et les situations difficiles de leurs pays comme toile de fond, les deux héroïnes recréent leur quotidien en utilisant un style graphique très similaire. Satrapi nous offre un récit plus revendicatif visant à créer une conscience historique active chez les lecteurs, alors qu'Abirached, moins encline aux jugements, préfère raconter, et recréer ses souvenirs. Autant l'une aurait l'intention de faire réagir, autant l'autre viserait plutôt à faire ressentir.

Différences mises à part, la singularité de ces deux récits historiographiques repose sur le fait que des événements tragiques sont racontés à travers les yeux des enfants. Le contraste innocence-cruauté, qui est représenté à différents niveaux discursifs, rend l'empreinte tragique encore plus frappante. À l'image du drame romantique, la rencontre des extrêmes propose le spectacle complet de la vie humaine.

3. Le récit de l'intime

Dans le récit de l'intime, le moment de la diégèse n'est pas forcément plus proche du moment de la narration que dans le récit historiographique, mais malgré les analèpses, le moment présent prend le dessus dans le récit de l'intime, ce qui accentue la proximité de la narration. Dans son article « Les petites cases du Moi : l'autobiographie en bande dessinée », Groensteen (1996 : 66) affirmait que « l'étalage de la vie intime [...] y tient une place

moindre qu'aux États-Unis » par rapport à l'autobiographie d'expression française. Malgré son statut secondaire aux origines, l'évolution de la production démontre que le sous-genre de l'intime joue un rôle indéniablement prépondérant à nos jours.

La récente prolifération des blogs féminins racontant en bande dessinée le quotidien des autrices ajoute au récit de l'intime un genre de qualité redoutable, très contesté par les théoriciens du medium. Souvent critiqué par un excès de futilité et de nombrilisme, dans *l'autobioblog*, ou *fast-draw*, selon le terme utilisé par Fabrice Neaud et repris par Groensteen (2014a : 11), la femme est souvent cantonnée dans la sphère domestique et dans celle de la superficialité, ce qui met en question les valeurs d'émancipation et de non-conformisme revendiquées du départ. Heureusement, dans la production féminine, le terrain de l'intime compte des chefs d'œuvres incontestables, qui mettent en évidence l'existence d'un « regard féminin qui porte bien plus loin que le nombril, un regard qui sort de la chambre à coucher et de la salle de bains pour interroger le monde » (Groensteen, 2010 : 3). Les albums étudiés ci-dessous font la preuve.

3. 1. Le récit de l'intime dans le rapport aux autres

L'*altérité* ou « caractère, qualité de ce qui est autre, distinct » (TLFi) joue un rôle fondamental dans la construction de l'*identité*. Les deux réalités antonymes se nourrissent de façon réciproque. Dans le genre autobiographique, l'exploration des relations avec autrui procure une réalité de référence extérieure qui enrichit l'introspection et la représentation du Moi. À propos de la littérature contemporaine, Viart (1999 : 123) affirme que « le sujet de notre temps, qui n'advient pas à ses propres désirs et s'aperçoit ne pas pouvoir même les identifier vraiment, ne peut se connaître que par le détour d'autrui ».

3. 1. 1. Broderies ou la logique des contradictions

La même année où elle finit sa série *Persepolis*, Marjane Satrapi revient à l'autobiographie depuis une approche sensiblement différente mais dont l'essence demeure la même. Le deuxième roman graphique de l'autrice iranienne est publié dans la collection Côtelette, de l'Association, caractérisée par accueillir des albums plus romanesques sous un format qui ressemble celui des livres traditionnels.

Dans *Broderies* la dessinatrice donne la parole à un groupe de femmes iraniennes, parmi lesquelles on trouve sa grand-mère et sa mère, ainsi que la propre Marjane. Autour de la table, en buvant du thé pendant que les hommes font la sieste, ces femmes parlent librement de ce qui leur tient à cœur. Le récit est parsemé d'analyses, des récits temporellement seconds, qui s'insèrent au récit premier en remémorant des épisodes du vécu.

Cet ouvrage pourrait être considéré comme une *biographie intime*, selon la définition de Jean-Christophe Menu (2011 : 99) : « une sorte de Biographie Subjective, qui est en quelque sorte de l'*Autobiographie avec un pas de côté* ». En effet, dans *Broderies*, le rôle de l'autrice dans la diégèse n'est pas central et les personnages appartiennent à leur entourage. En plus du pacte autobiographique, car l'un des *Je* est celui de la dessinatrice, il y a aussi un pacte de transmission entre la mémoire des femmes et les lecteurs.

En quête d'un désir de véricité, dans cette (auto)biographie, Satrapi brise les conventions de la BD la plus traditionnelle à différents niveaux. Elle se débarrasse des rebords des vignettes, élément constitutif de la spécificité du médium. Selon Groensteen (1999 : 7), la vignette est « l'unité de base du langage de la bande dessinée ». C'est précisément dû au fait que les vignettes sont déterminantes dans la dynamique séquentielle de la bande dessinée que le fait d'enlever les cloisons implique un effet libérateur qui renforce la volonté de l'autrice de raconter sans entraves. À la place des vignettes fermées, il y a des îlots flottants, autonomes et solidaires, séparés par un blanc inter-iconique similaire à celui des mises en pages conventionnelles. À ce propos, Menu (2011 : 460) signale : « il y a donc toujours case, même quand il n'y a pas de cadre [...] le dispositif habituel de la bande dessinée demeure le même ».

Toutefois, ce choix graphique constitue une figure rhétorique qui vise à libérer la parole et à mettre l'accent sur l'oralité des histoires racontées. Selon Will Eisner (1985 : 47), « the absence of a panel outline is designed to convey unlimited space ». Dans *Broderies*, l'impression d'espace illimité obtenu par le manque de contour insiste sur le caractère éphémère de la langue orale, laquelle, une fois proférée, s'échappe sans laisser de trace écrite. Cette idée est renforcée par la calligraphie d'esthétique manuscrite, bâclée, qui agglutine parfois les lettres vers la fin des lignes représentant la spontanéité de l'acte d'écriture humaine. Suivant la terminologie de Marion (1993 : 80), on peut affirmer que la trace manuscrite procure un *effet de proximité* avec les personnages. Dans les deux cas, absence de contour et calligraphie manuscrite, il s'agit des procédés iconographiques qui, étant obligés de passer par un support écrit, visent à reconstituer le statut d'oralité propre à la langue parlée.

Le désordre apparent dans la disposition des contenus participe, quant à lui, à retracer le genre de conversation représentée : une réunion entre amies, dont l'improvisation est au rendez-vous et dont les tours de parole ne sont pas systématiquement respectés. Nous trouvons aussi un langage familier, avec des vulgarismes qui décèlent d'un style de langue orale franc et immédiat, surtout à l'intérieur des phylactères. Le ton des récitatifs est plus neutre. Toujours au niveau de la langue, on trouve des phylactères hypertrophiés, un autre trait qui s'oppose aux standards bédéistiques. Le contenu textuel et son agencement dans l'espace des bulles se mettent au service du dispositif discursif, à travers la représentation de la loquacité propre aux réunions amicales, en l'occurrence. La valeur que cet ouvrage accorde à la naturalité et à la spontanéité dans la prise de parole prend forme par le biais d'un flux de texte abondant, prolifique.

La dimension mémorielle de témoignage intime est accompagnée de

fortes doses d'humour. L'un des procédés comiques le plus significatif dans *Broderies*, faisant appel à la pragmatique linguistique, consiste à contredire verbalement des envies ou des pensées manifestes. Selon Bergson (1900 : 171), « tout effet comique impliquerait contradiction par quelque côté ». Dans cet album, la contradiction repose sur le déni d'un éventuel goût pour les commérages. L'analyse des rapport texte-image est très révélateur à ce niveau-là.

La grand-mère de Marjane effleure des souvenirs du destin malheureux d'une amie d'enfance déjà décédée. N'apportant que des pistes, des mises en bouche, elle se sert des



Figure 3. Planche de *Broderies* (© Marjane Satrapi & L'Association, 2003 : 14)

stratégies discursives pour susciter l'intérêt de son auditoire. L'utilisation des phrases inachevées au conditionnel annonce une découverte inouïe (« Si vous saviez comme sa vie a été triste... [...] Si vous saviez dans quelles conditions elle s'est mariée... »). Après avoir réussi à susciter un fort intérêt, elle se sert d'une proposition subordonnée de cause impliquant son auditoire

comme prétexte pour s'autoriser à dévoiler les faits de vie de l'amie défunte : « Eh bien, puisque vous insistez... ». Par ce procédé pragmatique, elle fait semblant de ne pas porter d'intérêt au sujet, comme si ce n'était pas elle qui prenait du plaisir à montrer les coulisses de l'histoire.

Dans l'image qui accompagne ce texte, on voit la grand-mère, les yeux entrouverts, fière de l'attente suscitée par son avant-goût. Bien installée dans son canapé, les doigts entrecroisés en signe d'assurance, elle s'apprête à se plonger dans une histoire truffée de détails. L'hypertrophie du phylactère fonctionne comme aperçu d'une histoire qui s'étale sur cinq pages, avec des registres et des mises en pages de plus bariolées. Le zèle de justification initiale de la grand-mère répond au déni récurrent de se vouer aux bavardages, un sentiment généralisé chez les protagonistes. Néanmoins, l'envie de raconter et de fouiller dans la vie des autres finit par être assumée. Le deuxième extrait proposé ci-dessous constitue un bon exemple.



Figure 4. Planche de *Broderies* (©Marjane Satrapi & L'Association, 2003 : 55, 56)

Sans oublier une fois de plus d'ajouter du suspense, la grand-mère demande à Marjane de raconter l'histoire de son amie Shideh. La jeune s'oppose à dévoiler ce qui est censé être une histoire secrète, mais les phrases incitant à déclencher la parole de la jeune se succèdent accompagnées du premier plan des énonciatrices. Dans un premier temps, à côté des phrases appelant ouvertement au dévoilement de l'histoire, nous relevons des énoncés dont l'intention communicative est opposée au sens littéral (« Ne te sens pas obligée »), chargés d'ironie (« Je vois que la confiance règne »). Dans

tous les cas, cette stratégie discursive visant à accomplir leur but, trouve son écho dans le dispositif iconographique.

Les regards autoritaires fixés sur Marjane et des expressions faciales inquisiteurs font la preuve d'exhortation paralinguistique, malgré la fausse politesse de certains énoncés. On observe une accumulation des portraits accompagnés d'exhortations sur la première page. Celle-ci trouve son écho sur la page suivante, avec un surcroît d'intensité cette fois, ce qui constitue une asyndète verbale et visuelle. L'absence de liaison grammaticale représentée par le blanc inter-iconique et la concentration d'éléments accélère le rythme et fait augmenter la pression. Cette impression de foisonnement et de désordre finit par déstabiliser Marjane qui capitule et dévoile le secret de son amie.

La mise en scène de ce dispositif de persuasion brosse certes un portrait des femmes avides de commérages, insensibles au respect de l'intimité, voire manipulatrices. Cependant, la connotation négative est tout de suite atténuée grâce à l'empathie qu'elles éprouvent les unes envers les autres. Elles ont toutes vécu à leur tour des épisodes difficiles qu'elles partagent de façon sincère malgré la gravité des événements ou la difficulté dans la remémoration. Tout au long de l'album, l'image des personnages féminins est tendre et proche. Elles sont montrées comme des êtres attachants avec qui on sympathise facilement, malgré les contradictions intrinsèques. Un certain sentiment de tribalisme s'instaure entre les personnages, qui atteint aussi les lecteurs.

Malgré ces allusions faites au goût pour les bavardages, la dessinatrice se positionne ouvertement loin des clichés sur les femmes du Proche-Orient, surtout pour les plus âgées, censées être les plus conservatrices. *Broderies* aborde sans complexes des sujets tabous tels que le sexe, l'adultère, la consommation d'opium, l'opportunisme ou la chirurgie esthétique, ce qui permet de relativiser et de remettre en cause certaines convictions. Autour du thème des récits de filiations, Viart (1999 : 121) soutient que « les pères n'apparaissent plus comme garants d'un système de pensée, mais comme les victimes d'une Histoire qui s'est jouée d'eux ». Dans *Broderies*, cette figure parentale destituée de sa valeur paradigmatique est matérialisée par d'autres membres de la famille – mère, grand-mère –, ainsi que par des proches d'un certain âge sans filiation biologique avec l'autrice. Toutes contribuent à revendiquer le renouvellement des valeurs canoniques à travers le récit de leurs expériences. Comme l'on a pu constater, cette sous-catégorie d'autobiographie, appelée *biographie intime*, tournée vers l'*Autre*, en plus du *Soi*, constitue un renouvellement du genre et du médium à différents niveaux.

3. 1. 2. *Faire semblant c'est mentir* ou la force cathartique de la parole

Dans son roman graphique *Faire semblant c'est mentir*, publié hors collection par L'Association en 2007, l'illustratrice, plasticienne et autrice

belge Dominique Goblet, née en 1967, raconte ses retrouvailles avec son père après avoir passé quatre années sans s'être vus. Elle lui présente sa fille, Nikita, qui voit son grand-père pour la première fois. Cette rencontre sera l'occasion de faire ressortir des souvenirs traumatiques remontant à l'enfance de l'autrice. La chronique familiale s'enchevêtre avec le récit d'une relation sentimentale douloureuse, dû surtout au fait que le compagnon de l'autrice n'arrive pas à rompre définitivement avec son ancienne relation amoureuse. La narration qui fluctue du présent aux moments passés est dominée par la douleur et l'angoisse de la dessinatrice.

Une atmosphère fantasmagorique est assurée par des images spectrales tout au long de l'album. La compagne du père est représentée par une tête de morte vivante. L'esprit de l'ancienne copine du compagnon de Dominique, pour sa part, se promène menaçant entre les pages renforçant l'idée de rapport obsessionnel. Il y a aussi d'autres formes indistinctes en pleine page qui soulignent la hantise. La sensation de malaise est une constante qui passe aussi par des images non figuratives. Selon Groensteen (2020 : en ligne), c'est « comme la manifestation graphique des blessures intimes qui ne pourront jamais se refermer tout à fait ». En effet, le style graphique est très variable ce qui répond, entre autres, au fait que la création de l'album s'est étalée sur douze ans. La diversification des techniques utilisées – encre rouge, dessin à la mine, peinture, dessins à l'huile – permet de retracer les différents états d'âme de l'autrice et de nuancer chaque situation. Elle apporte un certain dynamisme à l'œuvre. De la même façon, le lettrage et la typographie, très hétérogènes, jouent un rôle majeur dans la création de l'atmosphère et la construction du message. Lorsque le père s'exprime, la typographie est chaotique, explosive. La voix de la fille est représentée par une calligraphie d'enfant. La langue, encore une fois, devient ainsi image selon des conventions typographiques acquises. La diversité proposée par les deux codes de signification participe à intensifier l'effet d'empreinte. Marion (1993 : 63) parle de l'harmonisation des traces textuelle et graphique pour faire passer un même message : « le trait du dessin et le trait d'écriture se complètent souvent pour produire un effet de trace homogène ». À ce niveau, l'amalgame texte-image constitue une technique discursive très efficace, renforçant un même message.

La planche choisie pour l'étude de cette autobioBD est une image sur une seule page qui recrée le souvenir d'un épisode traumatique de l'enfance de la dessinatrice. Lorsqu'il fallait la punir pour avoir été bruyante ou désobéissante, la mère de Dominique l'attachait des bras aux poutres du grenier. L'image nous montre l'enfant au centre d'un espace où l'on entasse des objets qui ne servent plus à grand-chose. Sur le coin supérieur droit, une araignée pend menaçante. Suivant la ligne diagonale qui traverse l'enfant vers le coin inférieur à gauche, on aperçoit un vieux téléphone à cadran symbolisant la possibilité de communication. Néanmoins, les nœuds autour des

poignets de la fille accentuent le sentiment d'impuissance et de frustration devant l'absence de toute échappatoire.



Figure 5. Planche de *Faire semblant, c'est mentir* (©Dominique Goblet & L'Association, 2007 : 107)

Le volume de la télévision, représenté par les caractères en majuscules, envahit l'espace, minimisant les chances que les pleurs de la petite fille soient entendus, malgré la taille de la larme qui coule sur son visage. Toute possibilité d'appel à l'aide reste ainsi anéantie, amplifiant le caractère anxiogène de ce passage.

L'élocution du journaliste invite à être analysée avec minutie, car elle prend le dessus sur la narration autobiographique. Même si le contenu verbal est, à première vue, indépendant de l'image, en réalité, elle sert à la décrire. Les énoncés de la voix hors champ sont transposables à l'image montrée :

- (1) L'aspect accompli du passé composé minimise l'espoir de secours (« tout est fini... », « ...n'a pu survivre... »).
- (2) Les métaphores et les adjectifs marquent l'idée d'intensité dans la tragédie (« un tel déluge de feu », « un jour noir »).

- (3) Les adverbes quantitatifs renforcent à leur tour le degré de désolation des adjectifs et des substantifs (« trop tard », « profondément désemparé », « véritable tragédie »).
- (4) La seule phrase rédigée au présent (« Il est là, son casque à la main. Désespéré... ») semble décrire avec exactitude le moment présenté dans l'image. Elle propose une deuxième lecture implicite : « Elle est là, ses bras attachés à la poutre. Désespérée... ».

En effet, l'intégralité de l'extrait du discours du journaliste évoque une deuxième lecture qui servirait à décrire l'image. La privation de parole chez l'héroïne retrace le choix du silence de la narratrice, qui n'arrive pas à dire un mot à cause sans doute de la cruauté de cette expérience. Les sentiments de solitude et de malheur sont ainsi intensifiés, d'autant plus que la simultanéité entre la monstration iconique et l'énonciation verbale rend comparable la punition de la fille à la mort d'un être humain.

Le choix narratif est ici innovateur dans le sens où l'auteur renonce aux instances narratives les plus habituelles pour construire le récit du Moi. Le dévoilement verbal de ses sentiments, de ses émotions à ce moment précis est mené par une troisième personne extérieure, un journaliste sportif, dont la mise en scène semble se produire par hasard, de manière imprévue. Il s'agirait d'un narrateur actorialisé indirect, car il intervient verbalement dans la scène comme personnage secondaire et son discours appartient originellement à un contexte énonciatif différent à celui qui est montré par l'image. Toutefois, c'est lui qui mène la narration verbale dans une réalité énonciative qui n'est pas la sienne.

Dans tous les cas, le message linguistique rajoute du sens au message visuel. Les rapports entretenus entre le texte et l'image correspondraient donc à la fonction de relais, selon la notion barthienne :

Ici la parole (le plus souvent dans un morceau de dialogue) et l'image sont dans un rapport complémentaire ; les paroles sont alors des fragments d'un syntagme plus général, au même titre que les images, et l'unité du message se fait à un niveau supérieur : celui de l'histoire, de l'anecdote, de la diégèse (ce qui confirme bien que la diégèse doit être traitée comme un système autonome).
(Barthes, 1982 : 32, 33)

Le texte, dont le thème est en principe étranger à l'image, finit par l'accompagner proposant une deuxième lecture, au cours de laquelle le sens du passage est accompli de façon intégrale. La force pragmatique icono-verbale dégagée de cette relation de relais texte-image est d'une grande richesse discursive. Le procédé utilisé par Dominique Goblet faisant appel à un narrateur indirect produit des effets de type stylistique et narratif. D'une part, il intensifie le sentiment de détresse de la fille et la composante dramatique de l'épisode. D'autre part, il rend visible la difficulté de verbaliser les souvenirs traumatiques, en revendiquant en même temps l'importance de le faire.

Le fait de se remémorer des expériences traumatiques est affiché comme un acte libérateur.

Faire semblant c'est mentir, le titre du roman graphique, est très révélateur à ce niveau-là. En plus de dénoncer la dissimulation présumée de son père lors des épisodes de maltraitance, l'autrice revendique l'importance de se confronter à la vérité, tout d'abord, de se l'avouer à soi-même, pour ensuite la communiquer aux autres. On a voulu focaliser l'étude de cet album sur les difficultés dans les rapports de filiation même s'il pourrait très bien s'inscrire dans la partie suivante.

3. 2. Le récit de l'intime dans le rapport à l'inconscient

Les ouvrages jusqu'ici analysés comportent tous un certain rapport à l'inconscient, mais la transmission du sens par des voies alternatives à la conscience devient un procédé majeur dans les albums ci-dessous. Il est intéressant de noter que l'accès à l'inconscient se fait par des moyens autres que l'abstraction pure qui romprait avec les représentations figuratives et narratives. Ici, la pénétration dans les sentiers de l'inconscient comporte un degré de figuration considérable qui souligne la singularité des créations.

3. 2. 1. *Cou tordu* ou la thérapie plastique

Le roman graphique *Cou tordu* a été publié par L'Association en 2010 dans la collection Éperluette, dont les albums partagent un format plus proche des albums de bande dessinée classiques. Son autrice, la dessinatrice française Caroline Sury (1964), co-fondatrice de l'atelier de sérigraphie et maison d'édition indépendante marseillaise Le Dernier Cri, nous raconte son quotidien à un moment précis de sa vie. Après avoir raconté le déroulement de sa grossesse, le temps passé à la clinique, et l'accouchement d'un bébé « fait dans le dos » de son compagnon, dans *Bébé 2000*, publié par L'Association en 2006, cette fois-ci, Caroline focalise sur une période où elle est atteinte de fortes douleurs cervicales et de dos dues à un rythme de vie frénétique. Dans sa recherche obsessionnelle d'une solution miraculeuse, elle se livre à des thérapies alternatives de toutes sortes.

Cette bande dessinée expérimentale d'inspiration *underground* présente le récit des événements de la vie quotidienne en peignant un mal-être qui frôle le cauchemar. La narration n'est pas systématiquement linéaire dans l'enchaînement des cases, en accord avec le sixième type d'ellipse proposé par McCloud (1993 : 72), le *non-sequitur*, « which offers no logical relationship between panels ». Il est courant de trouver une suite de cases qui n'entretiennent pas une relation logique, ce qui indique des moments de distorsion de la réalité. L'état d'anxiété et de malaise mentale de l'autrice se construit sur des éléments discursifs iconographiques et verbales intéressants à explorer. Le caractère intimiste privilégie la force énonciatrice des dessins par rapport au texte, qui n'est pas très abondant. Les légendes narratives en bas des vignettes s'alternent avec le texte des bulles, dominé par des dialogues rapides, tendus, au langage franc et direct. C'est souvent que

le contenu textuel accentue son pouvoir plastique, de sorte que le texte devient image. D'un point de vue sémiologique, il s'agirait, selon le théoricien Harry Morgan (2003 : 104), de l'un des cas d'interdépendance entre le texte et l'image en bande dessinée révélant : « l'échange des valeurs entre texte et dessins, chacun prenant les attributs de l'autre ». La loi commutative prend ici des formes variées et entraîne une force communicative très performante.

On observe souvent des phylactères exempts de texte, occupés à la place par des images ou des pictogrammes. Un autre cas serait celui des bulles de texte s'intégrant dans l'environnement dessinée. Des fois, les appendices des bulles semblent sortir des entrailles des personnages, comme s'il s'agissait du vomissement, ce qui soulignerait les difficultés dans la communication. À force d'être dans l'incapacité de libérer la parole, au bout d'un moment, tout ce que l'on a gardé finit par sortir, par exploser. L'illisibilité éventuelle des textes renforce aussi l'idée des obstacles dans l'expression. Les appendices des bulles sont parfois noués et tordus symbolisant un sentiment d'étranglement. Ils se présenteraient parfois comme la prolongation des intestins des personnages, matérialisant ainsi les peurs viscérales, relevant du plus profond de l'être. La technique de fondre le discours dans le dessin apporte un supplément de réalité et de véracité, ce qui joue un rôle important sur l'efficacité communicative. Ce choix graphique permet aussi de donner suite au besoin de l'autrice de libérer sa parole.

Le texte devient image, mais l'image, quant à elle, se revêt d'un degré d'illisibilité manifeste. Au-delà du dépassement des codes les plus traditionnels de la bande dessinée – débordement des cases, déchirement des rebords des vignettes –, l'esthétique proposée par Caroline Sury, dont les reminiscences aux dessins de la canadienne Julie Doucet sont évidentes, affiche la *ligne crade*. Le trait griffonné, révèle un style bâclé, ce qui renforce l'idée de véracité et l'immédiateté du récit. Ce choix graphique de dessin improvisé, frénétique, où les espaces sont bourrés de traits et il n'y a pas beaucoup d'espace libre d'encre, souligne le malaise de la dessinatrice. La magnitude de sa souffrance se traduit graphiquement par la déchirure des rebords de l'hypercadre. L'intégration d'un élément extra-diégétique dans l'histoire marque l'intention hyperbolique : la situation est tellement extrême que les conventions d'écriture sont écrasées. Dans un récit plus ou moins rationnel des faits, la veine surréaliste est évidente. La déformation des têtes, les disproportions des corps, la métamorphose soudaine des personnages en animaux de toutes sortes, rappelant l'ouvrage de Kafka, renforce le sentiment d'angoisse, d'inquiétude et l'idée de difficulté de communication avec l'entourage sociale.

Dans *Cou tordu*, le mal-être du personnage est intensifié par le portrait d'une société déshumanisée et étouffante. La scène de la planche proposée se passe dans un bureau de poste. L'antithèse évoquée par l'union du texte et de l'image produit un effet très explicite du point de vue discursif.

L'en-tête avec le slogan publicitaire de La Poste, *Bougez avec La Poste*, est au cœur d'une forte contradiction étant donné le niveau de densité graphique de l'image. La sensation d'immobilité est assurée par l'hypertrophie icono-textuelle des éléments constitutifs des vignettes. Les dessins plats, sans profondeur ni perspective, représentent une population animalisée. Les personnages ont des corps disproportionnés, les regards perdus. Représentant des êtres automates entassés, ils font la queue aux guichets. L'exaspération est au rendez-vous, surtout lorsqu'un employé qui connaît Caroline veut la faire passer avant.



Figure 6. Double page de *Cou tordu* (© Caroline Sury & L'Association, 2010 : 10-11)

Au niveau verbal, le récit du chaos est assuré par des gros mots, des insultes, des menaces, ou des propos discriminatoires. La quantité de texte l'emporte sur la taille des bulles. Il n'y a pas d'espace libre. L'environnement est étouffé : trop de paroles, trop de gens... La sensation d'immobilité illustrée par la densité graphique des vignettes ou la banalité des dialogues dans des bulles hypertrophiées renforcent l'idée d'angoisse de la dessinatrice dans une société qui stagne. Le malheur individuel est renforcé et entretenu par le malheur collectif.

Les marqueurs d'un paysage citadin ordinaire français – un bureau de poste, sur la planche sélectionnée ; la pharmacie ou l'épicerie Casino, sur d'autres –, renvoient directement à la réalité proche des lecteurs. Le fait de voir des corps déformés ou des personnages zoomorphiques dans un décor

quotidien implique un choc qui relève pourtant des sensations du plus profond de l'être. À la fin de *Cou tordu*, lors d'une de ses séances thérapeutiques, l'autrice-protagoniste avoue que les angoisses mentales et le stress imposé dans la vie contemporaine laissent leur trace et se visualisent au niveau physique. Par extension, ces traces deviennent tout aussi évidentes dans son œuvre.

Les variations physiologiques de l'autrice se font l'écho de difficultés dans la gestion du quotidien. Toutefois, ce traitement de l'autoportrait révèle un certain flottement identitaire. L'impossibilité apparente de créer un portrait unifié répond à la revendication de la dimension fictionnelle de toute construction identitaire. De cette façon, et reprenant la constatation faite par Mao (2013) à propos de l'œuvre autobiographique de Menu, Caroline Sury « renouvelle [...] le questionnement sur le regard que l'on porte sur soi-même, et inscrit la pratique de l'autoportrait dans une logique de continuité ».

Depuis le début de cette autobioBD, rêve et réalité se mélangent, ce qui souligne les frontières fluctuantes et l'ambiguïté dans les niveaux de perception. En effet, tel qu'il est précisé par Adela Cortijo (2018 : 50) dans son article autour du rêve et de l'autobiographie, la recréation des mondes oniriques permet de créer : « no solo un efecto de ficción y evasión, sino un efecto de realidad o, mejor dicho, de autenticidad ». Cortijo (2018 : 50) ajoute que la représentation du rêve permet donc de creuser sur « una nueva retórica visual fundada en metaforizar los pensamientos y las emociones ». Sury déploie cette technique narrative dans le but de construire la singularité de son portrait identitaire.

Toutes les ressources analysées se mettent au service du récit subjectif de la dessinatrice. À aucun moment elle ne fait preuve de bonheur ou d'épanouissement. Son discours est subversif tant au niveau iconographique que verbal, surtout car il s'inscrit dans une société certainement hédoniste où le but ultime est d'être heureux et d'afficher ce bonheur. On constate ici le besoin de canaliser les souffrances par le dessin, sentiment avoué par l'autrice (Sury, 2016 : en ligne) :

J'ai vraiment besoin de sortir de choses, pas inconnues, mais des sentiments que j'ai en moi, que je n'arrive pas à exprimer en fait, dans la vie de tous les jours. J'en souffre et donc j'ai besoin de les sortir sur le papier. Même si c'est des sentiments très noirs, je suis très contente après d'avoir sorti ça, d'avoir sorti le monstre, en fait, quelque part.

Cette œuvre centrée sur les difficultés de communication constitue paradoxalement une voie d'échappement au besoin de libérer la parole. À l'opposé des tendances autobiographiques les plus édulcorées, l'œuvre de Sury fait preuve du pouvoir cathartique de l'autobiographie dessinée par le

biais d'une atmosphère anxiogène et étouffante qui récrée les difficultés d'expression et les effets collatéraux qu'elle comporte.

3. 2. 2. Les petits ou l'éloquence du non-verbal

L'œuvre de la dessinatrice et illustratrice française Marion Fayolle (1988) attire particulièrement notre attention par sa composante poétique et son originalité. Elle publie majoritairement avec la maison d'édition Magnani qui présente une ligne éditoriale très soignée avec des petits formats parfois qui rappellent pourtant l'esthétique du beau-livre. Après *La tendresse de pierres*, publié en 2013, ouvrage plutôt bavard où elle parle de la relation avec son père dans une atmosphère onirique truffée de métaphores, dans *Les petits*, publié par Magnani en 2020, Fayolle aborde dans un récit muet le thème de la parentalité selon les ressentis et les expériences, riches et contradictoires à la fois, vécues par l'autrice après avoir eu son premier enfant. L'éloquence de cette narration poétique-plastique, sur la base des petits poèmes visuels, invite à se réjouir et à se questionner sur l'expérience de devenir parent et d'exercer en tant que tel au quotidien. Il n'y a pas de vignettes, pas de récitatifs, pas de texte non plus. À première vue, l'œuvre relève plus d'un travail d'illustration, alors qu'elle s'inscrit dans le médium de la bande dessinée avec une approche sans aucune doute innovante. La narration séquentielle est construite par la succession de scènes sémantiquement indépendantes configurant des unités spatio-temporelles conformant un récit linéaire. Chacun de ces fragments est disposé sur la double page, suivant un ordre chronologique qui apporte cohésion à l'ensemble de l'œuvre.

En l'absence de vignettes, l'unité minimale de sens est en l'occurrence la double page, espace privilégié pour le dialogue des éléments constitutifs des deux côtés. À certains moments, la fausse page – à gauche – est vierge, par souci d'alléger de temps à autre la densité narrative ou, tout simplement, parce que l'illustration située sur la belle page – à droite – s'adapte mieux au format de page simple. Le blanc intericonique correspond au tournant de page, ce qui lui confère une valeur de suspens que ne possède pas le blanc intericonique dans les mises en pages traditionnelles.

À propos des bande dessinées muettes, Groensteen (2015 : 24) affirme que :

loin de déboucher sur une « limitation narrative » ou de constituer nécessairement une mutilation, le choix de la bande dessinée muette conduit souvent à un renouvellement ou un approfondissement de genres par ailleurs nettement différenciés. Il s'agit bien d'une tendance de fond de l'écriture moderne en bande dessinée.

La lecture de l'œuvre de Marion Fayolle nous amène à soutenir la thèse de Groensteen et à rajouter que la bande dessinée muette constitue un format qui s'harmonise très bien avec le récit de l'intime. L'autrice construit le récit de Soi à travers des images évocatrices qui élargissent les nuances

dans la perception. Même si les dessins proposés par Fayolle sont facilement décodables et que le degré d'ambiguïté d'un point de vue dénotatif reste très bas, la dimension symbolique de l'ensemble laisse toujours une place à l'interprétation.

Le fait que la narration visuelle soit muette risquerait de contribuer à une lecture subjective, mais la précision ou caractère fermé dans le sens des mots risquerait parfois à son tour de limiter la réception des sensations. Et c'est justement sur les sensations que se construit cette narration poético-plastique. D'une façon moins rationnelle que celle apportée par les mots, les images peuvent souvent recréer des sensations et des sentiments sans passer par la logique du décryptage d'un code qui risquerait de devenir trop clos.

La libération des codes préconçus imposés par la raison implique que le sens puisse être saisi plus pleinement, car il est exempt de la force parfois univoque du texte. De telle sorte que l'accès au monde intime de l'auteur peut se faire d'une façon plus primitive, au-delà des filtres codifiés. À l'image des œuvres surréalistes, la proposition de Fayolle invite les lecteurs à trouver une réalité supérieure à propos de son expérience en tant que mère. Voici un bel exemple du pouvoir du silence pour stimuler l'imagination.

L'album se présente à juste titre comme une œuvre ouverte dû notamment à la force suggestive de ses images dépourvues de texte. Selon la notion développée par Umberto Eco (1962 : 34) :

In tale senso, dunque, un'opera d'arte, forma compiuta e *chiusa* nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì *aperta*, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata. Ogni fruizione è così una *interpretazione* ed una *esecuzione*, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale.

Dans l'album de Fayolle, les possibilités d'interprétation s'avèrent particulièrement ouvertes, expansibles. Dans ce sens, le texte, compris comme des traits linguistiques graphiques codifiés, n'est pas, à vrai dire, absent de l'œuvre. Il demeure implicite. La différence avec les œuvres les plus conventionnelles réside dans le fait que dans celle-ci le texte n'est pas prédéterminé mais potentiellement existant, prête à prendre forme dans l'esprit des lecteurs, ce qui multiplie les possibilités de lecture.

L'extrait choisi nous présente une mère et sa fille, situées aux extrêmes extérieurs de la double page : la mère à gauche, la fille à droite, en direction de l'avenir. Toutes deux tiennent l'un des deux bouts d'une même corde nouée à différents points. Elles sont dépourvues de chaussures, marquant le contact direct dans leur rapport avec la réalité. Sur un fond blanc, les figures prennent de l'épaisseur faisant ressortir la singularité de chaque détail. Elles ont les yeux fermés. Leurs têtes pensives descendent légèrement

vers le bas. Prenant un air de réflexion, d'introspection, et malgré le silence régnant, elles ont l'air prêtes à vouloir communiquer. Leur langage corporel ferait éventuellement preuve de la gêne initiale avant de demander pardon. En tout cas, la corde symbolise leur relation interpersonnelle. Chaque type de nœud pourrait être interprété selon les différents rapports entretenus : les nœuds fermés, plus solides, symboliseraient les blessures ou au contraire les liens d'attachement, difficiles à défaire ; les nœuds aux bouts coupés représenteraient les déchirures vécues et la volonté de s'y remettre ; le nœud plus décoratif, quant à lui, matérialiserait les réussites qui ont permis de souder et de consolider la relation. Celui-ci n'est qu'un aperçu d'interprétation qui se prête à de multiples variantes.



Figure 7. Double page de *Les petits* (©Marion Fayolle & Magnani, 2020 : 80-81)

En parlant de son œuvre, l'autrice affirme que « les choses s'écrivent par les dessins » (Fayolle, 2011). En effet, les images proposées évoquent des mots, des sens qui contribuent à donner du sens à la scène. En référence au « pouvoir du texte », Pierre Masson (1990 : 85) fait la constatation suivante : « On peut dire que dans l'image même, le texte règne, tant que l'histoire est d'abord pensée en mots et que le dessin est la mise en images d'un message qui a été conçu selon les catégories du langage ». Cette idée prend tout son sens dans l'album *Les petits* qui nous invite à *illustrer* ses images, cette fois-ci, avec le texte évoqué. La planche analysée suggère des expressions verbales à sens métaphorique dont le sens littéral sert à décrire la situation représentée : *nouer des liens* ; *nouer une relation* ; *une atmosphère ou des rapports tendu(e)s* ; *briser, former, rompre un nœud* ; *toucher la corde sensible* ; *aller dans les cordes* ; *montrer la corde*. Malgré les affrontements mère-fille, on pourrait aussi dire que la relation, ou la corde, n'est toujours pas *très tendue*. Peut-être parce qu'*elles y tiennent*. Le sens littéral d'*avoir la corde entre les mains* prend aussi un sens figuré dans le sens de *s'accrocher, de désirer la réussite*. Ces expressions, parmi beaucoup d'autres, survolent la scène et donnent du sens à la double page. La qualité

évocatrice de l'image, appelée par Harry Morgan (2003 : 104) *texte souterrain*, constitue l'un des rapports de base dans l'interdépendance du texte et de l'image en bande dessinée. Grâce aux métaphores visuelles, l'analyse du texte souterrain se révèle particulièrement fructueuse. L'image se revêt donc d'une double fonction essentielle dans la saisie du sens : la fonction illustrative et la fonction évocatrice.

Les pages situées en vis-à-vis, et selon la disposition de chaque personnage, représentent plastiquement et matériellement le dialogue intime : mère/père - enfant, mère - père, etc. Dans cette œuvre, ayant comme système de signification basique la double page, le point d'union entre les deux pages ajoute une valeur discursive importante. Faisant partie de la nature du livre, cette ligne d'union qui tranche en deux la double page ne peut pas être enlevée. Elle réunit en même temps l'union, grâce à la reliure, et la séparation des pages, marquant la frontière entre les deux côtés. Parallèlement, dans les histoires de filiation abordées, les liens d'amour fusionnels s'alternent inéluctablement avec une forme variable de rupture. Le point d'assemblage des pages représente donc physiquement autant l'union, voire la fusion, autant la séparation, voire la distanciation, des traits constitutifs des rapports humains. L'étude de l'album de Marion Fayolle fait preuve du potentiel expressif de la bande dessinée muette et ouvre la voie à l'extension de nouvelles formes narratives.

4. Conclusion

Il est évident que la bande dessinée autobiographique marque un point d'opposition important par rapport aux paramètres les plus classiques du médium, traditionnellement centrés sur le divertissement, les aventures et les super-héros. Selon Catherine Mao (2014), la bande dessinée autobiographique remet en cause la *vocation fictionnelle* du médium. Suivant la tendance croissante de la BD d'auteur, elle fait des créateurs le centre de l'énonciation. Dans le cas des autrices, la représentation graphique du Moi constitue un exercice transfrontalier ajouté car elle explore des voies narratives peu visitées auparavant. La dimension du réel dans le récit est ainsi façonnée par des femmes qui se dessinent et qui écrivent sur elles-mêmes. Adela Cortijo (2007 : 290) souligne que « la plupart des auteures de bande dessinée qui écrivent des autobiographies ce sont des auteurs complets ». Le fait que verbe et image convergent sur un même auteur procure des subtilités identitaires non négligeables.

Les autrices se montrent en tant qu'écrivaines-dessinatrices et en tant que personnages, afin de donner corps à leurs mémoires et à leur intime. Dans l'ensemble de notre corpus, on observe une volonté de franchise généralisée qui se nourrit de ce double portrait. La dichotomie autrice-héroïne, qui repose sur la double fonction monstrative et performative de l'image, favorise le constat d'authenticité. Ce choix narratif cherche à faire éprouver chez les lecteurs un sentiment d'empathie manifeste. À travers la

prise de conscience émotionnelle et affective, on assiste à une dynamique de tribalisation issue d'un besoin d'identification et de compréhension des sentiments et des émotions. L'intimité dans le rapport lecteur-autrice trouve un point d'ancrage important qui est renforcé par l'un des traits constitutifs de la bande dessinée. À ce propos, McCloud (2000 : 39) affirme : « comics' symbolic static images may cut straight to the heart without the continual mediation of prose's authorial voice ». En effet, le caractère fixe de l'image permet de s'approprier l'œuvre et de plonger dans le récit de l'intime avec un supplément d'intensité.

En ce qui concerne le renouvellement du medium, il est évident que la présence des femmes étrangères dans la bande dessinée franco-belge a considérablement diversifié les représentations et a enrichi la composante interculturelle. Dans le corpus qui nous occupe, les autrices originaires du Proche-Orient apportent un regard plus ou moins engagé politiquement dû aux événements historiques tragiques qu'elle ont subis. Elles ressentent le besoin de raconter leurs histoires, dans le but de se libérer des fantômes du passé, ainsi que d'éviter que l'histoire se reproduise. Dans tous les cas, leur discours ouvre la voie à de nouveaux paradigmes communicatifs et identitaires. Différences mises à part, la double portée, libératrice et revendicatrice, des récits demeure intacte chez les autrices d'origine franco-belge. La mise à nu a lieu, à la fois, par la parole et par le dessin.

Bien qu'il ne fasse pas sa spécificité, le texte est un élément primordial de la bande dessinée dont l'étude permet de déceler des nuances discursives très révélatrices. Notre lecture nous amène à constater une multiformité remarquable dans la fonction textuelle, qui varie selon la démarche autobiographique entreprise. D'une part, certains récits trouvent leur exutoire dans un texte abondant qui permettrait de développer largement le vécu apportant un luxe des détails. Pour d'autres, le texte adopterait une fonction presque antagonique à celle-ci, mais non moins éloquente. L'abondance des mots deviendrait alors un obstacle pour l'expression de l'intime, de l'inconscient, à cause de la base rationnelle du code linguistique. À plusieurs reprises on a observé une tendance à la *plastification* des textes, dans le sens où ils deviennent de l'image. Certaines approches autobiographiques, les plus intimistes notamment, prônent la plastification textuelle afin de mettre tous les niveaux de transmission sur la voie de l'inconscient. Dans certains cas, le texte tout fait risquerait d'être une entrave pour le récit d'un Moi issu de l'introspection.

La composante graphique élève au premier plan l'œuvre comme témoignage de vie. Les œuvres dessinées, en tant que projets achevés, constituent une prolongation physique, tangible, de l'autobiographie des autrices, un témoignage visuel et verbale de leur vécu. Le cas de *Persepolis* est particulièrement significatif à ce niveau-là, car la série s'achève par le départ en France de son autrice qui vient d'être reçue à l'École supérieur des arts décoratifs de Strasbourg. Le fait d'avoir son *best-seller* entre les mains comble

chez le lecteur le suspense du principe à *suivre...* des séries. La matérialité de l'œuvre fait foi du vécu par l'autrice, et l'album devient ainsi un témoignage palpable qui nourrit la narration autobiographique. Dans ce sens, on est invités à emprunter le concept d'énonciation performative développé par Austin (1962), entre autres, et à l'adapter au champ de la bande dessinée de sorte à obtenir le constat suivant. Le fait que l'album existe fait advenir une réalité qui agisse plus ou moins directement sur le récit. La fonction performative des œuvres entraîne donc un poids considérable dans leur dimension autobiographique. Selon Philippe Marion (1993 : 122), « la BD permet à un graphiateur-sujet d'exhiber son acte d'une manière beaucoup moins marginale que dans la communication verbale. Le geste persiste dans l'espace et stimule ainsi le montré ». La dimension plastique du dessin permet au lecteur de percevoir consciemment le geste graphique de l'autrice, comme preuve concrète de sa présence.

Dans la ligne de l'œuvre comme témoin matériel du vécu des autrices, il existe en outre un *effet de trace graphique*, selon Marion, qui permet d'identifier chaque dessinateur. On pourrait parler de *signature graphique* qui, en plus d'identifier l'auteur et de donner cohésion à son œuvre, s'érige comme l'un des ingrédients inéluctables de l'énonciation, et par conséquent, comme l'un des protagonistes dans la diégèse autobiographique. Il s'agit d'un dispositif d'autoréférentialité à partir duquel l'auteur fait un retour sur lui-même. Selon Marion (1993 : 250), « cette réflexivité basique de la trace autorise, plus ou moins directement, de multiples formes de constructions métalinguistiques. Une des plus significatives consiste précisément à faire figurer graphiquement le dessinateur et à l'introduire dans la diégèse ». Dans les autobioBD analysées, chaque autrice propose son empreinte plastique personnelle, ce qui joue un rôle déterminant dans l'écriture du Moi, car elle ajoute de l'authenticité, du vrai, à leur récit autobiographique.

Cette réalité physique, palpable, dont la véracité saute aux yeux est toutefois nuancée par un certain degré de subjectivité présent dans l'ensemble de notre corpus. Même si la réalité s'érige comme la condition *sine qua non* de l'autobiographie, et que la dialectique entre la franchise et la dissimulation se tourne plutôt vers la première, dans les récits étudiés, on constate un certain manque d'impartialité recherché, même dans les récits historiques qui se veulent réalistes et testimoniales. Il y a toujours une prise de position, et c'est justement cette volonté d'imprécision, cette ambiguïté entre réalité et soupçon de fiction, ce qui rend les récits plus véraux et humains.

Toujours sur la cohérence du dispositif icono-verbal, les enjeux discursifs reposent sur certaines contradictions par rapport au présupposé pacte de réalité. Ce qui pourrait s'avérer comme un paradoxe offre pourtant la possibilité d'activer des voies de signification très riches, permettant en définitive de construire l'originalité des récits autobiographiques qui nous occupent. Les autrices tendent à se servir des techniques narratives propres

qui estompent la ligne de démarcation entre le factuel et le fictionnel, et qui aident à forger une personnalité artistique très précise. On trouve, entre autres : des éléments de signification non-rationnels ou une absence des couleurs ce qui marquerait d'emblée une distance avec la réalité ; la recherche d'une sensation de véracité en s'écartant des techniques de dessin les plus réalistes ; le recours à un narrateur extérieur pour décrire les sentiments les plus intimes ; l'absence des paroles pour développer tout un discours autour des mots ; ainsi que des procédés d'omission sélective par le biais des informations partielles.

Dans les albums étudiés, l'oscillation franchise-dissimulation est donc au cœur du récit autobiographique. Au-delà du pacte de vérité manifeste, on retrouve la trace des autrices par l'acte libre de création, une source d'authenticité non négligeable qui participe de façon privilégiée au pacte autobiographique. Les éventuels écartements du récit des faits sont par ailleurs perçus comme des marqueurs de la personnalité des créatrices et comportent une valeur de témoignage important. Dans la plupart des cas, la réalité n'est pas présentée de façon aseptique mais sous des filtres tout à fait personnels. Ce procédé, qui participe à la construction du portrait intime de chaque autrice, est d'autant plus éloquent que le récit rationnel de leur vie. À cela, il faudrait rajouter certains composants paratextuels d'ordre plutôt éditorial qui relèveraient aussi de nuances sur les énonciatrices. Globalement, il existe tout un ensemble d'éléments qui parlent d'elles, de leur façon de concevoir l'art, et d'assumer leur vie et leur métier ce qui, en fin de compte, relève de l'autobiographie. Cortijo (2007 : 292) affirme que : « la problématique de la double instance du *narrateur* et du *graphiateur* [...] parvient à redynamiser le genre autobiographique ». En effet, le dialogue narrateur-graphiateur, que ce soit sur des rapports homogènes, décalés et/ou contradictoires, apporte des nuances qui enrichissent la dimension discursive du récit. Le portrait des autobio-graphiées se construit donc sur un système identitaire complexe qui se nourrit par ce qui est dit, suggéré ou mis sous silence, par ce qui est montré, esquissé et masqué, et par tout ce que d'une façon plus ou moins implicite relève la performativité de l'acte de création.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABIRACHED, Zeina (2006) : [*Beyrouth*] *Catharsis*. Paris, Cambourakis.
- ABIRACHED, Zeina (2007) : *Mourir, partir, revenir. Le jeu des hirondelles*. Paris, Cambourakis.
- ABIRACHED, Zeina (2008) : *Je me souviens. Beyrouth*. Paris, Cambourakis.
- ABIRACHED, Zeina (2020) : *Le grand livre des petits bruits*. Paris, Casterman.

- ALARY, Viviane; Danielle CORRADO & Benoît MITAINE (2015) : « Et moi, émoi ! », in V. Alary, D. Corrado & B. Mitaïne (éd.), *Autobio-graphismes. Bande dessinée et représentation de soi*. Genève, Georg-L'Équinoxe, 13-25.
- AUSTIN, Jonh Langshaw (1962) : *How to do things with words*. Harvard, Harvard University Press.
- BAETENS, Jan (2004) : « Autobiographies et bandes dessinées : problèmes, enjeux, exemples ». *Belphegor*, 4 : 1. URL : <https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47689>
- BARTHES, Roland (1982) : « Rhétorique de l'image », in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris, Seuil, 25-42.
- BERGSON, Henri (2013 [1900]) : *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, Flammarion.
- CORTIJO TALAVERA, Adela (2007) : « Autobiographie et autofiction illustrées dans les bandes dessinées : Marjane Satrapi, Johanna Schipper et Dominique Goblet », in Ana-Clara Santos (éd.), *Descontinuidades e confluências de olhares nos estudos francófonos*. Algarve, Universidade do Algarve, 283-294. URL : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4062650>
- CORTIJO TALAVERA, Adela (2016) : « Mirada y representación del cuerpo femenino en el cómic francés: las autoras de *Ah! Nana* ». *Diablotexto Digital*, 1, 139-167. URL : <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/8859>
- CORTIJO TALAVERA, Adela (2018) : « Plasticidad onírica en los cómics autobiográficos de Rachel Deville ». *CuCo. Cuadernos de cómic*, 10, 46-64. URL : http://cuadernosdecomic.com/docs/revista10/Plasticidad_onirica.pdf
- ECO, Umberto (1997 [1962]) : *Opera aperta*. Milano, Tascabili Bompiani.
- EISNER, Will (1985) : *Comics and sequential art. Principles & Practice of the World's Most Popular Art Form*. New York, Poorhouse Press.
- FAYOLLE, Marion (2020) : *Les petits*. Paris, Magnani.
- FAYOLLE, Marion (2013) : *La tendresse des pierres*. Paris, Magnani.
- FAYOLLE, Marion (2011) : « Écrire en images ». Mémoire de DNSEP, option « Illustration ». Strasbourg, ESADS. URL : <http://cargocollective.com/marion-fayolle/Textes>
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre (2015) : « *Persepolis* : une autobiographie ou la véracité d'un témoignage », in V. Alary, D. Corrado & B. Mitaïne (éd.), *Autobio-graphismes. Bande dessinée et représentation de soi*. Genève, Georg-L'Équinoxe, 216-224.
- GENETTE, Gérard (1972) : *Figures III*. Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1982) : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- GLAUDE, Benoît, (2019) : *La bande dialoguée. Une histoire des dialogues de bande dessinée (1830-1960)*. Tours, Presses universitaires François Rabelais (coll. Iconotextes).
- GOBLET, Dominique (2007) : *Faire semblant, c'est mentir*. Paris, L'Association.
- GROENSTEEN, Thierry (1996) : « Les petites cases du Moi : l'autobiographie en bande dessinée ». *Neuvième art*, 1, 58-83.

- GROENSTEEN, Thierry (1999) : *Système de la bande dessinée*. Paris, Presses Universitaires de France.
- GROENSTEEN, Thierry (2003) : *Lignes de vie : le visage dessiné*. Saint-Egrève, Mosquito.
- GROENSTEEN, Thierry (2010) : « Le paradoxe de la BD au féminin ». *Neuvième art 2.0*. URL : <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article29>
- GROENSTEEN, Thierry (2011) : *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*. Paris, Presses Universitaires de France.
- GROENSTEEN, Thierry (2014a) : « Autobiographie ». *Neuvième art 2.0*. URL : <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article813>
- GROENSTEEN, Thierry (2014b) : « Femme (2) : la création au féminin ». *Neuvième art 2.0*. URL : <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article727>
- GROENSTEEN, Thierry (2015) : « Une histoire de la bande dessinée muette (2) ». *Neuvième art 2.0*. URL : <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article984>
- GROENSTEEN, Thierry (2020) : « 01 sur 31/ Faire semblant c'est mentir de Dominique Goblet. Thème : Les écritures du moi ! ». 20 mars. Girelle et Novanima Productions. [Vidéo en ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=BGnPOig1TLs>
- LEJEUNE, Philippe (1975) : *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- MAO, Catherine (2014) : *La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013) : transgression, hybridation, lyrisme*. Thèse de doctorat sous la direction de Jacques Dürrenmatt. Paris, Université Paris IV-Sorbonne.
- MAO, Catherine (2013) : « L'artiste de bande dessinée et son miroir : l'autoportrait détourné ». *Comicalités. Études de culture graphique*. URL : <https://doi.org/10.4000/comicalites.1702>
- MARION, Philippe (1993) : *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*. Louvain-la-Neuve, Académia.
- MARION, Philippe (1997) : « Narratologie médiatique et médiagenie des récits ». *Recherches en communication*, 7, 61-68.
- MASSON, Pierre (1990) : *Lire la bande dessinée*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- McCLOUD, Scott (1993) : *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York, Harper Perennial.
- McCLOUD, Scott (2000) : *Reinventing Comics. How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form*. New York, Harper Perennial.
- MENU, Jean-Christophe (2011) : *La Bande dessinée et son double. Langage et marges de la bande dessinée: perspectives pratiques, théoriques et éditoriales*. Paris, L'Association.
- MILLER, Ann & Murray PRATT (2004) : « Transgressive Bodies in the work of Julie Doucet, Fabrice Néaud and Jean-Christophe Menu: Towards a Theory of the "AutobioBD" ». URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/30627802.pdf>

- MORGAN, Harry (2003) : *Principes de littératures dessinées*. Paris, L'An 2.
- PEETERS, Benoît (2005) : *Lire la bande dessinée. Case, planche, récit*. Paris, Casterman-Flammarion.
- PEREC, Georges (2013 [1978]) : *Je me souviens*. Paris, Fayard.
- RATIER, Gilles (2016) : *Rapport sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace francophone européen. 2016 : année de la stabilisation*. URL : https://www.actuabd.com/IMG/pdf/rapport_acbd-2016.pdf
- SATRAPI, Marjane (2000-2003) : *Persepolis 1, 2, 3, 4*. Paris, L'Association (col. Ciboulette).
- SATRAPI, Marjane (2003) : *Broderies*. Paris, L'Association (col. Côtelette).
- SURY, Caroline (2006) : *Bébé 2006*. Paris, L'Association (col. Ciboulette).
- SURY, Caroline (2010) : *Cou tordu*. Paris, L'Association (col. Éperluette).
- SURY, Caroline (2016) : « Drawing as Language », entretien animée par le groupe Visual Narrative HSLU. 15/07/2016. Lucerne, University of Applied Sciences and Arts. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=vxi1bFK1Ofo>
- VIART, Dominique (1999) : « Filiations littéraires », in J. Baetens & D. Viart. *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*. Paris - Caen, Lettres Modernes Minard, 115-139.