

jacques samson

*lectures
en bande dessinée*



MÉM9IRE

L'éditeur tient à remercier Patricia Charbonneau, Christian Viel, Pierre Brouillette, Michel Viau, ainsi que l'auteur.

Illustration de couverture : Jacques Samson

1^{re} édition - Mai 2015

Jean-Dominic Leduc Éditeur - Mem9ire

Toute reproduction, même partielle et par quelque procédé que ce soit de cet ouvrage est interdite. Tous droits réservés © MEM9IRE et Jacques Samson.

ISBN 978-2-9814152-2-6

Dépôt légal - Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2015

Dépôt légal - Bibliothèque et Archives Canada, 2015

Crédits illustrations : p. 10 Ted Benoit © 2015 ; p. 22 Caroline Mérola © 2015 ; p. 34 Réal Godbout, Pierre Fournier © 2015 ; p. 88 Chris Ware © 2015 ; p. 102 Emmanuel Guibert © 2015 ; p. 118 Jean-Paul Eid © 2015.

mem9ire.ca

Table des matières

5	Préface
8	Parenthèse sur la fascination-BD
21	Une bande dessinée sans histoire
32	Rencontre avec Réal Godbout et Pierre Fournier
46	L'aventure du nom propre dans <i>Tintin au Tibet</i>
86	Jimmy Corrigan : entre le mythe et le monde
99	Le sujet de la guerre en bande dessinée
115	La bande dessinée québécoise : sempiternels recommencements ?
142	Médiagraphie

Préface

L'intérêt de Jacques Samson pour la bande dessinée ne date pas d'hier. Il a enseigné cette matière dès 1975 (au collège d'abord, puis à l'université), autant dire en un temps où elle n'avait que très peu droit de cité dans l'institution scolaire et académique. La même année, il participait à l'organisation d'une exposition sur la BD québécoise à la galerie Média, de Montréal, et signait ses premiers articles. Cette passion ne s'est jamais démentie, sans caractère exclusif : le cinéma, la littérature le requéraient tout autant.

Depuis quatre décennies, l'activité de Jacques Samson dans le domaine du « neuvième art » s'est déployée à la fois sur la scène nationale — à travers l'enseignement, la participation à de multiples revues, des chroniques sur les ondes, l'organisation de colloques (tel, en 1989, celui consacré à Tardi) —, manifestant un souci constant de promouvoir la bande dessinée québécoise, de participer à son essor et à sa diffusion, et sur la scène française et internationale.

Une note de l'article « Bande dessinée québécoise : sempiternels recommencements ? » signale pudiquement que *Les Cahiers de la bande dessinée* « avaient ouvert leur pages à un correspondant québécois de 1984 et 1990 ». Ce correspondant, bien entendu, c'était Jacques, et l'amitié dont il m'honore depuis compte parmi les choses les plus précieuses héritées de cette revue dont j'étais alors le rédacteur en chef. En 1999, j'ai placé mon *Système de la bande dessinée* sous le signe de cette amitié en dédiant le livre à « Jacques, l'ami lointain ».

Les sept textes ici rassemblés sont loin d'épuiser la bibliographie de l'intéressé dans le domaine que nous avons en partage. Ils sont de caractère divers — journalistique, historique, sociologique et théorique —, témoignent de l'éclectisme de ses sujets et dessinent, en pointillés, une trajectoire. Proche aussi de Pierre Fresnault-Deruelle et de Benoît Peeters, Jacques n'a pas, contrairement à nous, tenté d'écrire une théorie complète de la bande dessinée. En revanche il s'est affirmé comme l'un des tout meilleurs lecteurs des « littératures d'expression graphique », comme on disait dans les années soixante.

Pour lui, la bande dessinée est un dialogue de sujet à sujet : du sujet racontant, dessinant, au sujet lecteur appréciant, déchiffrant, interprétant. Dans ses textes, Jacques a toujours fait droit à la subjectivité, au sentiment intime, au plaisir de lecture (plaisir de voir, plaisir de comprendre, plaisir de chercher en soi les résonances profondes d'une image, d'une séquence), au vagabondage de la pensée. Dans le même temps, il a aussi su ouvrir la bande dessinée aux discours critiques de la modernité. La jointure entre ces deux ordres de préoccupation passe par un emprunt assez constant aux concepts de la psychanalyse : refoulement, satisfaction narcissique, sublimation, élaboration secondaire... (Voir entre autres « Parenthèse sur la fascination-BD », 1981, repris dans ce volume.)

Selon Jacques, « la lecture de la bande dessinée au moment de l'âge adulte — re-lecture au sens plein du terme — relève pour quantité d'individus d'une fixation à certains objets privilégiés de l'enfance ». Son bon objet à lui est Tintin. Il a régulièrement salué en ce dernier une figure déterminante de son imaginaire personnel.

L'imaginaire, c'est précisément l'objet de sa passionnante étude sur « L'aventure du nom propre dans *Tintin au Tibet* » (texte repris dans ce volume), où il est question du travail du rêve, de l'inconscient, de la répétition du nom propre (« Tchang »), du sous-texte renvoyant à Lewis Carroll.

Quand il s'intéresse à Chris Ware, en revanche, ce sont d'abord les procédés formels qui retiennent son attention. Il fut aussi le premier à attirer l'attention sur la fascination de Chris Ware pour le temps mort, assurant que la conquête la plus éclatante de l'auteur de *Jimmy Corrigan* est « d'assumer l'état suspensif et interrogatif de l'image narrative, son caractère de stase (...), chaque image retardant la suivante et attestant jusqu'au vertige son propre potentiel d'inactivité, d'inertie, de suspension » (« Jimmy Corrigan : entre le mythe et le monde », repris dans ce volume).

Mettre en tension la forme et les contenus, démêler l'enchevêtrement des figures textuelles et iconiques, tel est le souci constant de Jacques Samson. S'agissant de Chris Ware, il peut à la fois s'interroger sur « le sens global dont est porteur Jimmy Corrigan » et scruter des motifs mineurs (« un emblématique cardinal rouge », « un regard furtif de Jimmy »...) auquel il consacre autant de microlectures, en phase avec le « souci exacerbé du détail » de l'artiste même (*Chris Ware : la bande dessinée réinventée*, Les Impressions nouvelles, 2010).

Qu'il écrive sur McCay, Hergé, Ware, Tardi, Breccia, Andreas ou Emmanuel Guibert, ses textes procèdent tous du même regard aiguisé, de la même mise en tension entre effet local et sens global, et se caractérisent en outre par une recherche constante et obstinée, du mot le plus juste, le plus éclairant.

Un lecteur hors pair comme lui fait justice, par la richesse de ses analyses, de tous les préjugés que certains entretiennent encore vis-à-vis de la bande dessinée. Il lui restitue toute sa richesse constitutive.

Non content d'être un formidable passeur, Jacques a lui-même l'étoffe d'un créateur. Il est passé (trop) tardivement à la réalisation, à la composition musicale et au dessin, avec cette discrétion excessive qu'il met dans toutes ses entreprises. Je suis heureux que ce volume vienne à point nommé souligner l'importance de son travail critique.

Thierry Groensteen

Peu après...

HÉ GUS !
GUS !!

MA
CHAMBRE
S'IL VOUS
PLÂIT ?

Gus

Peu après...

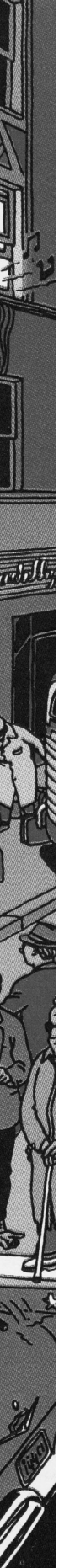
HOTEL

DELMAR HOTEL

HÉ GUS !
GUS !!

MA
CHAMBRE
S'IL VOUS
PLÂIT ?

Ce ☆ ⚡
☆ ✨



Lorsque j'ai commencé à réfléchir sur la bande dessinée vers le milieu des années soixante-dix, j'étais à la recherche d'outils conceptuels qui pourraient me permettre de former et d'aiguiser ma pensée. J'ai fait des études en linguistique et il me semblait tout naturel de faire le pont entre la linguistique et les études littéraires, avec en tête l'idée de me consacrer à la bande dessinée, encore largement taxée de genre « mineur ». Je rêvais d'approfondir ma connaissance de ce moyen d'expression pour lequel j'avais développé une véritable passion. J'ai toujours trouvé injuste la discrimination qui le frappe dans le milieu intellectuel et je voulais contribuer à le faire mieux connaître. Comme beaucoup, j'estimais que la rigueur et le caractère « scientifique » de la sémiologie allaient permettre de dédouaner cet objet culturel mal vu par l'institution académique. Et puis, j'étais un grand lecteur de Roland Barthes ; ses livres apportaient un éclairage neuf sur l'analyse littéraire et, plus généralement, sur ce qu'on appelle l'analyse « textuelle », qui inclut toutes les formes de discours, dont le discours publicitaire, le discours amoureux, etc. J'avais en tête de creuser le sillon qu'il avait ouvert et de proposer une nouvelle façon de lire les œuvres qui me paraissaient les plus remarquables en bande dessinée. Et même de chercher à mieux saisir les caractéristiques du médium en tant que tel. En parallèle avec la sémiologie, un courant de psychanalyse a pris forme vers la fin de la décennie. Je me suis mis à lire un grand nombre d'ouvrages de Freud, à la fois par intérêt personnel et avec l'espoir d'en tirer de nouveaux outils conceptuels que je pourrais appliquer à la bande dessinée. Mon immersion dans la psychanalyse a donné le texte Parenthèse sur la fascination-BD.

Ce texte répondait à une commande de La nouvelle barre du jour pour un numéro spécial sur la bande dessinée. Il s'inscrivait dans la continuité du fameux BDK (La Bande dessinée québécoise), publié six ans plus tôt par la revue littéraire La barre du jour, ancêtre de la NBJ. Il n'est pas venu facilement. J'y ai travaillé pendant trois longs mois, l'été, dans un chalet que j'avais loué avec ma compagne d'alors.

J'ai tenu à souligner ce temps et ce lieu d'écriture en fin de publication. Ce qui est inhabituel pour moi. En filigrane, cette « parenthèse » bien nommée implique quelque chose de personnel : ma ferveur, ma fascination pour l'univers de Tintin que je n'avais toutefois pas envie de dévoiler ou d'explicitier dans le texte. C'est beaucoup avec les Tintin, lus et relus dans ma jeunesse, qu'a pris forme mon intérêt pour la bande dessinée. Je ne suis d'ailleurs pas le seul pour qui les choses se sont passées de cette manière. Et j'ai eu le désir d'en faire l'objet d'une réflexion à caractère psychanalytique, le temps d'une parenthèse. C'est-à-dire en annonçant d'emblée l'exception que ce texte peut représenter pour moi. Comme pour toutes les fascinations, l'objet ciblé est mouvant, difficile à cerner, parce qu'il travaille et remue fort à l'intérieur de soi. Pour ces raisons peut-être, il appelle une forme de pudeur, de retenue, de non-dit. Voilà sans doute ce qui peut, aujourd'hui, faire paraître ce texte assez étrange...

Parenthèse sur la fascination-BD

La bande dessinée n'a pas bonne presse auprès du public adulte. Seuls quelques initiés, pourrait-on dire, se targuent de la bien connaître et de la fréquenter sans malaise tandis que la majorité suspecte encore en elle un relent d'activité infantile et ne consent pas à lui accorder un statut au moins équivalent à celui des autres productions culturelles de notre époque. Plus que l'indifférence, cette exclusion témoigne par sa tenacité d'une sorte de défiance viscérale à l'endroit de ce qui persiste à passer pour objet privilégié de l'univers de l'enfance.

Et pourtant, si les BD actuelles conçues et réalisées par des artistes de talent n'intéressent qu'une minorité, il reste que nombre d'adultes s'adonnent en catimini au plaisir nostalgique et suranné des BD de leur jeunesse. On en veut pour preuve, s'il en faut, les tirages considérables des *Archives Hergé* dont les coûts prohibitifs pour les jeunes lecteurs indiquent à l'évidence que ce sont des adultes qui les achètent et les lisent. D'ailleurs quel jeune trouverait actuellement intérêt, en dehors d'une démarche académique, aux versions originales, en noir et blanc, des *Aventures de Tintin* ?

Qu'un adulte affirme ne prendre aucun plaisir aux meilleures BD contemporaines, allant parfois jusqu'à les dénigrer, alors qu'en réalité il trouve souvent plaisir à relire, en toute quiétude d'esprit, des BD de son passé la plupart du temps caduques, voilà qui est paradoxal !

Si l'on veut donner crédit à cette curieuse constatation (et pourquoi pas ?), il faut en déduire que la lecture de la BD au moment de l'âge adulte — *re-lecture* au sens plein du terme — relève pour quantité d'individus d'une *fixation* à certains objets privilégiés de l'enfance, les « bons » objets sur lesquels le retour répétitif et, dans une moindre mesure, le penchant à la collection sont seuls habilités à procurer la satisfaction escomptée. Et de cette satisfaction particulière il est, paraît-il, habituel de présumer qu'elle n'engage en rien l'intégrité morale et intellectuelle du sujet qui s'y livre puisqu'on la considère comme « pure fascination » gratuite et innocente. On voit par là, si l'on s'y arrête un instant, comment cette opinion reçue prend la forme d'une caution : la gratuité du penchant pour la relecture constituerait la garantie de son caractère banal, anodin, inoffensif... donc à l'abri de toute idée de « perversion ».

En somme, il y aurait d'un côté de « bons » objets : les bonnes BD avec lesquelles il est possible et permis de revivre (!) l'innocence et la naïveté parce qu'on les a aimées étant enfant, parce que, si l'on peut dire, on n'a *jamais* cessé de les aimer ; et de l'autre, de « mauvais » objets, les BD de l'âge adulte, austères, qu'on ne peut fréquenter sans éprouver de malaise car il n'est plus permis de les aborder naïvement, l'innocence étant alors interdite sous peine de mettre en déroute l'image du moi en s'exposant à l'accusation de puérilité ou d'immaturité.

Cette étrange disposition envers la BD qu'on ne repère vis-à-vis de nulle autre production culturelle de manière si aiguë exige d'être interrogée en profondeur, c'est-à-dire au-delà des seuls préjugés sociaux et culturels commodément mis de l'avant pour l'expliquer. Non pas que ces explications soient fausses, mais parce qu'elles s'avèrent inaptes à cerner le caractère particulier de la relation à la BD. On cherchera donc ici à poser, pour la BD, le rapport distinctif du sujet à l'objet en explicitant ses implications sur le plan de la fascination inconsciente qu'elle exerce.

Il faut bien le reconnaître, le rejet impulsif de la BD à l'âge adulte ne va pas de soi. Pour peu qu'on l'envisage en dehors des questions de contenu et sous l'angle du sujet qui le vit, ce rejet devient l'indice d'un *blocage* particulier dont la nature ne peut être saisie qu'à la lumière des relectures d'albums de jeunesse auxquelles, par ailleurs, le même sujet se livre volontiers. Il apparaît en définitive que ce blocage concerne *l'intimité du sujet* dans son rapport aux objets pour lesquels il a montré, par le passé, une préférence marquée. Par certaines caractéristiques que nous abordons plus loin, la BD est un de ces objets de prédilection liés à l'histoire (à la « préhistoire ») du sujet. On peut imaginer que la préférence qui se trouve à jamais inscrite en elle, frappée au sceau d'un investissement primordial (parce que primaire), fait retour plus ou moins consciemment au moment de l'âge adulte, rendant les objets-BD contemporains de la maturité du sujet irrecevables parce que *qualitativement* inférieurs, du point de vue de l'investissement, aux premiers. Ce jugement d'infériorisation est bien sûr un fantasme puisque ce sont moins les BD de l'enfance que le sujet aime à retrouver que ce qui en elles fait ressurgir une expérience de fascination fixée à l'époque où il les fréquentait assidûment.

En ce sens, le blocage à l'endroit des BD de maintenant tient du *refoulement*, et en tant que blocage, il fait fonction de mécanisme de défense visant à conserver intact l'attachement aux anciennes BD tout en masquant les motifs de cet attachement. Cette défense est de nature compulsive ; l'argumentation la plus rationnelle n'infléchit aucun-

ement la fermeté du rejet. C'est qu'elle a pour but de préserver à tout prix le « bon » objet en l'isolant des activités et de l'univers du monde adulte, avec comme corollaire la nécessité d'exclure les BD « gênantes », même s'il ne s'agit plus alors que d'un rempart imaginaire.

C'est un peu comme si la naïveté et l'innocence revendiquées si fort — toutes deux indissociables des relectures répétitives — permettaient au sujet adulte qui y retourne à l'occasion de miner un processus de satisfaction narcissique. Quoi de plus rassurant en effet que de relire un album aimé dont on savoure tout le détail en s'y attardant sans crainte de perdre le fil du récit, dont la progression, les moindres méandres et l'aboutissement archiconnus n'offrent plus d'inquiétude et dont l'ensemble s'achevant comme un tout replié sur lui-même, à la manière d'un objet idéal, ouvre au contentement de celui qui en jouit la plus inégalée des sensations de possession, de maîtrise ? Activité valorisante certes (comment le nier ?), mais parfaitement chimérique, car le sujet devenu adulte n'est plus l'enfant engagé à fabriquer la totalité de son moi dans l'épreuve symbolique d'une narration dessinée ; car dans la relecture des BD de l'enfance, le plaisir est à jamais amputé de la dimension de nouveauté ou de surprise (dimension panique aussi) constitutive de l'émoi esthétique.

Ce simulacre de plaisir, malgré son caractère extravagant, atteint chez certains individus une intensité fantasmatique telle que la rencontre avec de nouvelles BD soit susceptible d'édulcorer leur fascination rituelle jusqu'à revêtir un tour menaçant. Menace parce qu'elle risque de troubler la quiétude du sujet dans ses retranchements secrets, l'obligeant à remettre en jeu ses choix narcissiques, et parce qu'elle le soumettrait, s'il y succombait, à un nouvel ordre de lecture ressenti comme antagonique avec l'autre, dominé cette fois par les assauts du surmoi, c'est-à-dire par le discours critique ou distancié où l'innocence vécue sur le mode de la réminiscence n'a plus droit de cité. Car, faut-il le préciser, la fascination rituelle engendrée par la relecture des BD du temps de l'enfance se vit dans le silence, à l'écart du discours, de la parole ; et, pour que l'illusion d'innocence puisse agir, elle ne peut souffrir l'intrusion du surmoi dans son champ de béatitude.

Par ailleurs, on doit reconnaître qu'il existe des lecteurs adultes de BD (les « initiés ») qui ne ressentent pas cette menace et qui fréquentent avec indifférence, peut-on croire, autant les objets-BD anciens que les nouveaux, bref, qui ne sont pas repliés sur les BD de leur passé. Faudrait-il voir là des sujets qui sont parvenus, au prix d'on ne sait

quels renoncements, à concilier des tendances contradictoires associant sans malaise le plaisir de nature infantile à celui « adulte » ?

On peut en douter puisque chez ces lecteurs la BD demeure un objet clivé où le refoulement donne lieu cette fois non pas à un processus de blocage mais à un mécanisme de sublimation. La BD devient pour eux l'objet d'un nouvel investissement de nature surmoïque qui adopte la forme sublimée du discours sur la BD, esthétisant, universitaire, « fanzineux » ou autre, qui peut méconnaître, lui aussi, l'« essence » de ses choix d'objets. Pas plus ici qu'ailleurs la fascination-BD n'est l'objet d'un questionnement concernant l'inclination vers un objet privilégié de la vie infantile : ce fait passe inaperçu.

Lorsqu'un sémiologue de la BD, par exemple, n'a de cesse de disséquer ¹ un objet-BD particulier et unique, en disant de lui qu'il répond d'un choix *arbitraire* de corpus, on est en droit de reconnaître une « élaboration secondaire », un prétexte pour exclure de l'analyse les implications cachées du sujet analysant. Il en va de même pour ces exégètes de la BD qui ressuscitent un « âge d'or » en toute ingénuité, faisant croire que les objets parlent d'eux-mêmes, qu'ils imposent leur évidence, leur troublant naturel sans que les sujets « découvreurs » y paraissent être pour quelque chose, sans que l'on connaisse leurs motivations sous-jacentes.

Pour ces lecteurs spécialistes, la BD n'est plus alors que matière à discourir, matière à paroles et écritures, corpus (tout ce qui subsiste du *corps* personnel dans ce mot bizarre étant passé sous silence !), dont le caractère fantasmatique est gommé au bénéfice d'une espèce de neutralisation de l'objet au sein de la culture, la spécificité du rapport à l'objet-BD se trouvant la plupart du temps méconnue.

En dernière analyse, il importe assez peu que l'on envisage le retour persistant de cet objet de l'enfance au cœur de la vie adulte sur le mode de l'exclusion ou sur celui de l'inclusion, car, d'une façon comme de l'autre, on est invariablement ramené aux mêmes questions : qu'est-ce qui organise la fascination-BD ? Sur quels fantasmes repose-t-elle ? À quelles nécessités peut répondre le besoin de la relecture des BD de l'enfance ?

1 C'est le terme choisi par Alain Rey : « Du discours sémiologique, souvent châtré par ses tenants en didactisme, il faut retenir une ambiguïté, celle de tout effort analytique portant sur des objets humains, celle d'un mot que j'aime et voudrais promouvoir, l'autopsie, regard propre (appropriation), mais aussi, par la rage sélective de l'usage langagier, découpage et cadrage. Connaître, c'est à la fois s'approprier et tuer. » Alain Rey, *Les spectres de la bande*, Éditions de Minuit, Paris, 1978, p. 57

On esquissera dans ce qui suit quelques pistes de réponses, mais vu l'état embryonnaire de la réflexion sur ce sujet ², il ne faudra s'attendre ici qu'à la formulation d'énoncés généraux concernant la place de la BD dans l'économie fantasmatique du sujet.

*

Même si cela peut paraître à première vue contestable aux yeux des tenants de la BD, il est difficile de nier l'appartenance de celle-ci au monde de l'enfance. De fait, l'observation la plus simple, la plus banale montre que, au sein de nos cultures, c'est vers l'âge de dix à quatorze ans environ que la BD est habituellement la plus fréquentée, et ce de manière à peu près exclusive dans de nombreux cas. Il n'est pas interdit de penser que la lecture de la BD à cet âge précis réponde à un besoin particulier dans le processus de maturation et d'adaptation de l'individu aux règles et usages de la société.

On constate, en effet, que ce besoin, contemporain de la période de latence ³, a pour correspondant sur le plan des apprentissages scolaires l'accession à l'ordre du texte (lecture et écriture) parallèlement avec l'abandon progressif des images. Dans ce contexte spécifique, la BD apparaît comme une pratique symbolique de compromis entre l'univers des images et celui du texte dans laquelle se règle, pour les années à venir, le passage de la pensée intuitive à la pensée logique, le renversement de l'émotionnel au rationnel. Au cœur de cette métamorphose, la BD a pour mission le *désinvestissement de l'image au profit du texte*. Et elle mènera à bien cette opération en misant sur ce que, suivant Covin, nous nommerons un « *mécanisme de résorption de l'image par le discours* » dont l'efficacité repose, pour l'essentiel, sur la composante narrative structurée et stéréotypée qui lui tient lieu de récit. Dès lors que l'image est absorbée par le langage, il ne peut en résulter qu'une substi-

2 On consultera avec profit les deux écrits suivants : Michel Covin, « L'image dérobée » in *Communications* n° 24, Seuil, 1976, et Alain Rey, déjà cité.

3 Période de latence : « Période qui va du déclin de la sexualité infantile (cinquième ou sixième année) jusqu'au début de la puberté et marque un temps d'arrêt dans l'évolution de la sexualité. (...) Selon la théorie psychanalytique, la période de latence trouve son origine dans le déclin du complexe d'Édipe ; elle correspond à une intensification du refoulement – qui a pour effet une amnésie recouvrant les premières années – une transformation des investissements d'objets et identifications aux parents, un développement des sublimations ». In *Vocabulaire de la psychanalyse*, J. Laplanche et J.-B. Pontalis, PUF, p. 20.

tution dans la forme du plaisir, modification profonde dans l'ordre de l'investissement, car l'une et l'autre (l'image et le texte) n'interpellent pas le désir du sujet de même manière. En définitive, il faut reconnaître à la BD une participation significative au remaniement de la vie pulsionnelle du sujet qui s'effectue au moment de la transition de l'état infantile à l'état adulte ; et c'est cela justement qui requiert notre attention.

Au titre d'objet de compromis (objet transitionnel ?) engagé de plain-pied dans cette refonte de l'économie pulsionnelle, la BD met en jeu une charge énergétique ambivalente : d'un côté, le *figural* fait retentir en elle toute la puissance chaotique de l'expérience analogique, tandis que de l'autre, le récit livre accès à la Parole souveraine qui vient sceller la cohésion du moi, sous la domination du surmoi, à travers le recours à l'autorité narrative, forme mitigée de l'autorité sociale. Mais ce qui, de cet objet bicéphale, conserve encore des traces inaliénables du temps de l'enfance tient au figural et non à l'instance de narration, comme on a coutume de le penser à cause notamment de la forme stéréotypée qu'elle adopte dans la majorité des récits dessinés.

En effet, c'est la nature figurale, imageante de la BD qui la rattache encore à l'univers infantile ; c'est son caractère pré-discursif qui fait revivre en elle une disposition pulsionnelle primaire. Avant même d'avoir su lire, est-il besoin de le rappeler, l'enfant a su voir et déjà, dans l'expérience de la perception visuelle, l'illusion identificatoire a pu l'arracher au magma phénoménologique. Ce sont les images aussi, dont la sienne propre (révélée au stade miroir) et toutes celles polymorphes de l'Autre, qui ont contribué à façonner le noyau primitif de son ego, de sa conscience en l'éveillant au monde et à son intelligence. Comme l'écrit Michel Covin, l'image « *garde le souvenir d'un temps où la réalité elle-même apparaissait à l'enfant comme la création infinie de formes inconnues, inconnaissables et imprévisibles (...) elle reproduit le temps de la grande fusion, le temps de l'identification, temps où il se trouvait absolument dépendant du corps de la mère, ne faisant qu'un avec celui-ci*⁴. » L'image a partie liée avec le désir dans ce qu'il a de plus singulier, de plus primaire, de plus lointain dans l'histoire du sujet, bref de plus inconscient.

L'indéniable parenté existant entre processus visuels et processus inconscients a été maintes fois soulignée par Freud ; ainsi, dans *Le Moi et le Ça*, a-t-il pu affirmer que « *la pensée visuelle se rapproche davantage des processus inconscients que la pensée verbale et est plus ancienne que celle-ci, tant du*

*point de vue phylogénétique qu'ontologique*⁵. » Ailleurs, dans *L'Interprétation des rêves*, il a insisté abondamment sur la nécessaire prise en considération de la figurabilité dans le processus d'élaboration des pensées du rêve, ces dernières devant être soumises « à une sélection et une transformation qui les rendent à même d'être représentées en images, surtout visuelles »⁶. » En effet, pour Freud, la régression hallucinatoire, en tant que processus psychique caractéristique du rêve, ne parvient à se réaliser que parce qu'elle a recours à des formes d'expression et de comportement très antérieures dans le développement du sujet, formes primitives dans lesquelles les réminiscences visuelles des scènes infantiles jouent un rôle de premier plan.

Il semble donc que les mécanismes de l'Inconscient soient bien servis par les représentations visuelles et il n'est pas exagéré d'affirmer que la pensée visuelle constitue une de ses modalités de frayage de prédilection. L'Inconscient paraît travailler mieux avec l'image qu'avec toute autre forme d'expression symbolique grâce, en particulier, à l'extraordinaire labilité des représentations visuelles qui résistent à la mise en ordre lors même qu'elles se prêtent aux processus associatifs. L'image, de dire encore Covin, est « *indisciplinée, indomestiquée (...) imprévisible parce qu'il n'y a pas de formule qui permet d'en rendre compte définitivement, puisqu'elle se produit avec la prolifération même du réel, dans le mépris de tout protocole, de toute structure et de toute habitude ; l'image surprend, le discours rassure. C'est dire que l'image n'est jamais la même et que, par conséquent, elle se dérobe à l'Ordre et au Pouvoir* »⁷.

Sur un autre plan, il n'est pas inutile de rappeler l'importance des représentations visuelles dans le développement de la libido. Dans ses *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Freud a cherché à mettre en évidence le lien étroit qui unit le désir de voir avec, d'une part, l'éveil de la curiosité sexuelle chez l'enfant (en liaison avec ses efforts visant à résoudre la double énigme de la différenciation sexuelle et de la naissance) et avec, d'autre part, la pulsion de savoir et de recherche (forme sublimée à la fois de l'action d'emprise et de la curiosité sexuelle infantile) dont l'essor a lieu au moment de la période de latence. Bien qu'elle ne dépende pas exclusivement de la libido, la pulsion de recherche prend appui sur les explorations visuelles de l'enfant au re-

5 Cité par Jean-Louis Baudry dans *L'Effet cinéma*, Éd. Albatros, p. 39.

6 *Vocabulaire de la psychanalyse*, déjà cité, p. 158.

7 Déjà cité, p. 227.

gard de son propre corps tout autant que de celui des autres. En somme, le désir de voir pourvoit de son énergie spécifique la pulsion de savoir, lui procurant une stimulation décisive qui imprime sa marque sur l'ensemble des activités futures du sujet, l'éveillant entre autres aux domaines artistique et scientifique. Le rôle excitateur, émancipateur du voir dans le développement de la personnalité humaine ressort de ces constatations et l'on conçoit que les représentations iconiques y contribuent sans doute autant que les perceptions visuelles du monde sensible.

Or, il semble bien que le figural intervienne, dans la BD, comme réactivateur de la *scoptophilie* (plaisir d'observation, désir de voir) jouant au hasard des relectures d'albums de jeunesse un rôle proche de celui que l'on vient d'identifier. Quelque chose comme une excitation interne rééditant sur la scène du désir l'émoi des premières rencontres, la stupéfaction des premières découvertes avec le bénéfice cependant, à l'inverse de ce qui se passe chez l'enfant au moment crucial de ses investigations, de la diminution ou du défaut de l'angoisse afférente à ce genre d'épreuves. Le lecteur adulte qui revient à ses objets d'enfance favorisés ne peut en jouir qu'au second degré, qu'avec une forme de détachement. La qualité de son plaisir tenant de la répétition, c'est-à-dire au fait de revivre dans des conditions presque invalidantes un acte exploratoire initiatique, il en résulte une baisse appréciable de la tension émotionnelle. À moins qu'il ne soit névrosé (ce qui *a priori* ne peut pas être exclu !), c'est sous l'égide du surmoi qu'il effectue son retour au passé, sa « régression », de sorte qu'il apparaît prémuni contre les assauts éventuels du Ça. En relisant la BD de son choix, il se plaît à se réinstaller au centre du monde, à l'abri de ses incohérences et de ses vicissitudes, roitelet dominant de son regard nostalgique l'arène agitée du désir. Le bénéfice qu'il retire de ses relectures ne semble donc être que de l'ordre de la satisfaction narcissique, de l'ordre du réconfort, même si ce réconfort est amoindri du fait de l'inhibition d'angoisse.

Pourtant, il est difficile d'admettre que la fascination-BD ne se traduise qu'en termes de consolation, d'autosatisfaction, sans qu'elle puisse ouvrir une brèche, au moins minimale, dans l'édifice du moi : autrement dit, sans secouer, sans ébranler le sujet qui s'y abandonne. Les propriétés inhérentes aux images sont telles, croyons-nous, que les affects qui s'y trouvent déposés ont la capacité de se dérober, dans une certaine mesure, aux menées de la censure. Il y a dans tout plaisir d'images un voyeurisme fondamental, une relation d'objet qui ramène le sujet qui s'y livre sur le terrain de la perversion (sans connotation morale).

On ne peut sérieusement réfléchir à la question de la fascination visuelle sans rencontrer sur notre chemin une posture du désir comparable à celle, polymorphe, des enfants face à ce qu'ils ressentent comme des émanations, des parcelles de leur corps propre. La jubilation devant les images ne va pas sans revivifier ces fantasmes d'approbation, d'incorporation et surtout s'il s'agit d'images de prime enfance. Précisément parce que ces images exclusives, toujours singulières, indissociables des autres excitations visuelles de ce temps de grand mélange, font corps avec elles, reconduisant dans leur diversité le foisonnement, la prolifération effarante du réel. Tous ces corps, tous ces objets figurant dans la BD redeviennent, par la magie de l'identification hallucinatoire, animés de forces plurielles, complexes, parfois antagoniques, comme s'ils jaillissaient de l'inénarrable, bref de l'Inconscient. Ce qui fait retour ici au moment de la relecture, c'est l'imprévisibilité de l'image, de toute image, que l'on n'a pas appris à mémoriser, que l'on n'apprendra jamais à maîtriser, parce qu'elle n'a de vérité que fantasmatique. Ce qui fascine le sujet adulte dans les BD de son enfance dépasse largement ce qu'elles paraissent être, et le figural en elles, fût-il au service d'un récit qui a pour mission de le domestiquer, de le régenter dans les cadres étroits et limités du réconfort, échappe encore à cet effort d'écrasement en libérant d'autres formes d'investissements archaïques mettant en scène le désir du sujet de se mettre en représentation, de se démultiplier dans le regard de l'Autre, pour voir comment il fonctionne, pour se prouver qu'il existe. Mais dans l'exigence de spécularisation qui travaille l'image de fond en comble, n'y a-t-il pas présence aussi du fantasme du corps morcelé (fantasme de castration) avec son déferlement d'angoisse ?

Nous avons dit de la BD qu'elle faisait office de compromis entre le figural et le discursif. Il est temps à présent d'affirmer que ce qui gêne tant le lecteur adulte dans cet objet bâtard, c'est justement la présence, avec l'image, de cette poussée vers le primaire, vers le passé qui suscite à la fois un sentiment complexe d'attraction et de répulsion. Attraction pour le mode d'agir du figural qui fascine l'adulte, le ramenant à sa préhistoire, activant ce retour du refoulé qui enivre et excite comme tout ce qui résiste à la Loi et au Pouvoir. Mais répulsion aussi parce que tout ce qui révèle l'existence de ces régions obscures de la vie psychique rappelle en même temps l'insaisissable, l'innommable et ravive la crainte du morcellement, du manque à nommer. C'est donc au cœur même de ce dilemme que s'incarne la fascination-BD.

Il reste cependant à préciser, en terminant, que ce ne sont pas toutes les BD qui fascinent et que, parmi celles qui détiennent ce pouvoir, il en est qui ébranlent plus que d'autres. C'est le cas de certaines BD spécifiquement destinées à la jeunesse qui acquièrent cette capacité spéciale de fascination pour des individus en particulier, au moment de relectures, uniquement parce que ceux-ci les ont lues et relues au temps de leur enfance. Pour d'autres personnes, ces BD-là n'offrent aucun intérêt et cela se comprend étant donné leur caractère conventionnel et suranné. Toutefois, nous croyons que certaines BD actuelles, contemporaines sont aussi aptes à engendrer la fascination dont nous avons parlé ici et, tout particulièrement, parce qu'elles résistent au désinvestissement iconique, parce qu'elles se soustraient aux impératifs contraignants du discours, bref parce qu'elles invitent à la dérive, au fantasme et à l'imprévisibilité. En elles, le figural demeure indomestiqué.

Ste-Agathe-des-Monts/Montréal
juillet-octobre 1981



Aais que se passe-t-

Trop d'yeux étaient fixés sur
l'arrivée enfin reculée pour que
le couple se laisse aller sans re-
mue. En effet, une trentaine
d'amis, témoins des

pas encore prise. « Demain (jeu-
di) soir à la même heure, nous
serons fixés », a-t-il dit.

Une chose est certaine, il est
évident que la situation actuelle
dans l'ind-



Thierry Groensteen (qui vit encore à Bruxelles à l'époque) devient rédacteur en chef des Cahiers de la bande dessinée en 1984. Rapidement, il souhaite constituer une équipe de correspondants étrangers, dont un au Québec. Une représentante des Éditions Glénat sur place, Martine Primeau, est alors mandatée pour lui suggérer quelques candidats potentiels, dont je suis. Quelques mois après l'envoi de mon dossier, je reçois une lettre de Thierry datée du 24 juillet 1984 m'informant qu'il a retenu ma candidature. Fait intéressant, il mentionne la lecture de mon texte « Parenthèse sur la fascination-BD » comme ayant pu peser dans sa décision... Bientôt, lui et moi allons nous rencontrer et débiter une longue amitié.

L'article « Québec : une BD sans histoire » fait suite à sa demande de produire un état des lieux de notre bande dessinée. Il est paru dans le hors-série L'année de la bande 86-87 ¹, qui se voulait un exercice rétrospectif annuel sur l'état de la bande dessinée francophone, dans chacune des régions concernées. Compte tenu de la faible production de la bande dessinée québécoise d'alors, cela exigea une mise en contexte considérable de ma part. Il aurait été facile de prétendre que tout allait bien ici. Mais voilà : j'étais trop lucide. Et je voulais d'abord comprendre pour moi-même ce qui se passait au Québec dans ce domaine.

La genèse de cet article est également liée à la rédaction du « Mémoire sur la situation de la bande dessinée au Québec et au Canada » un an plus tôt, sous l'égide de L'Association des créateurs et des Intervenants de la Bande Dessinée (ACIBD) ², dont je fus l'un des cofondateurs. À

1 Le hors-série annuel des *Cahiers de la bande dessinée* sous la direction de Thierry Groensteen et Stan Barets connut quatre livraisons : 1984-85, 1985-86, 1986-87 et 1987-88.

2 Fondée en 1985, l'ACIBD est un organisme sans but lucratif dont la mission est d'encourager la réalisation, l'édition, la diffusion et la promotion de la bande dessinée québécoise et canadienne. Elle sera dissoute douze ans plus tard.

l'époque, à travers mes différentes activités de critique et d'intervenant (dans des revues comme Imagine, Solaris, Spirale, Les Cahiers de la bande dessinée...), j'essayais de développer un discours sur la bande dessinée québécoise, ses œuvres, sa présence encore relativement confidentielle, et donc, accessoirement, de lui apporter une certaine notoriété médiatique. Il faut se rappeler qu'on parlait peu de bande dessinée ou de bande dessinée québécoise pendant cette période. Poser la question de son existence incitait non seulement à la réflexion, mais aussi et surtout à son maintien dans la sphère culturelle québécoise. Maintenir le fil de l'existence d'une production qui n'a pas les reins solides, et qui risque souvent de tomber dans l'oubli, c'était une part essentielle de mes activités au cours des années 80.

Une bande dessinée sans histoire

C'est un fait connu que, à l'instar d'autres bandes dessinées nationales, la bande dessinée québécoise éprouve de sérieuses difficultés. Bien qu'elle ait enregistré depuis une quinzaine d'années un regain d'activité et que sa production ait gagné petit à petit en qualité et en originalité, elle fait encore figure de parent pauvre au sein de la francophonie. En deux mots, on peut dire qu'elle souffre d'un manque crucial de supports éditoriaux et que sa diffusion lacunaire retarde sans cesse la croissance de son lectorat.

On entend souvent dire que la cause première de ce marasme serait imputable à la faiblesse démographique du Québec (six millions et demi d'habitants) et à la petitesse du marché qui s'offre à ses créateurs. S'il y a une part de vérité dans cet argument, il est difficile d'y souscrire tout à fait car cela reviendrait à réduire des faits de culture à de simples questions de marché et de commerce. Par ailleurs, il est aisé de constater que certains pays francophones dont la population n'atteint pas celle du Québec — la Belgique francophone, par exemple — ont une BD autrement plus prospère ; ce qui donne à penser que le plein développement d'une BD ne peut être atteint dans les seules limites du territoire national et sans qu'il soit tenu compte des possibilités offertes par le marché international, comme en témoigne l'expansion extraordinaire de la BD américaine ou des BD française et belge grâce à la conquête de marchés étrangers. En somme, l'étroitesse du marché national constitue certes un facteur important dans la stagnation de la BD québécoise, mais non le seul.

À l'heure de la multiplication des échanges transnationaux, une perception plus exacte de la réalité doit prendre en considération d'autres facteurs comme l'interdépendance des diverses productions nationales et leur position relative sur l'échiquier culturel et industriel mondial. Sous cet aspect, on ne peut ignorer la situation particulière du Québec qui laisse voir un état marqué de dépendance culturelle vis-à-vis des États-Unis et de l'Europe francophone. Si l'on veut apporter un peu de clarté dans la situation peu reluisante de la BD québécoise, il faut partir de là et chercher à mieux comprendre les particularités du marché québécois de même que les caractéristiques propres à cette BD.

Le marché de la bande dessinée au Québec

Lorsqu'on examine concrètement la circulation de la BD en sol québécois, on ne peut manquer d'être frappé par l'omniprésence de la BD étrangère. Il semble n'y avoir de place que pour les BD américaine et européenne qui se partagent en gros le marché local comme suit : les albums et les périodiques spécialisés (revues et magazines) relèvent de la production franco-belge, tandis que les BD américaines occupent, pour leur part, l'aire traditionnellement réservée aux journaux (y inclus les comics qui ressortissent au domaine de la presse à grand tirage plutôt qu'à celui du livre). Cette répartition reflète la nature foncièrement différente de ces deux types de production, l'une et l'autre occupant des secteurs du marché à peu près exclusifs et complémentaires.

Bien que, pour l'heure, nous ne disposions pas de données exactes concernant le chiffre d'affaires global de la BD au Québec, l'abondance des produits étrangers démontre que, en dépit de la faiblesse démographique du Québec, il existe bel et bien un marché québécois de la BD. Cela étant admis, il faut reconnaître que la part relative de la production québécoise dans ce marché est fort mince et l'on voit mal, du reste, comment elle peut – ou pourrait – tirer avantage d'une situation qui la place en position de concurrence directe vis-à-vis d'une quantité et d'une variété de produits face auxquels elle est loin de faire le poids. D'autant plus que la popularité de la BD étrangère tient à des facteurs qui transcendent ces seules considérations économiques. Avant d'aller plus loin, il est peut-être utile de se faire une idée plus précise de ce marché en l'envisageant sous l'angle quantitatif.

Des chiffres parlants

D'abord, on peut observer que le rendement de la BD franco-belge ¹ sur le marché québécois paraît, dans l'ensemble, suivre les tendances qui ont cours en Europe. Ainsi le best-seller hors pair de la BD au Québec est *Astérix*, dont le dernier titre s'est vendu à plus de 125.000 exemplaires ². Viennent ensuite les *Gaston*, *Schtroumpfs*, *Boule et Bill* et *Tintin* dont les

1 Ce dossier traitant de la francophonie, nous laissons volontairement de côté tout ce qui concerne la présence de la BD américaine au Québec.

2 Pour diverses raisons, il est toujours délicat de divulguer des chiffres de ventes. Les données présentées ici ont été obtenues et corroborées, lorsque cela était possible, auprès de diverses personnes dignes de foi qui préfèrent garder l'anonymat. L'auteur de ces lignes en assume donc l'entière responsabilité.

ventes totalisent en moyenne, par année et par titre, entre 20.000 et 30.000 albums. *Mafalda*³ et *Lucky Luke* enregistrent des ventes annuelles supérieures à 10.000 exemplaires pour chaque nouvelle parution, tandis que les ventes de *Yoko Tsuno*, *Spiron*, *Les Tuniques bleues* et *Achille Talon* — de même que certains titres exceptionnels comme *La Femme piège* de Bilal — oscillent entre 6.000 et 8.000 exemplaires, pour chaque nouveauté.

Comparativement à la performance des gros vendeurs européens, le rendement des albums québécois fait mauvaise figure. Hormis le cas récent et exceptionnel de l'album *Une Saison dans la vie d'Arthur Leroy* (Malouin) qui, grâce à une diffusion massive à travers les comptoirs d'une importante chaîne d'alimentation québécoise, a vendu plus de 7.000 exemplaires, nos titres connaissent des ventes modestes. Ainsi, par exemple, les deux albums de Gaboury (*La vie c'est mourant* et *Gaboury croque encore !*) se sont vendus à 4.000 exemplaires chacun, tandis que les trois titres rassemblés de *Michel Risque* ont totalisé à peu près 10.000 ventes. Le premier *Humphrey Beauregard* s'est vendu à près de 3.000 exemplaires et le premier *Ray Gliss* à 1.300 exemplaires seulement. Enfin *Story Board* de Al+Flag et *Cent dangers* de Caroline Mérola ont vendu 1.500 et 900 exemplaires, sur des tirages respectifs de 2.000 et 900.

Mais ces chiffres de vente désolants ne montrent qu'une facette de la réalité : en fait, ils deviennent plus significatifs lorsqu'ils sont confrontés avec ceux d'autres titres auxquels les albums québécois sont plus apparentés. Ainsi certains albums québécois mentionnés plus haut connaissent une popularité proche de celle d'*Alix* ou *Garfield* qui vendent au Québec entre 3.000 et 4.000 exemplaires par titre, des séries *Chick Bill*, *Cubitus* et *Ric Hochet* écoulant entre 2.000 et 2.500 exemplaires par nouveauté et des albums de Bretécher, Tardi (*Adèle Blanc-Sec*), Hugo Pratt (*Corto Maltese*) ou des *Aventures de Lefranc* dont les ventes fluctuent, pour chaque titre, entre 1.500 et 2.000 exemplaires. Par contre, la majorité de nos titres reçoivent un meilleur accueil que *La Fièvre d'Urbicande*, *Eva*, *Les 7 Vies de l'épervier*, *Les Passagers du vent*, les *Jeannette Pointu* ou les *Valérian* dont les ventes totalisent environ 1.000 exemplaires. Et ils surclassent maints titres de la collection «Un auteur (À SUIVRE)» qui vendent moins de 600 exemplaires chacun, de même que les *Barbe rouge*, *Blueberry*⁴ et *Gai Luron*, et la presque totalité

3 Toutes proportions gardées, il semblerait que *Mafalda* vend plus d'albums au Québec que partout ailleurs.

4 Il s'agit des titres publiés par Dargaud et écoulés au cours d'une période où il n'y avait pas de nouveauté pour relancer la vente des épisodes antérieurs.

des titres des Humanoïdes Associés qui vendent à peine 100 à 200 exemplaires, sans parler des albums vraiment confidentiels de la collection « Atomium » qui plafonnent à 50 exemplaires en moyenne par titre.

Les données concernant les ventes des périodiques sont encore plus étonnantes car elles révèlent cette fois des tendances tout à l’opposé de ce qu’on vient de voir à propos des albums. D’après les informations recueillies, les magazines *TINTIN* et *SPIROU* ne vendraient actuellement en kiosque ⁵ pas plus de 400 à 500 exemplaires chacun, par numéro, tandis que (*À SUIVRE*) et *CORTO* ne dépasseraient pas, respectivement, 300 et 200 exemplaires par livraison. Pour leur part, les magazines *VÉCU* et *CIRCUS* vendraient aux alentours de 2.000 exemplaires chacun par numéro. À titre de comparaison, rappelons que *TITANIC* ⁶ — mensuel québécois de BD paru entre septembre 1983 et novembre 1984 — a maintenu un niveau moyen de ventes au numéro de 15.000 exemplaires, sur un tirage de 30.000. Bien qu’avec un seuil de rentabilité fixé autour de 20.000 exemplaires, l’éditeur ait été contraint d’abandonner son titre largement déficitaire, il reste que *TITANIC* a réussi une performance sans commune mesure avec celle des périodiques européens, en sol québécois, à la même époque.

Profil du lectorat

À la lumière de ces données, on remarque la chose suivante : la consommation de la BD française ou belge au Québec est assez peu diversifiée ou segmentée et elle laisse apparaître, au contraire, un profond écart entre ce qu’on identifie schématiquement comme les deux tendances principales de la BD européenne ⁷, soit la BD de facture plutôt « traditionnelle » — extrêmement bien implantée ici — et la BD dite « d’auteur » — faiblement implantée mais en phase ascensionnelle. Si l’on excepte le cas *Astérix* qui représente à nos yeux un phénomène sociologique ayant peu à voir avec la consommation effective de BD, les comportements d’achat du public québécois permettent globalement de distinguer deux créneaux de lecteurs : le premier constituant un bassin

5 Cela ne tient pas compte des ventes par abonnement qui, selon nos estimations, ne devraient pas dépasser le double des quantités indiquées ici.

6 Publié par Ludcom, également éditeur du mensuel satirique *CROC* qui a maintenu depuis sa création, en 1979, des records de popularité avec des ventes moyennes par numéro autour de 70.000 exemplaires, et dont le tiers du contenu est occupé par la BD.

7 Cette représentation volontairement simplifiée veut refléter les perceptions du grand public et non la diversité réelle de la BD européenne actuelle.

de 10.000 à 30.000 lecteurs et le second, un ensemble plus ou moins extensible d'environ 5.000 lecteurs. Entre les deux, le continuum est à peu près vide... Et pourtant la production européenne actuelle est autrement plus diversifiée et elle offre de quoi combler les goûts de segments du public beaucoup plus stratifiés qu'il n'y paraît ici.

Les préférences du lectorat québécois dénotent en fait un attachement encore prononcé pour une certaine BD où dominent des formes et des contenus humoristiques plutôt conventionnels et peu adaptés aux préoccupations adultes. Elles laissent également voir un certain manque de curiosité, une crainte de l'audace esthétique et formelle et la prégnance d'un esprit conformiste qui pousse trop souvent le lecteur vers les fameuses « valeurs sûres », qui n'ont d'ailleurs de « sûr », au bout du compte, que le rendement commercial⁸.

On en déduit que le public québécois dans son ensemble n'a pas vraiment suivi le mouvement européen d'émancipation de la BD qui a permis le développement de nouvelles tendances modernes et favorisé l'apparition de nouveaux créneaux de lecteurs, jadis inexistants. Du reste, le peu de considération artistique et culturelle dont jouit la BD au Québec montre à l'évidence qu'elle est encore largement perçue — tant auprès des instances et des médias institutionnels que du grand public — comme un « divertissement pour adolescents » ou, pire encore, comme « le sourire de la culture » ! On comprend sans doute mieux pourquoi la BD québécoise — dont la renaissance a coïncidé avec le mouvement que l'on vient de rappeler — a une si faible audience auprès de son public.

Positionnement

La question à se poser relativement à la place qu'occupe — ou devrait occuper ? — la BD québécoise sur son propre marché concerne les rapports qu'elle entretient avec la production étrangère, et plus précisément européenne. La domination à peu près totale de la BD étrangère crée chez le public québécois des « horizons d'attentes » souvent plus explicites qu'on ne l'imagine, et induit d'inévitables jugements comparatifs. Cela va des standards de présentation matérielle aux normes des contenus et tendances esthétiques des albums. Ainsi, par exemple, on a pu noter que les albums noir et blanc se vendent extrêmement mal au Québec ; or, comme la grande majorité de nos publications sont, pour

8 C'est le cas des *Astérix* ou des *Achille Talon*, par exemple, dont beaucoup de lecteurs se disent déçus tout en continuant à se les procurer par réflexe plutôt que par choix sélectif.

des raisons évidentes, imprimées en noir et blanc, elles trouvent difficilement preneur, et ce indépendamment des qualités intrinsèques ou du professionnalisme dont elles font montre.

En matière de tendances esthétiques, la production québécoise récente est de conception essentiellement européenne. Bien que le Québec soit géographiquement voisin des États-Unis, la formule des comics et l'imaginaire particulier des superhéros n'attirent que peu les créateurs d'ici, si ce n'est pour les caricaturer ou les tourner en dérision. En fait, ils affectionnent plutôt la veine humoristique, et plus spécialement parodique, où les humeurs et les aspirations d'auteur peuvent plus librement s'exprimer.

Au moment de sa « renaissance », au début des années soixante-dix, la BD québécoise s'est orientée surtout vers l'« underground » (américain ou européen), ignorant à peu près totalement les formes plus traditionnelles de BD qui n'avaient guère connu de développement ici ⁹. On faisait alors de la BD en dilettante, cherchant un moyen idéal pour exprimer l'univers passablement hermétique et nombriliste du milieu étudiant. La veine humoristique s'est donc tout naturellement imposée, car elle permettait de faire de la BD sans s'engager dans les longs et laborieux projets que requièrent les séries « réalistes ». Les choses changent brusquement, au début des années quatre-vingts, avec le fabuleux succès du magazine *CROC* et, peu de temps après, l'aventure de *TITANIC*. Pour la première fois, de nombreux créateurs québécois connaissent un rythme de production soutenu et rémunéré qui les amène à penser leur travail en fonction de la continuité, tout en faisant face aux exigences d'un lectorat plus large et diversifié que celui qu'ils avaient connu. La BD s'affranchit du milieu étudiant et les changements qui interviennent alors dans les conditions de production et dans les mentalités ont pour effet de modifier l'allure générale de la production québécoise. En acquérant plus de maturité, nos auteurs se mettent à percevoir différemment la portée de leur travail, avec la conséquence qu'ils aspirent désormais au professionnalisme et commencent à devenir plus attentifs aux goûts et attentes du public, de même qu'aux règles du commerce. Les carrières fulgurantes de maints jeunes auteurs en font rêver plus d'un.

9 Sauf peut-être entre 1944 et le milieu des années soixante, où une presse catholique relativement importante a publié quelques BD de style franco-belge — réalisées pour la plupart par Maurice Petitdidier, un Québécois d'origine française — parmi un grand volume de BD américaines, issues de la firme Timeless Topix.

Dans la foulée de ces récents bouleversements, la production québécoise présente trois tendances principales. D'abord une tendance classique d'inspiration franco-belge, très minoritaire, qui vise le public jeunesse au moyen de héros plus ou moins conventionnels adaptés au contexte local. Ensuite, des séries s'adressant à un public plus large et qui s'inscrivent, à travers des formes plus ou moins modernes, dans la vague de remise en question des contenus et valeurs traditionnels de la BD. Enfin, d'autres dessinateurs souvent plus jeunes œuvrent dans le fanzinnat en créant des univers généralement audacieux et parfois même expérimentaux qui participent, à des degrés divers, des courants de l'avant-garde.

Dans tous les cas, un élément commun prime : une forte prédilection pour l'humour et la parodie (le plus souvent grinçante) qui a pour corollaire la quasi absence de séries d'aventures non caricaturales ou non parodiques élaborées selon les normes d'une esthétique réaliste.

Hormis les productions destinées au jeune public, cette production relève assez clairement de la tendance « auteur » telle qu'elle existe en Europe. En somme, la BD est perçue par ses créateurs comme un véritable moyen d'expression et non comme un artisanat plus ou moins « noble ».

Face à cette production, le lecteur québécois « moyen » de BD a l'impression de ne rien trouver qui corresponde tant soit peu à ses attentes, d'autant plus qu'il a le sentiment d'avoir tout ce qu'il désire à portée de la main... et bien plus encore qu'il ne le souhaiterait. Non seulement les BD québécoises semblent souvent à ses yeux moches — entendez, en noir et blanc — compliquées — entendez, sans histoire et sans aventure — et moins réussies que les BD qu'il connaît et fréquente, mais en plus — comble de malheur ! — il doit faire un effort pour se les procurer, car elles sont la plupart du temps introuvables... S'agissant de BD, comment peut-on raisonnablement penser qu'il faille produire un si grand effort pour satisfaire son plaisir ? Ironiquement bien sûr, on mesure là tout le dilemme de la BD québécoise : elle cherche à toucher un public qui, majoritairement, croit qu'il n'a pas besoin d'elle et ignore jusqu'à son existence.

Quelles solutions envisager pour sortir la BD québécoise de son marasme ? Ou bien les créateurs d'ici doivent se résoudre à produire des BD plus « commerciales » en imitant les recettes éprouvées afin de satisfaire les goûts d'un public par ailleurs déjà comblé. Mais ce serait faire peu de cas de notre absence d'histoire et de tradition en cette

matière ; sans compter qu'en copiant des modèles, on risque fort de n'avoir à offrir que des sous-produits qui, de toute façon, ne récoltent jamais que les miettes du succès de l'original. Ou alors, il faut miser sur la lancée actuelle en cherchant à « former » son public et en investissant les créneaux où la BD québécoise a été jusque ici peu présente. Cette attitude, à nos yeux autrement plus « rentable » à court et à moyen terme que la précédente, exige de créer un imaginaire neuf et original tout en s'inspirant de ce que la BD étrangère nous a offert de mieux dans son histoire. En ce sens, la conquête du marché québécois — et qui sait, peut-être aussi étranger ? — par nos artistes passe par la popularisation d'une BD exigeante et de qualité, déjà bien représentée dans les courants modernes de la BD européenne. Il ne semble pas possible d'envisager un avenir pour la BD québécoise sans tenir compte de la formidable évolution que la BD en général a connu ces vingt dernières années et de la maturité qu'elle a acquise en tant que forme artistique.

Mêle-toi de tes
affaires, stupide
cow-boy!



L'une des activités de cette époque dont je ne suis pas peu fier a été l'organisation avec André Carpentier du Premier Colloque de bande dessinée de Montréal. Un boulot fou, mais une énorme gratification aussi. Fort heureusement, nous étions de tout nouveaux adeptes des premiers ordinateurs Macintosh et cela nous a grandement facilité la vie pour les communications avec nos conférenciers, l'élaboration du programme, du logo, de l'affichette, etc. L'événement s'est tenu à l'Université du Québec à Montréal, les 7, 8 et 9 juin 1985. Environ 80 personnes ont participé à une trentaine d'activités, dont certaines avaient lieu concomitamment. Un taux de fréquentation remarquable. Les salles de conférence débordaient souvent d'auditeurs et de participants. Nous avons tenu à ce que notre événement offre plusieurs rencontres d'auteurs avec le public ; c'était une façon de contribuer à sceller l'alliance auteur/lecteurs qui n'allait pas de soi, pendant cette période, en bande dessinée au Québec. Remplir un amphithéâtre universitaire avec Réal Godbout et Pierre Fournier, deux des plus importants auteurs d'alors, ce n'était pas rien ! À la lecture de la transcription de cette rencontre, on sent bien l'enthousiasme qui y régnait...

Rencontre avec Réal Godbout et Pierre Fournier

Réal Godbout et Pierre Fournier sont tous deux natifs de Montréal, le premier, en 1951, et le second, en 1949.

Entrevue

Jacques Samson — Il m'a semblé tout indiqué de consacrer l'essentiel de cette rencontre à *Michel Risque* et *Red Ketchup*, non pas parce que votre production antérieure n'est pas intéressante, mais parce qu'il y a tellement à dire sur ces deux séries que cela mérite toute notre attention. En plus, évidemment, *Michel Risque*, est une des séries majeures de la BD québécoise, avec bien sûr *Onésime*. Et puis, une autre raison...

Pierre Fournier — On est rendu à 500 pages...

Réal Godbout — Non, pas tant que ça...

Q. — ... une autre raison, je pense que vous consacrez l'essentiel de vos énergies à *Michel Risque* et à *Red Ketchup*. Une question est souvent posée à propos de la BD québécoise... Beaucoup de gens disent : « Si la BD québécoise était plus conventionnelle, plus traditionnelle, elle devrait marcher beaucoup mieux ». Je vais partir de là. Qu'est-ce qui vous a pris de créer un héros – *Michel Risque* – si peu conventionnel ?

RG — Le héros a été créé il y a quand même plusieurs années, à une époque où il était absolument normal, pour moi, de faire quelque chose de non conventionnel parce que je pense que la BD était encore plus marginale à ce moment-là qu'elle l'est aujourd'hui. Et puis, il me semblait très difficile de faire un héros d'aventures – surtout s'il est Québécois – qui soit entièrement un bon justicier, positif, « sans peur et sans reproche », sans au moins faire un clin d'œil et introduire un élément de parodie. Je ne vois pas l'intérêt de faire un héros juste « straight ».

PF — À l'origine, *Michel Risque* c'était une satire de James Bond...

RG — Au sens large, James Bond, Bob Morane, etc.

Q. — Dans quelles circonstances le personnage a-t-il été créé ?

PF — À l'époque, il y avait l'Hydrocéphale entêté qui publiait de la BD. Un soir qu'on travaillait à l'Hydrocéphale, Réal est arrivé, il nous a interrompu et il nous a conté une aventure de Michel Risque.

RG — C'était « Le tapis diabolique »...

Q. — « L'acide bleue est pas bonne » ! Non ?

PF. Non, ça c'est après. « Le tapis diabolique » est le premier épisode. C'était une aventure à la Bob Morane et, à chaque case, il y avait une référence ou un renvoi...

RG — ... « voir un épisode précédent » ou, en tout cas, voir des supposés épisodes qui n'existaient pas, évidemment, sauf qu'on pourrait le faire aujourd'hui pour vrai.

PF — On l'a fait une fois... C'était ça le gag... Et puis finalement tous les personnages qu'il rencontre, le problème, la clé de l'histoire, c'est un tapis : il s'enfarge dans un tapis, et puis ça a donné « Le tapis diabolique ¹. »

RG — C'était assez désarticulé comme histoire, du gros clin d'œil, de la grosse parodie, tandis que maintenant, il y a encore un élément de parodie, mais l'histoire qu'on fait a quand même une espèce de crédibilité. C'est de la fiction, mais de la fiction qui arrive pour vrai, en tous cas...

Q. — Michel Risque a été créé en 1974, il y a eu deux épisodes, puis il est demeuré dans un tiroir ou un congélateur, peut-être « cryogénisé », enfin... pendant cinq ans, avant de réapparaître, en 1979, dans *Croc*.

PF — Au moment de lancer *Croc*, Jacques Hurtubise nous a demandé de faire quelque chose et on a immédiatement pensé à Michel Risque. C'était un personnage qu'on avait et on s'en était peu servi...

RG — Les deux ou trois premiers épisodes publiés dans *Croc* n'ont pas été repris dans les albums parce qu'à l'origine, il s'agissait d'histoires complètes avec un gag à la fin. Ce n'est qu'à partir du cinquième *Croc* que c'est devenu le roman-fleuve qui ne finit jamais.

Q. — Cela veut dire qu'au départ, vous n'aviez pas le projet de faire des albums avec Michel Risque ?

PF — Je pense qu'on voulait juste faire quatre pages dans *Croc* à tous les mois.

1 « Le tapis diabolique » — 3 pl. — est paru dans La bande dessinée québécoise, ouvrage collectif dirigé par André Carpentier (*La barre du jour*, Bois-des-Filion, 1975, p. 224-226). « L'acide bleue est pas bonne » — 7 pl. — est paru en décembre 1976 dans le n° 1 du *Petit supplément illustré* du magazine *Mainmise*. « Pas de fleurs pour la momie » — 9 pl. en deux épisodes — est paru dans les n° 1 et 2 de *Croc*, octobre et novembre 1979, et « Perdus pour le plaisir » — 8 pl. en deux épisodes — dans les n° 3 et 4, décembre 1979 et janvier 1980. « Miche Risque à Cinécittà » — 6 pl. — est paru dans *Cocktail*, n°5, printemps 1981. Tous les autres épisodes de *Michel Risque* ont été rassemblés dans les trois albums susmentionnés, édition *Croc*-album.

Q. — Pourquoi Jacques Hurtubise s'est-il intéressé à ce personnage ?

PF — Il nous a demandé de collaborer à *Croc*, car c'était évident qu'on allait faire une BD ensemble. Même avant la parution de *Croc*, on avait commencé le premier épisode « Pas de fleurs pour la momie... » juste pour le plaisir, parce qu'on travaille ensemble depuis presque quinze ans.

Q. — Puis Hurtubise jugeait que c'était un héros qui était susceptible d'être bien placé dans le cadre de *Croc* ?

PF — Je pense qu'il a tout simplement pris ce qu'on lui a offert, on a vraiment eu carte blanche et on n'a jamais eu de remarques ou d'indications précises pour ce qu'on faisait.

Q. Jamais de censure non plus ?

PF — Manquerait plus rien que ça !...

Q. — À propos de vos méthodes de travail, Pierre disait à l'instant que vous collaboriez ensemble depuis quinze ans ; comment travaillez-vous, comment faites-vous un scénario, un épisode ? Cela a peut-être changé en quinze ans ?

PF — Oui, cela a évolué. En gros, on travaille ensemble une fois par mois, une journée entière lorsqu'on fait le scénario des quatre pages du numéro à venir. Mais il faut dire qu'il y a beaucoup de conversations ; on sait où on s'en va, on a un album en tête, mais le travail de scénarisation comme tel, cela prend de 6 à 8 heures...

RG — Avec bien du placotage inutile, mais ça prend ça...

PF — D'ailleurs, il y a deux ou trois heures prévues au début où l'on parle de n'importe quoi, de hockey, de baseball...

RG — Tout dépendant de la saison... (Rires)

PF — Deux-trois heures absolument nécessaires pour pouvoir travailler ensuite d'un coup. C'est assez simple : c'est Réal qui dessine, donc c'est lui qui prend des notes, on se raconte une histoire, on note...

RG — Il y a peut-être quelque chose de particulier dans notre façon de collaborer parce qu'on n'est jamais identifiés comme coscénaristes, il y a souvent des dessinateurs qui travaillent avec des scénaristes, c'est-à-dire qu'ils vont s'impliquer dans le processus de scénarisation, ils vont suggérer des idées. Mais de ce point de vue-là, quand on travaille ensemble, cela serait, d'une certaine façon, quasiment plus Pierre qui jouerait le rôle du dessinateur et moi qui jouerait celui du scénariste. L'aspect purement rédactionnel — mettre les petits bouts de phrases bout à bout, faire le découpage, prendre les notes, couper les phrases

pour la narration, etc. — c'est plus moi qui le fait. Pierre a plus souvent des « flashes » un peu échevelés, mais le travail de cuisine, d'écriture, c'est plus moi qui le fait. Mais je préfère cela ; c'est peut-être pour garder le contrôle, pour me dire « C'est toujours moi le boss ! » je ne sais pas...

Q. — Dans la mesure où Pierre est aussi dessinateur de BD, cela peut sans doute expliquer le caractère très visuel de la scénarisation. Il s'agit vraiment d'un travail de tandem.

PF — C'est ça, on écrit plusieurs fois, jusqu'à ce qu'on ait vraiment le nombre donné de cases par épisode... Au fait, ça fait combien ?

RG — Ça varie, mais un *Michel Risque* de quatre pages, ça fait entre 45 et 50 cases, tandis qu'un *Red Ketchup*, c'est entre 40 et 42.

PF — On est vraiment rendu au point que pendant qu'on scénarise, on sait qu'on est au milieu de l'histoire, on sait où on peut mettre le « punch », cela fait quand même six ans qu'on fait cette BD...

RG — En écrivant, par habitude, on a une espèce de sens de la durée : « Là, je suis rendu à peu près au milieu, etc. »

Q. — Mais, au début, pendant peut-être deux ou trois ans, vous avez vraiment travaillé le feuilleton classique, sans trop savoir où vous vous en alliez. D'ailleurs, il me semble que cela se sent ; en lisant « Le savon maléfique », on voit des retournements absolument invraisemblables, alors que ce n'est plus le cas maintenant, il y a une logique plus perceptible...

PF — Quand on a fait « Le savon maléfique », on s'est posé la question : « Où est-ce qu'on arrête ? ». Il a fallu trouver un point où on pouvait arrêter l'histoire pour faire l'album.

RG — Ça nous a pris quatre albums pour arriver à arrêter... (Rires)

PF — D'ailleurs, pour le troisième — « Cap sur Poupoune » — on avait prévu qu'après avoir laissé Michel Risque chercher sa femme pendant une cinquantaine de pages, il fallait qu'il y ait un nouvel arrêt.

RG — Sauf qu'après cet arrêt, il restait encore deux épisodes à faire pour compléter l'album. On a donc été obligé de relancer l'action sur la suite.

Public — Étant donné que Fournier est aussi dessinateur de BD, n'avez-vous pas déjà songé à travailler vraiment ensemble, à la fois sur le scénario et sur le dessin ?

PF — On l'a déjà fait. Pour le film *La guerre des tuques*², on nous a demandé de faire dix pages de BD inspirées du film ; alors on a fait le

scénario ensemble, Réal a fait le crayonné et moi j'ai fait l'encrage.

Public — Oui, mais sur une série comme *Michel Risque*, Pierre n'est-il pas tenté d'apporter ses propres idées graphiques, sa propre imagerie ?

RG — Je pense que je n'ai jamais vu Pierre dessiner Michel Risque. As-tu déjà dessiné la tête de Michel Risque ? Je ne t'ai jamais vu...

PF — En tous cas, sois sûr que je ne te le montrerais pas ! (Rires)

Public — À quelques différences près, n'avez-vous pas plus ou moins le même graphisme ?... Vous pourriez peut-être y songer ?

RG — Bien comme expérience peut-être, mais, dans la série, je ne vois pas comment ?...

PF — On ne pourrait pas crayonner ensemble.

Public — Peut-être sur une autre série...

RG — On en a déjà assez comme ça !

PF — Lorsque Michel Risque est allé sur la lune, je peux dire que ça représentait quelque chose que je voulais faire depuis longtemps. Je me rappelle avoir dessiné des fusées, des petites esquisses pour te donner une idée de ce que ça devrait avoir l'air une fusée russe... (Rires) Ça arrive parfois que je fais un petit brouillon, ou même un plan, lorsque je veux que Réal comprenne vraiment les idées que j'ai en tête...

RG — Oui, ça arrive, et c'est du matériel qu'on garde en réserve...

Q. — Je me suis souvent demandé quel public vous visiez avec Michel Risque ? S'agit-il d'un public de fans de la BD, parce qu'il y a dans Michel Risque d'énormes références à l'univers de la BD.

PF — Il y a des références d'accord, mais je ne pense pas qu'il faille connaître toutes ces choses-là pour pouvoir lire l'histoire.

RG — Ça n'est jamais le support de l'histoire. Il n'est pas indispensable de comprendre les références pour comprendre ce qui se passe dans l'histoire ; c'est des clins d'œil qu'il y a en plus, des allusions, mais je ne pense pas que ce soit indispensable. J'espère que notre public n'est pas un public trop spécialisé... En tout cas, assurément un public de personnes intelligentes et de bon goût... (Rires)

PF — N'oublie pas que c'est essentiellement le public de *Croc*, qui semble couvrir des tranches d'âge très variées, y compris apparemment de très jeunes lecteurs de moins de dix ans...

RG — Il y a une espèce de confusion qui peut régner là-dessus, parce qu'il s'agit de BD. Ce n'est pas nouveau comme problème mais

beaucoup de gens s'imaginent que c'est pour les enfants. Il y a parfois des madames qui arrivent avec leurs albums et me demandent de les dédicacer pour leur petit garçon de sept ans : j'ai quasiment le goût de leur dire : « Madame, c'est pas pour les enfants ça ! »

PF — Il y a parfois du monde à poil dans *Michel Risque*...

RG — Mais, comme je suis bassement mercantile, je ne dis rien et j'écris : « À Patrice... »

Q. — «... de son mononcle Réal » ! Mais est-ce que la question du public est une préoccupation pour vous ?

RG — Pas particulièrement. Les créneaux puis les publics cibles, puis toutes ces histoires-là, ça ne m'a jamais tellement empêché de dormir...

PF — On est tout de même conscient qu'on ne fait pas ça pour les tout-petits ou juste pour les amateurs d'aventures ; c'est pas seulement une BD « drôle ».

Q. — Mais beaucoup de choses ont évolué et il est possible que le public se soit un peu modifié depuis les débuts de *Michel Risque*.

PF — Sans doute, mais c'est très difficile à savoir.

Q. — Avez-vous des réactions du public ?

PF — Occasionnellement, à *Croc*, il y a du courrier qui arrive et qui nous encourage à continuer ; occasionnellement aussi, il y a des lettres de menaces. On a déjà reçu une lettre qui concernait l'épisode de Michel Risque où son oncle le baptisait en essayant de le noyer...

RG — C'était considéré comme sacrilège parce qu'on tournait en ridicule certaines valeurs religieuses.

PF — Il y a aussi « La sœur violente » de Jules Prud'homme qui a reçu une lettre d'injures. C'est peut-être la réaction dont on se rappelle le plus, à part ça quelques petits commentaires des fois.

Q. — Je vais vous faire état de réactions qui sont assez fréquentes concernant deux aspects apparemment présents dans *Michel Risque* : la violence et le sexisme...

PF — Le violent, c'est moi ; le sexiste, c'est lui... (Rires)

Q. — Je m'adresse donc à Réal... J'ai entendu récemment, à Radio-Canada, dans le cadre du Salon de la BD de Montréal, un monsieur qui disait que les *Michel Risque* c'était incroyablement sexiste. D'autre part, dans mon cours de BD, je fais régulièrement travailler les étudiants sur les albums de *Michel Risque* et il arrive souvent que l'on me donne comme exemple de sexisme la scène où Red Ketchup passe à tabac d'une façon extrêmement brutale une femme qui dit : « Oh ! Red

chéri, frappe-moi encore ! ». Ça m’a tout l’air à la fois violent et sexiste... Qu’avez-vous à dire là-dessus ?

RG — Ça c’est le pattern du gag du sadique et du masochiste ; c’est un vieux gag dans le fond : « Fais-moi mal, Fais-moi mal » puis le sadique qui répond « Non », c’est à peu près ça. Là on a un peu renversé la situation, mais, en tous cas, c’est un gros gag, un énorme gag... On est parfois grossiers, mais on n’est jamais, en tous cas de mon point de vue, sexistes. La ligne directrice, je dirais que cela consiste à « parler de sexe sans être sexiste, puis parler de violence sans être fasciste ». D’autres personnes pourront analyser différemment, mais je pense que c’est à peu près ça notre position... Mais ceci dit, on n’essaie pas de mélanger le lecteur ; il peut arriver parfois que cela soit un peu grossier, un peu cru... Il y a peut-être des gens qui voient du sexisme, aussitôt que c’est cru ; ils ont des espèces de petites lumières qui s’allument, un peu comme des réflexes conditionnés, et ils dénoncent du sexisme parce qu’ils pensent reconnaître quelque chose : une femme à poil, et crac, ça allume une lumière... Moi, personnellement, je ne pense pas qu’il y ait du sexisme dans *Michel Risque*.

Public — Moi je connais des gens qui, ayant lu un roman, vont dire « Lis pas ce roman-là », parce que lorsqu’une situation n’est pas très vertueuse, ils prétendent que les personnages sont mis en position de sexisme. Pour la BD c’est pire encore, à cause des fameuses lois américaines sur les comics ³ ; on sait qu’elles voulaient limiter la représentation des corps, des armes, etc. Ça s’est un peu réglé dans les années soixante, avec une certaine libéralisation, mais beaucoup de gens raisonnent par rapport à la BD comme si ces lois existaient encore.

Q. — On a dit aussi que Poupoune n’avait pas un rôle très valorisant dans *Michel Risque*. Personnellement, je trouve qu’il y a une sorte de tendresse envers elle qui apparaît de plus en plus...

RG — Ça vient probablement beaucoup de son nom, parce que son vrai nom c’est Thérèse Poupard, donc Poupard, Poupoune ; elle est un peu rondelette... Mais je pense qu’elle a un rôle au contraire très valorisant par rapport à Michel Risque. Plus ça va, plus elle devient autonome et bien plus responsable que Michel Risque. Michel Risque est un petit peu infantile par rapport à elle...

Q. — Son comportement vis-à-vis de Raoul Escobar, par exemple, cela montre qu’elle est fière et qu’elle a beaucoup de caractère...

3 Le Comics Code Authority créé en 1954, dont le sceau d’approbation imitant un timbre-poste figurait sur la couverture des comics.

Mais cette question de la violence et du sexisme m'amène justement à soulever une espèce de problème d'incompréhension : votre BD est essentiellement humoristique — plus précisément, parodique — et on dirait qu'il y a des gens qui ont du mal à comprendre le fonctionnement de la parodie.

PF — Oui, avec Red Ketchup on voulait créer un personnage complètement antipathique ; on voulait en faire le nazi total...

RG — ... à droite d'Attila... (Rires)

PF — ... et puis il y a des gens qui le trouvent bien sympathique, qui l'aiment beaucoup...

RG — C'est pour cela qu'il faut lui faire faire des choses pires encore, pour que cela soit bien clair que... non, mais c'est un monstre ! En fait, il est moins humain que Godzilla. Il faut bien comprendre ça : c'est pas juste de dire « c'est du deuxième degré », puis tout le temps s'en sauver parce que c'est du deuxième degré ; il faut comprendre que *Red Ketchup*, c'est un monstre. Red Ketchup, c'est une BD de monstre.

Q. — Mais la parodie a toujours une fonction morale et si, par les réactions que vous avez, vous avez des raisons de croire que certains lecteurs ne savent pas lire de la parodie, cela veut dire que votre message risque de passer plus ou moins. Est-ce que ça vous préoccupe ?

PF — Oui, mais avec le ton, puis avec toutes les références, les clins d'œil qu'on fait, si le lecteur ne le voit pas, là je ne peux vraiment plus rien.

RG — Des fois ça m'inquiète parce que je me dis, quand on fait du *Red Ketchup*, qu'il y a peut-être un jeune heavy metal quelque part qui sniffe de la colle puis qui regarde ça en disant : « Ah oui, lui yé cool ». Des fois ça me fait peur... peut-être a-t-il trop de colle dans le cerveau pour comprendre ? Mais ma responsabilité sociale va-t-elle jusque-là ? Je ne sais pas.

Public — Avez-vous l'impression que les Québécois se retrouvent dans *Michel Risque* ?

PF — C'est toujours une question qui nous intrigue ça, on parle de « Michel Risque le vrai héros québécois »...

Public — Poupoune et Michel Risque sont des personnages qui pourraient être nos voisins, ils sont parfois très proches de nous...

RG — Autrement dit, ils ressemblent par certains côtés à ce que les Français appellent le côté beauf, c'est-à-dire le beau-frère ; il y a sans doute un peu de ça.

Public — Mais en même temps, ils ne donnent pas un reflet très reluisant des Québécois. Il y a aussi des Québécois qui détestent *Michel Risque*.

RG — Nos personnages ne sont peut-être “québécois” que par la force des choses. Chez nous, il n’y a pas une intention si délibérée de dire « on va faire le reflet du Québec ». Dans *Michel Risque*, l’action se passe rarement au Québec ; il y a une partie qui se déroule au Québec, au milieu du deuxième album, lorsque Michel Risque rencontre Poupoune, avec les annonces de bières, le mariage, l’histoire des beaux-frères justement, mais c’est un cycle assez court finalement.

Public — Lorsque j’ai lu la première aventure de Michel Risque dans le premier numéro de *Croc*, cela correspondait pour moi à l’archétype du Québécois, et je suis toujours resté avec ça dans l’esprit. Puis lorsque j’ai vu *Red Ketchup* dans le premier numéro de *Titanic*, je me suis dit : « Tiens, ils sont en train de faire quelque chose de différent ». Et effectivement, *Red Ketchup* c’était toujours basé sur la politique internationale et j’ai eu l’impression que *Red Ketchup* se vendrait mieux internationalement que *Michel Risque*.

PF — À Angoulême, *Michel Risque* a eu un bon accueil et, habituellement, que ce soit ici, en Europe ou même aux États-Unis, les gens sont intéressés à *Red Ketchup* d’abord ; ils connaissent davantage le contexte dans lequel évolue ce personnage...

RG — Il y a aussi le fait que *Red Ketchup* est en couleur...

Public — Même si on ne veut pas que Michel Risque soit l’archétype du Québécois, je pense qu’il le demeure malgré tout.

Q. — J’aurais plutôt tendance à dire que la période proprement québécoise de *Michel Risque* se situe aux alentours de la rencontre avec Poupoune ; cela correspondait peut-être au besoin de liquider cette espèce de folklore québécois, alors que maintenant, vous me semblez vraiment être passé à autre chose ; vous vous êtes émancipés de cette espèce de folklore.

RG — Ah non, pas nécessairement, il va y avoir d’autres épisodes « québécois »...

Q. — Oui peut-être, mais le ton ne sera sûrement pas le même...

PF — Puis on aura un album de *Red Ketchup* dans le corps aussi...

RG — Pour moi, dans le fond, l’archétype du Québécois c’est quasiment plus Ludger que Michel Risque.

Public — Un autre facteur important c’est le propos, le ton de Michel Risque qui s’élargit à travers les voyages, tout en gardant la même

base, la même origine ; c'est peut-être ça la meilleure façon d'être international. Au contraire de Michel Risque, on pourrait dire que Red Ketchup partait d'un archétype que tout le monde reconnaît, parce que l'Amérique s'est déjà imposée au monde ; il n'est pas mauvais que Michel Risque, lui, continue à évoluer de façon à ce qu'on ne le perçoive plus comme identifié à un membre de la famille.

RG — Dans l'écriture, t'as un niveau de langage qui est très différent entre les deux séries. Red Ketchup, en principe, devrait parler anglais ; mais comme on écrit pas la bande en anglais, on peut glisser un petit « shit » de temps en temps... Mais de façon générale, on est obligé de lui faire parler un langage qui est finalement assez neutre. Il est difficile de lui donner un langage très coloré parce que c'est comme traduit avant même d'être écrit ; tandis que Michel Risque ou Poupoune ou Ludger, ils parlent vraiment, au départ, comme des Québécois.

Public — Moi l'impression que j'ai de cela, c'est que Michel Risque correspond à une époque, et puis Poupoune prend la relève, elle fait évoluer la série et là, ça correspond à une autre époque. Maintenant, avec Red Ketchup nous entrons dans une troisième époque.

Q. — Ce que je trouve intéressant dans cette évolution, c'est le fait que ça montre comment les créateurs de BD d'ici sont capables, en ayant les moyens de pouvoir produire d'une façon continue sur un bon nombre d'années, de dépasser le cadre souvent « régionaliste » de la BD québécoise — en tout cas, c'est un jugement qui est souvent porté sur notre production. Mais il y a peu de créateurs d'ici qui ont eu l'occasion de donner leur plein rendement créatif... Reconnaissez-vous le processus général de cette évolution ? Est-il chez vous volontaire ? Par exemple en isolant Red Ketchup de la série *Michel Risque*, en en faisant un nouveau personnage, aviez-vous l'intention d'aller explorer autre chose ?

PF — Ce processus général d'évolution ça tiendrait au moment où on a marié Michel Risque ; on savait que cela allait changer la vie de Michel Risque, mais on ne savait pas où cela nous mènerait... Si je me souviens bien, je pense que quand on a commencé l'épisode, on ne savait pas qu'il allait se marier, au bout de quatre pages...

RG — Il me semble que ça s'est passé un peu vite effectivement... Mais le problème que cela posait au niveau de la construction du récit c'est que, étant donné qu'il s'agit d'une série d'aventures et que les héros d'aventures sont très rarement mariés — sauf dans les « family strips » comme *Blondie*⁴ —, il ne fallait pas que cela devienne *Blondie*.

4 *Strip* américain de Chic Young, créé en 1930.

S'il se marie et s'installe, trouve une petite job, achète une petite maison, une petite auto, avec le gros chien, les petits enfants, ça va devenir *Blondie*. Dans le fond, Michel Risque, c'est à cela qu'il aspire, et le but de la série c'est de tout faire pour rendre la chose impossible. C'est pour cela que Poupoune s'est fait kidnapper et c'est pour cela qu'il va arriver d'autres choses après...

Q. — Un autre aspect intéressant, c'est qu'avec cette évolution, ce passage mettons de la parodie plus formaliste du début vers une plus grande implication vers la satire, il y a aussi une évolution esthétique intéressante. Le dessin extrêmement chargé, dense et la narration archi-compiquée, vont devenir plus dépouillés et plus clarifiés avec les épisodes familiaux de Michel Risque. On pourrait quasiment parler d'une évolution dans le sens du style « ligne claire ». S'agit-il d'une transformation parfaitement continue, ou y a-t-il eu une volonté de votre part de transformer esthétiquement la série ?

RG — Non, je pense que cela correspond au fait que, avec le temps, j'arrive à mieux contrôler mon dessin ; il y a aussi eu changement d'instrument avec le passage de la plume au pinceau...

Q. — Dans l'épisode où apparaît Red Ketchup ?

RG — Oui, c'est dans le deuxième album, quelque part. Ensuite, je ne pense pas qu'il y ait une intention de dire « Je vais clarifier », mais forcément, il y a un effort pour essayer d'avoir un dessin plus clair ; c'est normal... Mais il y a une chose aussi, tu parlais de la quantité de détails, une chose qui m'agace beaucoup quand les gens regardent mon dessin c'est « Hey, wow, il y a ben du détail là-dedans ». Ça, c'est une chose que je déteste, je vous le dis à l'avance. Dans le fond, je ne cherche pas à mettre du détail, comme il y en a qui voient une espèce de luxe du détail, moi j'ai l'impression que les détails qui sont là, doivent être là ; si j'étais capable de rendre la même chose avec moins de détails, je le ferais et ce serait moins fatigant...

PF — Je ne crois pas qu'on cherche à s'inscrire dans un courant esthétique particulier. En matière de dessin, il n'y a rien de tel pour évoluer que d'être obligé de faire ses quatre pages, à tous les mois ; puis, au bout de six ans, il y a une évolution qui est évidente...

RG — D'ailleurs, tu parlais, par exemple, d'influences, d'écoles et tout ça ; c'est sûr que j'ai des influences en BD, mais je pense que les dernières influences directes que j'ai eues et qui se voient dans mon dessin, ça remonte à peut-être plus de dix ans. Il y a des choses que je lis encore et que j'aime, mais qui n'ont absolument aucun rapport avec le

dessin que je fais. Je pense à Forest ⁵ par exemple, j'adore ça, Forest, mais ça n'a absolument rien à voir avec mon dessin ; je pense aussi à, je ne sais pas moi, Francis Masse ⁶; j'aimerais ça des fois dessiner comme lui mais ça n'a plus rien à voir avec mon style...

PF — Moi j'ose espérer qu'il y a quelque part quelqu'un, un jeune qui lit de la BD, qui lit un tas de choses dont *Michel Risque* et puis qui est influencé par Réal. Je pense qu'à un moment donné cela va surgir ; quelques-uns parmi les jeunes dessinateurs qui se trouvent ici, dans la salle, vous êtes peut-être la première génération de dessinateurs à avoir été influencés autant par des auteurs québécois que par des auteurs étrangers.

RG — Ça ne nous rajeunit pas...

Q. — Voilà sans doute le plus bel hommage à rendre aux créateurs de *Michel Risque* et *Red Ketchup* que de constater qu'ils sont aujourd'hui les « maîtres » de quelques-uns parmi les plus talentueux dessinateurs de la nouvelle génération. Merci. (Applaudissements)

5 Jean-Claude Forest, auteur français de bandes dessinées (1930-1998).

6 Artiste français, né en 1984, qui a été sculpteur avant d'aborder la bande dessinée.



TCHANG



TCHANG



J'ai d'abord livré ce texte devant public, à Chaudfontaine, petite commune belge non loin de Liège, où se tenait le colloque international « Les Aventures de Tintin de Hergé, lectures esthétiques », les 27, 28 et 29 octobre 2000. Comme c'est l'usage, il devait paraître plus tard dans les actes du colloque, mais la personne responsable de ce travail éditorial ne s'étant hélas pas acquittée de sa tâche, il est demeuré inédit. C'est donc sa première parution en français, une version anglaise l'ayant précédée de peu dans la revue universitaire britannique European Comic Art¹, dans l'excellente traduction d'Ann Miller, spécialiste de la bande dessinée rattachée à l'Université de Leicester.

Je me suis beaucoup intéressé à Tintin pendant la période où je dispensais un cours sur la bande dessinée au collège de Maisonneuve, mais aussi à l'UQÀM où j'ai eu le plaisir exquis de donner par deux fois, en 1991 et 1998, un « Corpus d'auteur » entièrement consacré à Hergé. Dans l'offre de cours du Département d'Études littéraires, on avait pu voir tout à coup Hergé fréquenter sans dépareiller un Borgès ou un Céline, par exemple. Quel ravissement ce fut de fouiller cette œuvre abondante et complexe dans un cadre et un lieu aussi inhabituels ! Au collège, je présentais régulièrement une analyse des Bijoux de la Castafiore, album considéré par plusieurs comme la perle d'Hergé. Puis mon intérêt s'est par la suite déplacé vers Tintin au Tibet, pur chef-d'œuvre, plus discret et plus secret peut-être dans la manière, mais toujours aussi percutant lorsqu'on le relit et qu'on s'y arrête un peu. C'est en tout cas ce que j'ai voulu faire sentir avec ce texte, peut-être l'un de mes plus fouillés et abouti sur le plan théorique.

Mon intention était de montrer que l'album contient, dans le feuilleté de son récit et dans la particularité de ses formes, des éléments de sa propre théorisation, qu'il baigne en quelque sorte dans une problématique autoréflexive, comme si Hergé l'avait conçu de manière à ce qu'il porte, en demi-teinte, une réflexion sur sa subjectivité et sur son art. Je suis de plus en plus convaincu que les œuvres majeures contiennent, à l'état

plus ou moins latent et varié selon les cas, des éléments pouvant inciter à leur analyse, à leur théorisation. Les lire, c'est non seulement pénétrer un monde de fiction mais c'est aussi découvrir une part du chemin qui a mené vers leur création ou qui l'a rendue nécessaire. J'ai donc tiré de mes nombreuses lectures de Tintin au Tibet deux éléments présents dans la thématique de l'album — la rêverie et l'idée obsédante — et les ai fait intervenir en tant que concepts, afin d'approfondir ma compréhension de l'œuvre et d'accroître ainsi le plaisir, la fascination qu'elle continue de produire sur moi.

Il me semble pouvoir souligner autre chose à propos de cette analyse : les concepts, la méthode, l'approche n'y ont pas valeur de modèle ou de paradigme mais seulement d'exemple, non reproductible, en gardant en tête l'idée qu'une théorie ne peut avoir de sens dans le monde de l'art que si elle a pour domaine, pour extension, l'objet unique qui l'a motivée et inspirée. L'unicité de l'œuvre d'art contient l'unicité de sa théorie. En d'autres termes, cette analyse répond à la nécessité « d'aborder les œuvres pour elles-mêmes ou, si l'on préfère, pour l[eur] appropriation singulière d'un langage² » et non pour illustrer quelque système ou théorie que ce soit. Ce sont les œuvres qui doivent inspirer, susciter, provoquer la méthodologie de l'analyse et non l'inverse. Je rejoins en cela le Roland Barthes de La chambre claire qui disait vouloir témoigner « de la seule chose sûre qui fût en moi (si naïve fût-elle) : la résistance éperdue à tout système réducteur³ ». L'absolu des concepts n'existe pas en littérature ou en art, il n'y a pas d'approche scientifique possible, au sens que l'épistémologie donne au mot « science » ; seules comptent les lectures esthétiques ou poétiques, c'est-à-dire les approches originales situées au plus près de l'œuvre et qui n'ont d'autre but que d'en rendre compte de la manière la plus sensible et la plus subtile possible.

2 « Ouverture » de *Poétiques de la bande dessinée*, sous la direction de Pierre Fresnault-Deruelle et Jacques Samson, MEI n° 26, L'Harmattan, 2007, p. 2.

3 *La chambre claire*, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p 21.

L'aventure du nom propre dans *Tintin au Tibet*

« Il faut regarder les choses encore et encore,
jusqu'à ce qu'elles parlent d'elles-mêmes. »

Jean Martin Charcot

« *Se non è vero, è bene trovato*
(Si cela n'est pas vrai, c'est bien trouvé...) »

Proverbe italien cité par Hergé

*We are but older children, dear,
Who fret to find our bedtime near.*

(Nous ne sommes, enfant, que des enfants vieilliss
Qui pleurnichent, sachant qu'il faut aller dormir.)

Lewis Carroll

Aborder *Tintin au Tibet* après plusieurs autres — qui ont apporté des contributions souvent perspicaces et pertinentes ¹ — peut apparaître audacieux ou même risqué. Cela suppose que l'on ait quelque chose de neuf à proposer au sujet de cet album et que l'on pense projeter un éclairage particulier sur lui ou encore sur la démarche artistique de son créateur. Or les réflexions que l'on voudrait soumettre ici à l'attention ambitionnent d'éclairer un peu de ces deux aspects, en les liant aussi étroitement que possible l'un à l'autre. Et, puisque Hergé est reconnu comme un maître incontestable en son domaine, il n'est pas difficile d'imaginer que l'examen approfondi de l'un de ses chefs-d'œuvre puisse tout naturellement concerner aussi la bande dessinée dans sa généralité.

L'idée directrice de cette réflexion repose sur la conviction qu'une réussite artistique de l'ampleur de celle d'Hergé — on le rappelle surtout à travers « les Aventures de Tintin » — tire son sens et sa valeur dans le fait d'être traversée par une subjectivité d'écriture confrontée de façon radicale au moyen d'expression qui l'a portée aussi magistrale-

1 Dans l'ordre de leur parution, les plus remarquables sont sans doute les suivantes : Pierre-Yves Bourdil, *Hergé, Tintin au Tibet*, Éditions Labor, coll. « Itinéraires un livre-une œuvre », Bruxelles, 1985 ; Didier Quella-Guyot, *Lire Tintin au Tibet de Hergé, Lecture méthodique et documentaire*, Le Torii éditions, coll. « Bédéthèque », Poitiers, 1990 ; sous la direction de Benoît Peeters, *Au Tibet avec Tintin*, Fondation Hergé, Bruxelles, 1994 ; et Jean-Marie Floch, *Une lecture de Tintin au Tibet*, PUF, coll. « Formes sémiotiques », Paris, 1997.

ment. On veut dire par là, d'une part, que la cohérence expressive et thématique des Tintin est tributaire d'une problématique d'auteur au sens fort du terme (bien que la faveur critique de cette notion en bande dessinée soit postérieure à la parution de la majorité de l'œuvre d'Hergé) et que, d'autre part, cette caractéristique auctoriale (de *auctor*, « celui qui accroît, qui fonde ») prend appui sur un engagement artistique motivé par la dynamique matérielle et plastique de son art. Il s'agit donc moins pour nous de réaffirmer comme centraux l'apport biographique ou le jeu de l'intentionnalité artistique dans l'œuvre que de chercher à mettre en évidence certaines particularités d'un *style* revenant de plein droit à son créateur et relevant d'une problématique avant tout centrée sur sa production « textuelle ».

Dans le cadre ainsi défini, le parcours heuristique que nous proposons prendra d'abord et avant tout la forme d'une *lecture*, entendue dans un sens voisin de celui que lui donnait jadis Gaston Bachelard lorsqu'il disait vouloir se mettre à l'écoute de l'imagination poétique et fantasmatique à l'œuvre dans les textes littéraires. D'emblée, nous ne revendiquons donc rien de plus qu'une « compétence de lecture » entendue de la manière suivante :

« Nous ne sommes qu'un lecteur, qu'un liseur. Et nous passons des heures, des jours à lire d'une lecture lente les livres *ligne par ligne*, en résistant de notre mieux à l'entraînement des histoires (c'est-à-dire à la partie clairement consciente des livres) pour être sûr de séjourner dans les images nouvelles, dans les images qui renouvellent les archétypes inconscients. Car cette *nouveauté* est évidemment le signe de la puissance créatrice de l'imagination². »

Par ailleurs, cette compétence de lecture, nous chercherons à la rendre opérationnelle au moyen des deux outils conceptuels suivants : la *rêverie* et l'*idée obsédante*. Ce sont deux outils forgés d'une certaine manière sur mesure puisque, comme nous souhaitons le démontrer, ils nous semblent inscrits dans l'œuvre elle-même, en vérité indissociables du faisceau thématique émanant de son principal protagoniste, Tintin. C'est en effet l'une de nos hypothèses de travail de penser que cet album mobilise dans sa lecture même une vertu réflexive, en ce sens que l'univers qu'il

2 *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, Paris, 1948, p. 6 (c'est l'auteur lui-même qui souligne).

met en scène, « quoique tourné vers son propre dépassement, se retourne anxieusement sur lui-même ³ » — dirons-nous en reprenant les mots de Pierre Fresnault-Deruelle qui rapportait spécifiquement à l'univers graphique d'Hergé ce que nous aimerions ici généraliser à toutes les composantes de l'un de ses albums. En d'autres termes, nous pensons que le noyau formel et thématique de *Tintin au Tibet* recèle de manière probante la double empreinte de la rêverie et de l'idée obsédante, ce qui lui permet de répercuter dans son matériau, de manière sous-jacente, l'interrogation centrale sur laquelle il repose. Comme bien d'autres, nous croyons que toute création artistique consiste en la résolution d'un ou plusieurs « problème(s) » posé(s) à l'artiste aussi bien en termes plastiques qu'en termes plus généralement esthétiques ou philosophiques. Et nous pensons qu'un chef-d'œuvre pourrait se définir comme le lieu d'une parfaite symbiose du dire et du dit, là où se trouve atteinte la « double perfection simultanée de la forme et du fond ⁴ », lorsque la résolution des problèmes soulevés par l'œuvre paraît indépassable. Cette hypothèse, si elle a du sens comme nous le pensons, pourrait nous permettre de donner plus de poids encore à la conviction exprimée plus haut concernant la solidarité du lien tramé entre une subjectivité d'écriture et l'engagement profond et intégral dans le moyen d'expression qui la traduit et duquel résulte l'œuvre, ce qui correspond encore à « l'idée qu'une subjectivité profonde, cohérente et unifiée, préside à la totalité de l'œuvre ⁵. »

Au bout du compte, il appert que c'est bel et bien de style dont il sera question dans cette réflexion, mais dans une ligne de pensée en étroite filiation avec celle du Roland Barthes du *Degré zéro de l'écriture*, chez qui « le terme de style coïncide avec celui d'écriture ⁶ », une écriture porteuse d'un secret qui « est un souvenir enfermé dans le corps de l'écrivain ⁷ », c'est-à-dire « une rémanence obstinée, venue de toutes les écritures précé-

3 Hergé ou le secret de l'image — Essai sur l'univers graphique de Tintin, Fondation Hergé, coll. « Moulinsart », Bruxelles, 1999, p. 75.

4 D. Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 341, cité en exergue par Henri-Paul Jacques, in *Du rêve au texte. Pour une narratologie et une poétique psychanalytiques*, « Les cahiers du département d'études littéraires », UQAM et Guérin littérature, Montréal, 1988, p. 159.

5 Antoine Compagnon, s'exprimant à propos de la critique interprétative, dans l'article « Critique littéraire » in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, Paris, 1997, p. 422.

6 Patricia Lombardo, in « Contre le langage », dans la livraison de la revue *Critique* consacrée à Roland Barthes, n° 423-424, août-septembre 1982, p. 730.

7 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, coll. « Médiations », Éditions Gonthier, Paris, 1970, p. 15.

dentes et du passé même de [s]a propre écriture ⁸». Toutefois, nous rappelle encore Barthes, les voies de cette écriture ne sauraient certes pas emprunter celles de la « transparence » ; en effet, « pour que l'écriture soit manifestée dans sa vérité, il faut qu'elle soit illisible ⁹», car c'est dans la « lutte pour conquérir une forme, pour trouver [...] une solution qui échappe aux contraintes de l'histoire ¹⁰» qu'émerge le secret de cette écriture, précisément lorsque le désir d'écrire s'écarte de « l'imaginaire de la communication » et de la volonté stricte de transmettre quelque chose. Un semblable désir d'écriture manifesté jusque dans son « illisibilité », nous le croyons inscrit dans *Tintin au Tibet*, d'une manière certes moins prépondérante que le mode de lisibilité et de clarté maintes fois revendiqué par son auteur mais néanmoins parfaitement présente. C'est également ce que soutenait récemment Fresnault-Deruelle dans une veine parallèle à la nôtre, avec l'élégance verbale qu'on lui connaît : « En un mot, la ligne claire, chez Hergé, ne se serait établie sans qu'un peu de contrebande — c'est bien le mot — s'exerçât à la périphérie de ses lumineuses vignettes ¹¹. »

La rêverie et l'idée obsédante

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il reste encore à préciser le sens qu'il convient de donner aux outils conceptuels dont nous venons de parler. D'abord, pour ce qui concerne la notion de rêverie, revenons encore à Bachelard qui suggérerait, pour la mise en œuvre de la compétence de lecture ici revendiquée, une démarche obéissant à la règle suivante : « Une lecture doit suivre la ligne des faits, une autre doit suivre la ligne des rêveries ¹². » Pareille démarche implique l'idée d'un texte assujéti au principe d'un *double discours* ou d'un *double dire* qui, sur le modèle du rêve ou plus généralement de l'appareil psychique, articule dans son matériau expressif un contenu manifeste et un contenu latent, soumis l'un et l'autre à deux logiques distinctes et parallèles. Nous croyons que la « ligne des rêveries »

8 Roland Barthes, *idem*, p. 19.

9 Cité par Gilbert Lascault, in « Ébauche d'un dictionnaire de la peinture selon Roland Barthes », dans la livraison déjà citée de la revue *Critique* consacrée à Roland Barthes, p. 709.

10 Patricia Lombardo, *op. cit.*, p. 728.

11 *Op. cit.*, p. 61.

12 « Introduction aux Aventures d'Arthur Gordon Pym », Gaston Bachelard (Paris, 1944), cité par Claude Richard, in *Edgar Allan Poe — Contes, Essais, Poèmes*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989, p. 1328.

offre un accès privilégié à cet arrière-plan ou double fond du texte, parce qu'elle comporte l'engagement d'être « présent à l'image dans la minute de l'image ¹³ », selon la belle formule de Bachelard, c'est-à-dire présent à une sorte d'*épiphanie de l'image* où le fil des faits se trouve à tout moment interrompu, brisé et déplacé, projeté du côté de celui des rêveries. Cette ligne des rêveries interviendra donc ici comme une modalité de lecture fondée sur un état de « disponibilité » très particulier qui s'intéresse avant tout au matériau signifiant non immédiatement ou non délibérément diégétique, un peu à la manière de l'« attention flottante » de la psychanalyse qui fait primer le dire sur le discours, la ligne du mot à mot et des phénomènes acoustiques sur celle du sens. Ainsi définie, la ligne des rêveries évoque une sorte de « progression myope ¹⁴ » à travers un itinéraire labyrinthique, qui pourrait insinuer, au cœur du discours textuel, une manière d'*unicursus*, c'est-à-dire le trajet singulier d'une insistance que l'on retrouvera plus loin sous le nom d'idée obsédante.

On l'a souligné, la lecture de rêverie concerne au premier chef le contenu latent, par opposition au contenu manifeste, et, en ce sens, elle fixe de manière prééminente l'attention sur le *contenant* des mots et images ou sur les mots et images en tant que *contenants* ou réceptacles d'autre chose que ce qui est convenu ou attendu dans le contexte du déchiffrement linéaire et séquentiel. Presque assimilable au « rêve diurne » — où « l'élaboration secondaire [...] joue un rôle prévalent ¹⁵ » —, la lecture de rêverie tend une passerelle féconde vers l'univers fantasmatique en superposant sur le fil du récit une logique de rupture, de discontinuité, bref une logique non linéaire faite de bifurcations, d'enjambées et de retours. Sous l'empire de la rêverie, l'acte de lecture se fait pour ainsi dire paresseux et contemplatif, dans un parcours qui rejoint l'« imprégnation homéopathique » dont Daniel Pennac a remarqué, fort à propos, qu'elle était par excellence l'affaire de la bande dessinée :

« Ce qui me frappe dans la BD [...] c'est qu'il puisse y avoir des tintinolâtres, des prattolâtres, etc. [...]. Ce n'est pas spécialement parce que ça se lit mais parce que ça se relit sans arrêt. La BD est vraiment une affaire

13 *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1967, p. 1.

14 Expression empruntée à Pierre Rosenstiehl, « Le dodécadédale ou l'éloge de l'heuristique », dans la livraison déjà citée de la revue *Critique* consacrée à Roland Barthes, p. 793.

15 J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 1967, p. 426.

d'imprégnation homéopathique. Il y a relecture indéfinie, à la fois très légère et très précise dans sa légèreté

¹⁶. »

Pour ce qui concerne la notion d'*idée obsédante*, nous recourons à Henri-Paul Jacques, chez qui nous l'avons empruntée, pour en détailler les contours. Écoutons d'abord ce qu'il en dit :

« Je définirai comme *idée obsédante* une pensée un tant soit peu intense, forte, préoccupante, à ne pas confondre avec la pensée obsessionnelle ou la rumination mentale. Une telle préoccupation idéationnelle peut être plus ou moins profonde ou superficielle ; plus ou moins permanente ou transitoire ; inconsciente, préconsciente, ou tout à fait consciente. Mais, si passagère qu'elle soit, elle est toujours messagère et, malgré la force du refoulement ou de la répression exercée contre elle, on l'entend quand on sait écouter puisque, ne s'entendant pas elle-même se dire, elle n'en tend que plus à s'exprimer de toutes les manières possibles [...] ¹⁷. »

À la lumière de ces précisions, il appert que l'idée obsédante fait irruption dans un texte lorsque se dégage avec une insistance certaine une forme de communication parallèle à celle qui prévaut en première instance de l'énoncé et qui est susceptible de témoigner de « la façon dont le discours inconscient met sa marque sur le discours manifeste ¹⁸. » Ce qui frappe d'abord dans l'idée obsédante, c'est le fait qu'elle ne s'expose jamais d'un seul coup — auquel cas, elle n'aurait nul caractère obsédant — et qu'elle s'exprime de manière aussi bien *latérale* que *littérale*. Ainsi, elle ne peut manquer d'apparaître que comme une résultante particulière du travail d'écriture dans sa dimension infinitésimale, comme une composante résiduaire de l'activité scripturaire sur laquelle l'attention normale de la lecture ne se porte pas nécessairement, et en tout cas rarement de façon systématique — sauf peut-être quand il est question des relectures dont nous parlions plus haut. On pourrait encore dire que se reconnaît l'idée obsédante au sillage à peine intelligible qu'elle laisse dans l'énoncé, c'est-

16 « Tardi et Pennac en direct », in Tardi - *Entretiens avec Numa Sadoul*, Éditions Niffle-Cohen, coll. « Profession - Auteur de bande dessinée », s.l., 2000, p. 116.

17 *Op. cit.*, p. 80.

18 O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 144, cité par Henri-Paul Jacques, *op. cit.*, p. 51.

à-dire une sorte de *concrétion textuelle* qui, dans le processus de ligature interne de l'écriture, dit et redit autrement, parfois de manière saturée, comme sur une autre scène, comme dans un autre idiome, certains des enjeux majeurs du texte. Globalement donc, l'idée obsédante a à voir avec « le phénomène de la réitération de l'exprimé dans l'expression elle-même », comme l'a bien perçu et analysé Henri-Paul Jacques ¹⁹. À la différence du thème — dont elle est une sorte d'émanation hétérogène et plus atomique ²⁰ —, et étant donné sa nature dérivante, « dérapante », affleurant à l'oblique de l'énoncé, l'idée obsédante opère en porte-à-faux par rapport à la logique dominante du texte. Tissant ses enchevêtrements autour d'une (ou de plusieurs) série(s), de façon à la fois répétitive et discontinue, et procédant sur le mode de la dissémination et de la contagion — figures par excellence de l'engendrement itératif —, elle contribuerait de la sorte à mettre en place tout un jeu de métamorphoses qui, selon une hypothèse de Fresnault-Deruelle, « ferait de toute BD le lieu d'une contamination généralisée, mais réticente, et pour cette raison même vouée au fantasme d'une lecture compensatoire ²¹. » En fin de compte, on aura compris que, du point de vue de la compétence de lecture revendiquée plus haut, les outils de la rêverie et de l'idée obsédante se conjuguent étroitement l'un à l'autre, tant et si bien que le fil de l'une — l'idée obsédante — se trouvera pleinement repérable dans le contexte d'une lecture qui saura donner place et corps à l'autre — la rêverie. Et, puisqu'une des hypothèses de cette réflexion veut que ces outils analytiques aient été en quelque sorte induits par l'œuvre elle-même, il revient à la lecture ici proposée d'établir une corrélation entre ces outils envisagés aussi bien du point de vue de la lecture que de celui de l'histoire vécue par Tintin.

Tintin et le Petit Chaperon rouge (une parenthèse)

Une parenthèse en forme d'exemple donnera une première idée de ce que peut exhiber une lecture empruntant la « ligne des rêveries ». Au tout début des *Bijoux de la Castafiore* figure une scène frappante par sa bizarrerie, au point qu'elle peut même sembler déplacée dans le contexte. À la seconde planche de l'album, Tintin et Haddock qui viennent tout juste de pénétrer

19 *Op. cit.*, p. 52.

20 « Le thème offre la mélodie entière, le motif plaque un seul accord », Élisabeth Frenzel, citée par Véronique Klauber, in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, Paris, 1997, p. 486.

21 *Op. cit.*, p. 67.

dans les bois de Moulinsart sont alertés par les pleurs d'un enfant. Il s'agit en fait, la scène étant considérée du strict point de vue diégétique, d'une « petite Bohémienne » qui paraît égarée et qui, bien entendu, retrouvera les siens grâce à l'aide providentielle de nos deux héros. Or, quand on s'y arrête et qu'on l'observe du point de vue à la fois latéral et littéral qui est le nôtre ici, cette scène comporte une dimension de déjà-vu : par certains traits, elle ne manque pas d'évoquer l'histoire du Petit Chaperon rouge. On y retrouve en effet les éléments essentiels de ce conte de la tradition orale, que l'on peut résumer en ces termes : *dans les bois qu'elle traverse*, une enfant à la veste *rouge*²² se fait accoster par un *vieux loup*²³ qui s'empresse aussitôt de se défendre par avance d'avoir des mœurs carnivores (son « Nous n'allons pas te manger²⁴ ! » s'annonce en réalité comme l'envers exact du « C'est pour mieux te manger... » du conte). Peu d'observateurs²⁵ ont signalé cette étrange coïncidence qui a toutes les allures d'une réminiscence puisqu'il est peu probable qu'elle ait pu être sciemment introduite par Hergé²⁶. Mais, quoi qu'il en soit, c'est toute la problématique de l'intertextualité qui pourrait être soulevée par ce simple exemple, ce qui n'est évidemment pas notre sujet.

22 D'après maints folkloristes, le *chaperon rouge* est une adjonction accessoire de Perrault visant un effet littéraire ; il n'était donc pas présent dans la majorité des versions orales colportées de ce conte (cf. Marc Soriano, *Les contes de Perrault - Culture savante et traditions populaires*, Gallimard, coll. « Tel », n° 22, Paris, 1977, p. 160). Pour ce qui nous concerne, la simple présence de la couleur rouge accroît d'autant l'analogie avec le personnage central du conte.

23 Plus loin, dans le même récit, le capitaine Haddock se voit ainsi désigner *en toutes lettres* sur une page de magazine, cf. 27, II, 1. — Par convention dans ce texte, les renvois aux images d'albums d'Hergé obéissent à la règle suivante : le premier chiffre (arabe) désigne la *planche*, le second (romain) désigne la *bande* et le troisième (arabe) désigne la *vignette* ; dans les cas de *vignettes superposées sur une même bande*, une lettre minuscule en désignera la position suivant l'ordre alphabétique.

24 2, II, 3.

25 Sauf erreur, seul Jean-Marie Apostolidès a brièvement mais explicitement établi ce lien (cf. *Les métamorphoses de Tintin*, Seghers, Paris, 1984, p. 219).

26 Cette question vaudrait à elle seule d'être davantage fouillée... Mais on a pu constater qu'Hergé avait déjà quelques réponses toutes prêtes pour ce type d'interrogation : « Mais, répondait-il à Numa Sadoul à propos de la présence de nombreux oiseaux dans les *Bijoux*..., si ce n'est pas un hasard, seul un psychiatre pourrait peut-être donner à cela une explication : moi, je n'en ai aucune à vous donner. » (cf. *Entretiens avec Hergé - Édition définitive*, Casterman, coll. « Bibliothèque de Moulinsart », Tournai, 1989, p. 185) ou encore, répondant au feu nourri de questions très pointues de Patrice Hamel et Benoît Peeters : « Je ne sais pas. Il y a des choses qu'on fait instinctivement. Il y a probablement une raison mais je ne la connais pas. C'est probablement mon inconscient qui a travaillé ! » (cf. « Entretien avec Hergé », *Minuit* 25, Éditions de Minuit, 1977, p. 9).

Ainsi, mine de rien, l'aventure des *Bijoux de la Castafiore*, presque en son incipit, entre en correspondance avec l'univers fantasmatique des contes pour enfants ²⁷ tandis qu'elle accueille en son sein, dans le même mouvement, un élément complémentaire d'un paradigme déjà connu de tous, celui de la littérature pour la jeunesse. La chose mérite d'être soulignée. Et il est difficile de ne pas reconnaître dans l'écho souterrain de cet épisode un lieu de passage vers le double fond du texte qui, s'il était sondé, réserverait sans doute bien des surprises encore. Signalons simplement que cette petite fille — apparition rarissime dans le corpus hergéen, qui entretient ici un rapport substitutif avec la plupart des autres personnages féminins du récit — renverse de façon radicale la péripétie centrale du conte en mordant le capitaine à la main et ce, « jusqu'au sang » comme il est précisé et montré dans l'image (2, III, 1). Quand on sait combien le sang est tabou dans l'univers de Tintin, il y a de quoi s'étonner de la crudité de la scène ²⁸. Ce détournement de péripétie, pour déconcertant ou inattendu qu'il puisse être, apparaît néanmoins comme l'indice d'un fin travail d'appropriation, par le texte hergéen, d'un élément en partie hétérogène à sa fiction mais certes pas à sa « rêverie » propre. En effet, si la référence au Petit Chaperon rouge trouve place ici, c'est d'abord parce que, à la façon d'un substrat, elle atteste qu'il est possible de « faire sortir le loup du bois » dans des cadres forts divers, c'est-à-dire ailleurs que dans son lieu d'énonciation traditionnel, et ensuite, parce que le texte hergéen a reconnu comme sien un aspect essentiel de son « propos », la figure du loup qu'accompagnent des fantasmes de dévoration déjà si présents dans les aventures de Tintin. S'il faut reconnaître que la lecture qui se préoccupe de cette allusion incidente n'est pas la plus répandue (et c'est le moins qu'on

27 D'autant que, comme l'a remarqué Apostolidès (*ibidem*), il y est fait au moins une autre allusion dans *Tintin au Tibet*, cette fois avec le Petit Poucet, sans parler bien sûr de tout ce que charrie dans cette histoire la présence d'une bête pour le moins extraordinaire... Une phrase d'Hergé — anodine en apparence — mériterait sans doute réflexion : « Je dessine pour l'enfant que j'ai été et que je suis encore. Mais idées passent d'abord par ce filtre-là. » (cf. Numa Sadoul, *op. cit.*, p. 125).

28 À propos de la représentation du sang, ces mots d'Hergé encore : « Que voulez-vous je n'aime pas le sang !... [...] Je crois qu'il vaut mieux ne pas le montrer. Tout au moins je n'aime pas le faire [...]. Je n'aime pas le sang mais j'aime bien le rouge !... » (cf. Patrice Hamel et Benoît Peeters, *op. cit.*, p. 21-22). Et à propos de la morsure à la main de Haddock, on retiendra cette dénégation qui tient du sophisme : « Oh ! Ce n'est pas une vraie blessure. » (*ibidem*). En effet, si sa part de « vérité » picturale peut être jugée moyennement convaincante, l'est pourtant encore moins l'affirmation d'Hergé qui veut en nier la vraisemblance, car comment pourrait-il ne pas y avoir de « vraie » blessure quand c'est cela qui est montré, précisément ?

puisse dire), cela ne saurait pas en invalider la pertinence. On pourrait penser que l'efficacité du travail d'assimilation de l'élément étranger par le texte d'accueil se mesurerait au fait de sa non-lisibilité (ou de sa faible lisibilité) en première instance de lecture. Allons plus loin : elle pourrait même en être la garantie, étant entendu que le non-accès au champ de la conscience *grosso modo* diégétique de certains phénomènes textuels ne permet pas d'inférer leur non-perception, et encore moins leur non-existence. Comme l'a jadis soutenu Benoît Peeters, la réputation de non-lisibilité ou d'illisibilité de certains phénomènes textuels n'exclut pas — loin de là — leur « *lecturabilité* »²⁹. On le sait, la lecture à valorisation diégétique opère sur un mode disons fiévreux qui érige face au texte un tamisage sélectif où prévalent l'exclusion et le rejet de nombre d'événements textuels ; on pourrait dire que, dans son effectuation, elle entraîne une manière de cécité par éblouissement — assez semblable au phénomène qui a inspiré à la psychanalyse la notion de scotomisation³⁰. En somme, tout le contraire d'une lecture paresseuse qui scrute les sédimentations textuelles, aussi bien du côté de ce que le texte englobe que de ce dans quoi il se trouve lui-même englobé.

Alice au pays de Tintin

Un second exemple, tiré cette fois de *Tintin au Tibet*, nous permettra d'aller plus loin encore dans la mise en œuvre de cette lecture et de plonger au cœur de notre sujet. Deux événements significatifs de ce récit — présents en ouverture et intimement liés l'un à l'autre — éveillent un rapprochement inattendu avec un autre texte³¹. On veut parler de la scène inaugurale de la planche 2, où Haddock et Tintin entreprennent une partie d'échecs au cours de laquelle le second s'endort inopinément. Les deux éléments ici conjoints : la partie d'échecs et l'endormissement de Tintin, rappellent deux temps forts du chef-d'œuvre de Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir et de ce qu'Alice y trouva*³².

29 *Les bijoux ravis - Une lecture moderne de Tintin*, Magic Strip, Bruxelles, 1984, p. 140.

30 *Selon Le Petit Robert* : « Exclusion inconsciente d'une réalité extérieure du champ de conscience ».

31 Il va de soi que ce type de rapprochement pourrait difficilement être systématisé dans la mesure où il découle de réminiscences d'ordre subjectif. Cela dit, il faut retenir de l'exemple choisi ici le fait que toute lecture suscite inmanquablement ce genre d'investissement subjectif.

32 L'édition citée est traduite par Henri Parisot (avec des illustrations de

Penchons-nous d'abord sur la partie d'échecs. C'est peu dire qu'elle occupe une place de choix dans le conte de Lewis Carroll ; elle y apparaît comme la pierre angulaire de l'œuvre, c'est-à-dire la métaphore globale, l'allégorie à partir de laquelle un ensemble de figures sont déployées tout le long du texte, dans une étroite équivalence qui implique la plupart des composantes du conte (personnages, situations, thèmes, etc.). Carroll s'y réfère dès le seuil du conte en soumettant au lecteur un problème d'échecs — illustré suivant les conventions d'usage [voir ILLUSTRATION 1] — qu'il accompagne d'une préface quelque peu fantaisiste destinée à en préciser certaines caractéristiques. Incontournable donc, la thématique des échecs envahit les moindres aspects d'une histoire qui en tire de riches effets. Par ailleurs, dans *Tintin au Tibet*, la partie d'échecs joue un rôle sans doute plus accessoire au sein duquel se trouvent confrontés asymétriquement un Haddock — alerte et concentré — à un Tintin — rêveur puis dormeur [voir ILLUSTRATION 2] —, d'une manière qui semble cependant annoncer certaines péripéties du récit. En outre, le souvenir de cette singulière et unilatérale joute se trouve réinvesti plastiquement et thématiquement, un peu plus tard, dans l'ultime vignette du rêve d'Haddock (16, III, 1).

Un parallélisme global permet sans peine d'assimiler les protagonistes des deux récits à des figures engagées dans une partie — une lutte, un combat — qui met à l'épreuve leurs compétences et leur survie. La partie d'échecs intervient donc d'une manière générale comme la figure passablement conventionnelle d'une avancée à travers les obstacles de la vie³³ mais également, et plus subtilement peut-être, comme la métaphore de la progression introspective à travers le récit (la marche à travers les cases évoquant les arborescences sans cesse renouvelées des choix de parcours), quand il s'agit notamment de s'interroger sur la conduite de l'Autre et de chercher à l'imaginer par avance³⁴. Mais elle peut encore revêtir, par

Jocelyne Pache), Flammarion, Paris, 1975. A également été consultée pour le texte original (*Through the Looking-Glass, and what Alice found there*) l'édition bilingue Aubier Flammarion, n° 42, Paris, 1971.

33 Témoignage cette remarque d'Alice : « Je vous assure que l'on dirait les cases d'un vaste échiquier ! » finit par s'écrier Alice [...] « C'est une grande partie d'échecs qui est en train de se jouer — à l'échelle du monde entier — si cela est vraiment le monde, voyez-vous bien. » » (*op. cit.*, p. 29).

34 C'est sa structure en parfait dédoublement qui fait de la partie d'échecs la représentation idéale de l'attitude introspective correspondant au fait de « se mettre par esprit à la place de l'adversaire » (méthode conseillée par Quintilien, selon Georges Molinié, Dictionnaire de rhétorique, Le Livre de Poche, coll. « Les Usuels de Poche »,

anticipation, le statut de représentation synecdochique de la totalité de cette histoire — la « partie » valant pour le tout —, en annonçant certains « périls » qui menacent les héros ; dans cette perspective, les figurines de l'échiquier pourraient constituer les pivots des divers investissements fantasmatiques traversant le récit et leur interaction préfigurerait certains développements de l'histoire ³⁵. Pourtant, et c'est sans doute le plus décisif, la partie d'échecs ne manque surtout pas d'apparaître dans les deux récits comme la scène qui prélude immédiatement au rêve, celle à travers laquelle il prend forme ou — peut-être — celle qui le suscite.

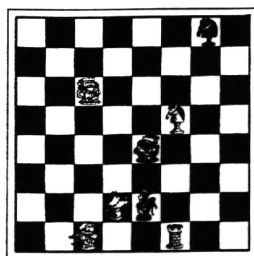
Attardons-nous maintenant au rêve. C'est l'évidence, *De l'autre côté du miroir* et *Tintin au Tibet* ont en commun le fait d'être tous deux placés sous le signe du rêve. Plus précisément, dans les deux cas, le récit ne pourrait être envisageable sans la présence de ce formidable agent déclencheur. Dans Alice, le récit implique le rêve sous deux aspects principaux. D'un côté, l'état de rêve n'étant pas explicite, c'est après-coup, au moment du réveil, qu'il est avéré, la question se posant dès lors de savoir, dans le chapitre éponyme et dernier du conte, « Qui a rêvé cela ? ». D'un autre côté, le rêve enveloppe et contient la part la plus importante de l'histoire ³⁶, de sorte que cette dernière semble en être l'émanation. Cependant, puisque le récit rapporte à la troisième personne du singulier des événements vécus au passé par Alice, le moment de passage de celle-ci dans le monde du rêve demeure diégétiquement imprécis, bien que

n° 8074, Paris, 1992, p. 119) ; ces mots de Haddock, par exemple, sont on ne peut plus clairs : « Comment va réagir l'adversaire ? [...] Mon cher Tintin, je me demande ce que tu vas dire de cela ? » (2, II, 3). D'où il ressort un second parallélisme avec la disposition projective mise en jeu dans l'activité de la lecture elle-même.

35 N'est-il pas à cet égard quelque peu surprenant de voir Haddock énumérer en si peu de mots la totalité des figures du jeu d'échecs : dame, cavalier, fou, pion, tour et roi (suivant l'ordre dans lequel ils sont nommés) ? Au reste, on peut presque identifier dans les trois cases de la partie engagée avec Tintin la présentation d'un problème en son entier, aboutissant à l'échec au roi (et peut-être au mat), problème assez similaire dans sa globalité à celui qui ouvre le conte de Carroll. Par ailleurs, les quelques énoncés de stratégie formulés dans ces trois bulles pourraient suggérer la mise en place d'une sorte de jeu de rôles à valeur symbolique tel qu'Apostolidès a pu s'amuser à le reconnaître dans l'analyse du rêve de Haddock (*op. cit.*, p. 224). De son côté, Jean-Marie Floch a également reconnu la pertinence de cette partie d'échecs et relevé, entre autres choses, une analogie de forme entre l'angle de représentation de la scène montrée dans la grande vignette de la planche 2 et la figure de l'échiquier qu'elle contient (*op. cit.*, p. 31-33).

36 À l'exception faut-il préciser de la préface, du poème liminaire, des deux derniers chapitres (XI et XII) et du poème de clôture.

BLANCS



ROUGES

LE PION BLANC (ALICE) JOUE & GAGNE EN ONZE COUPS

- | | | |
|---|----|---|
| <i>Alice rencontre la Reine Rouge.</i> | 1 | <i>La Reine Rouge va à la 4^e case de la Tour du Roi.</i> |
| <i>Alice traversant (par chemin de fer) la 3^e case de la Reine, va à la 4^e case de celle-ci (Twideuldeume et Twideuldie).</i> | 2 | <i>La Reine Blanche (lancée à la poursuite de son châle) va à la 4^e case du Fou de la Reine.</i> |
| <i>Alice rencontre la Reine Blanche (et le châle de celle-ci).</i> | 3 | <i>La Reine Blanche (en train de se métamorphoser en brebis) va à la 5^e case du Fou de la Reine.</i> |
| <i>Alice va à la 5^e case de la Reine (boutique, rivière, boutique).</i> | 4 | <i>La Reine Blanche (abandonnant l'œuf sur l'étagère) va à la 8^e case du Fou du Roi.</i> |
| <i>Alice va à la 6^e case de la Reine (Heumpty Deumpty).</i> | 5 | <i>La Reine Blanche (fuyant devant le Cavalier Rouge) va à la 8^e case du Fou de la Reine.</i> |
| <i>Alice va à la 7^e case de la Reine (forêt).</i> | 6 | <i>Le Cavalier Rouge va à la 2^e case du Roi (échec).</i> |
| <i>Le Cavalier Blanc prend le Cavalier Rouge.</i> | 7 | <i>Le Cavalier Blanc va à la 5^e case du Fou du Roi.</i> |
| <i>Alice va à la 8^e case de la Reine (couronnement).</i> | 8 | <i>La Reine Rouge va à la case du Roi (examen).</i> |
| <i>Alice devient Reine.</i> | 9 | <i>Les Reines roquent.</i> |
| <i>Alice roque (festin).</i> | 10 | <i>La Reine Blanche va à la 6^e case de la Tour de la Reine (soupe).</i> |
| <i>Alice prend la Reine Rouge et gagne.</i> | 11 | |

ILLUSTRATION 1 :

De l'autre côté du miroir, Lewis Carroll, traduction d'Henri Parisot (avec des illustrations de Jocelyne Pache), Flammarion, Paris, 1975, p. 7.

le texte puisse donner l'impression qu'il coïncide avec la traversée d'un miroir, c'est-à-dire avec l'instant où elle prononce les mots suivants :

« *Faisons semblant* d'avoir trouvé un moyen d'y entrer, Kitty. [...] Mais, *ma parole*, voici qu'il se change en une sorte de brouillard. Cela va être un jeu d'enfant que de le traverser...³⁷ »

37 *Op. cit.*, p. 15. C'est moi qui souligne. « Ma parole » relève clairement ici d'un énoncé performatif.

Difficile de suggérer de plus élégante façon que la ferveur incantatoire d'Alice se porte doublement garante de la toute-puissante « parole » du conteur : d'abord, par le « faisons semblant ³⁸ » qui scelle le pacte du récit lui-même, et ensuite par le « faisons semblant » d'où jaillit un univers de pure invention dans lequel fusionnent le rêve et la réalité. Mais ce « faisons semblant » est encore plus astucieux qu'il paraît à première vue, dans la mesure où l'état onirique d'Alice pourrait en réalité précéder la traversée du miroir ; dès la première page du conte, elle est en effet décrite comme « blottie, à demi sommeillant, dans un coin du grandfauteuil » et se tenant « de vagues discours ³⁹ ». Autant dire que, d'entrée de jeu, le développement onirique coïncidant avec la traversée du miroir est déjà contenu dans ce qui a toutes les allures d'un rêve — plus précisément d'un état de rêverie — dont l'héroïne émergera en fin de parcours, à la faveur du bref onzième chapitre intitulé « Réveil ». Pareille structure d'emboîtement réserve les meilleures surprises au lecteur mais, pour ce qui nous concerne, retenons surtout le fait que rêve et rêverie se trouvent assimilés par le récit et qu'il vaut mieux les considérer désormais comme deux aspects d'un phénomène impliquant un principe similaire quant aux effets textuels produits.

Dans *De l'autre côté du miroir*, le rêve a en outre la particularité de remplir un rôle à la fois thématique et expressif, grâce aux propriétés anamorphiques qui sont les siennes et qui filent le mot à mot du récit. En tant que thème, il est porteur d'un questionnement sur le doute ou l'état d'incrédulité exprimé à l'égard non seulement des certitudes perceptives (les phénomènes d'illusion et de transmutations subites y occupent une place de choix qui ramène toujours Alice aux mêmes questions ⁴⁰), mais aussi et surtout à l'égard des mots par lesquels se

38 Il est dit dans le texte que c'est là « son expression favorite » (*ibidem*). Par ailleurs, le « faisons semblant » d'Alice n'est pas sans rappeler, aussi bien par l'attitude que par l'injonction verbale, l'énoncé volontariste de Tintin : « Et puis, non ! ... TCHANG N'EST PAS MORT ! » (5, II, 2 — les capitales sont d'Hergé). Dans les deux cas, c'est « ma parole » qui semble jouer du performatif contre celle de l'Autre, ou dans le déni pur et simple de la « réalité » elle-même.

39 *Op. cit.*, p. 11. Tout juste après ce passage, Alice paraît sortir de sa rêverie, mais on peut en douter... et penser, au contraire, que l'habile conteur est en train de nous emberlificoter de la même manière que la minette Kitty emmêle avec grand plaisir la pelote de laine à tricoter de la fillette. .

40 “Donc, en fin de compte, je n'ai pas rêvé”, se dit-elle, “à moins que... à moins que nous ne jouions tous notre rôle dans un même rêve. Seulement, en ce cas, j'espère bien que c'est mon rêve, à moi [...] ! Je n'aimerais pas appartenir au songe d'autrui.” » (*op. cit.*, p. 95)



ILLUSTRATION 2 :

Tintin au Tibet, page 2. © Hergé/Moulinsart 2015

désigne le rapport au réel, tout spécialement les noms des choses et des personnes. Du point de vue d'Alice, le rêve assume tous les traits d'une aventure ⁴¹ qui l'amène aux confins du langage, dans sa fracture même : l'aventure du signe linguistique, pris entre l'arbitraire et la motivation, au risque de voir son nom réduit à l'insignifiance ⁴² ou d'aller même jusqu'à le perdre ⁴³. Les questions parfois angoissantes des personnages sur le sens des mots, sur le non-sens de maintes expressions courantes, les inventions et les jeux sur le langage qui réaffirment sans cesse l'autonomie de celui-ci à l'égard de la signification, tout cela ne ramène finalement qu'à une seule et même interrogation : celle du sujet et de sa vérité dans le langage, que Julia Kristeva a résumée à travers la formule suivante : « Si je fais des phrases, qu'est-ce que les phrases font de moi ⁴⁴ ? » En somme, lorsque, sur le modèle concordant du rêve, le langage paraît de lui-même agissant, tous les délires textuels deviennent possibles et rien alors n'échappe au dire, surtout pas l'indicible. C'est cela sans doute qui émerge si nettement dans le parallélisme que nous cherchons à établir avec *Tintin au Tibet*. Nous y reviendrons bientôt, non sans avoir brièvement complété l'examen du versant proprement expressif du rêve dans le conte d'Alice.

Il est aisé de reconnaître la fascination qu'a éprouvée Lewis Carroll pour la plasticité du rêve, un peu comme s'en est émerveillé quelque temps après lui Sigmund Freud. C'est du rêve en effet — sans que ne soit d'ailleurs clairement défini le rêveur, d'où l'idée qu'il s'agisse d'un état du texte lui-même — dont dépendent les dérèglements que donnent à voir

41 « Je ne rentre pas encore. Je sais qu'il me faudrait de nouveau traverser le Miroir... revenir dans le salon... et que ce serait la fin de l'aventure ! » (*op. cit.*, p. 23).

42 Témoin cet extrait de dialogue entre Alice et Humpty Dumpty :

« Mon nom est Alice, mais... » « Que voilà donc un nom idiot ! » intervint avec impatience Humpty Dumpty. « Qu'est-ce qu'il signifie ? » »

Comment ne pas songer ici au curieux échange entre Tintin et Haddock figurant à la planche 31 de *Tintin et les Picaros* :

« TINTIN — “[...] vous êtes le capitaine Haddock...”

HADDOCK — “C'est un nom ridicule, ça... Et mon prénom ?...”

TINTIN — “Archibald, non ?”

HADDOCK — “Encore plus ridicule... Et vous ?”

TINTIN — “Moi, je m'appelle Tintin.”

HADDOCK — “Grotesque !” »

43 En particulier, dans la fameuse « forêt où les choses n'ont pas de noms » (*op. cit.*, p. 41-42).

44 Introduction à *De l'autre côté du miroir*, sous le titre « D'une lecture qui joue à travailler », édition bilingue déjà citée, p. 18.

le conte, en particulier les renversements logiques et l'étonnante imagerie nonsensique qui y pullulent. Mais, de façon plus infratextuelle, c'est encore lui qui, tel un mécanisme d'embrayage, enclenche divers processus dérivatifs touchant la couche superficielle des mots dans ce qu'elle a de plus palpable. Sous l'empire du rêve ou de la rêverie donc, le récit paraît soumis à un *principe de métamorphose*⁴⁵, extrêmement cohérent et efficace, dont les effets les plus remarquables sont des phénomènes d'inversion, de réitération et de dédoublement, de même que des jeux sur l'interchangeabilité des mots et des objets qu'il serait trop long d'énumérer ici. Ces phénomènes ne sont pas sans évoquer certains aspects des « processus primaires » à l'œuvre dans le « travail du rêve », tel que l'a décrit Freud. Or, par-delà ses ressources thématiques ou symboliques — le réservoir de son imagerie en quelque sorte —, le rêve pourrait aussi être assimilé à un dispositif langagier donnant accès au double fond du texte. On rejoint par là le lieu de prédilection des idées obsédantes, c'est-à-dire cette région du texte qui se dérobe à la fonction communicative en s'affichant comme pur méandre de langage⁴⁶, qu'une instance comme le rêve (un véritable *topos* textuel) peut coordonner selon son vocabulaire et sa syntaxe propres. L'usage que Carroll en a fait dans son œuvre donne à penser qu'il a fort bien saisi que le rêve, au sein de la fiction, détenait la propriété de reconduire dans ses fondements la logique du cratylisme⁴⁷, en prenant « le contrepied de l'idée d'arbitraire du signe⁴⁸ » et en nous immergeant « malgré nous dans une symbolique d'un tout autre ordre, enfin capables de jeter un pont entre signifiés et signifiants⁴⁹. »

Mais, comme on va le voir encore dans la suite de cette réflexion, le rapprochement entre *Tintin au Tibet* et *De l'autre côté du miroir*, pour décisif qu'il puisse se révéler quand il concerne la partie d'échecs et le rêve, n'exclut nullement l'existence d'autres correspondances plus inattendues,

45 Semblable par exemple à celui qu'a exploré un Winsor McCay dans son *Little Nemo in Slumberland*.

46 La figure du mantra qui domine et orne la page de titre de *Tintin au Tibet* pourrait évoquer quelque chose de cette nature.

47 Cette notion fait référence au dialogue de Platon, *Cratyle*, qui « porte sur la vérité intrinsèque des noms » ; deux positions y sont défendues, celle de Cratyle qui défend « la motivation du vocabulaire » et celle d'Hermogène qui, « lui, ne croit qu'à l'arbitraire des mots, dont la création serait fondée sur un simple consensus et non sur un rapport existentiel entre ce que nous appelons maintenant le signifiant et le référent. » (cf. Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Le Livre de Poche, coll. « Les Usuels de Poche », n° 8073, Paris, 1993, p. 100).

48 Michèle Aquien, *op. cit.*, p. 103.

49 Gérard Genette, *Mimologiques*, p. 27-28, cité par Michèle Aquien, *ibidem*.

dont celle qui, par une étrange coïncidence, fait perdre un moment son nom à Alice au profit de celui de Tintin. La scène se déroule au cœur de « la forêt où les choses n'ont pas de noms » (chap. 3, « Insectes du Miroir »), alors que la discussion avec le Moucheron amène Alice à réfléchir sur l'utilité des noms propres tout en lui faisant entrevoir la possibilité qu'elle puisse perdre le sien ⁵⁰. Or, peu après, lors même qu'Alice est « en train de laisser son imagination divaguer sur ce thème ⁵¹», intervient la rencontre avec le Faon et l'échange suivant :

« Qui êtes vous ? » finit par demander le Faon. [...]
 « Je voudrais bien le savoir ! » pensa la pauvre Alice. Elle
 répondit, non sans quelque tristesse : « Pour l'instant,
 rien du tout ⁵². »

Une lecture soucieuse des mots ne peut manquer de voir dans la réponse que donne Alice au Faon une analogie avec le nom de Tintin, c'est-à-dire avec ce nom qui — comme chacun sait et suivant les indications même du dictionnaire — signifie littéralement *rien du tout*. Au-delà du caractère hardi d'une semblable observation, on remarquera surtout que le point commun le plus marquant entre les deux œuvres, celui qui fait qu'elles se rejoignent quelque part dans notre rêverie, est le fait qu'elles laissent toutes deux leur « imagination divaguer sur [un] thème » identique : celui du nom de personne. En quelque sorte, par-delà tout ce qui les sépare, elles abordent bel et bien le même sujet. Une fois encore, la *lecture de rêverie* — qui est aussi, on l'aura compris, *une rêverie de lecture* — mène à un nouveau carrefour d'« affinités » textuelles qui mérite d'être exploré plus avant.

Tintin rêveur occulte

Ce long détour par *De l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll n'aurait pas servi à grand-chose s'il n'avait permis de confirmer certaines intuitions de lecture et, par le fait même, de cibler plus adéquatement dans l'album d'Hergé les phénomènes reliés à l'imaginaire du rêve de même qu'à sa portée fécondante. Dans l'aventure du Tibet, le rêve de Tintin est non seulement le déclencheur du récit, mais il apparaît comme sa motivation

50 Ces mots du Moucheron sont on ne peut plus nets : « “Je suppose que vous ne voudriez pas perdre votre nom ?” “Non, sûrement pas”, répondit, quelque peu inquiète, Alice. » (*op. cit.* p. 39)..

51 *Op. cit.* p. 41

52 *Op. cit.*, p. 41-42.

profonde, son fil conducteur : sans lui, point de quête et, par conséquent, point d'histoire, car la suite d'actions qu'il génère n'acquiert de sens qu'à travers lui. Pourtant, malgré son importance, l'étendue proprement dite de ce rêve occupe peu d'espace dans le récit : en fait, à peine trois vignettes, incluant l'assoupissement proprement dit de Tintin. En outre, ce qui est plus remarquable, il nous est livré — à nous, lecteurs, comme aux personnages témoins de la scène — de façon extérieure, c'est-à-dire sans lien avec l'intimité du rêveur ; son contenu interne, son imagerie propre est occultée, au profit du seul hurlement de Tintin retentissant dans l'univers diégétique au moment du réveil. Bien que l'on ait peu après, par la bouche de Tintin, un aperçu de ce qu'il a *vu* en rêve, rien de cela ne nous est directement montré ⁵³. À première vue donc, le rêve de Tintin prendrait l'allure d'une « case fantôme », une vignette abandonnée à l'entière imagination du lecteur ⁵⁴. La chose a de quoi surprendre pour au moins deux raisons. En premier lieu, dans le corpus hergéen, il est rarissime qu'Hergé ne nous donne pas accès aux images de rêves de ses personnages, et surtout dans le cas de Tintin ⁵⁵. En second lieu, un rêve d'Haddock nous est livré dans le même album tout en images (et en mots), ce qui contraste d'autant plus avec celui de Tintin : un *rêve en mots sans image*, plus précisément, un *rêve en mot (au singulier)*, car le vestige immédiat du rêve de Tintin est le fait d'un seul et unique mot. Mais on doit à la vérité de préciser que, pour Haddock et les person-

53 On pourrait peut-être arguer que les dix vignettes illustrant les faits racontés en analepse par Tchang (aux planches 58 et 59) à propos de l'accident dont il a été victime constitueraient l'illustration de ce que Tintin a pu voir en rêve. Mais ce qu'il a désigné explicitement comme un cauchemar en début de récit ne saurait pas équivaloir à ces images si dénuées des affects idoines.

54 Notion proposée par Benoît Peeters, *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*, Casterman, Tournai, 1991, p. 27 (p. 32, dans l'édition remaniée parue en 1998).

55 Sous le titre « Un aspect de l'œuvre d'Hergé : rêves, délires et conscience... », une petite étude signée Francis Groux s'était jadis intéressée à cette question (*Ran Tan Plan*, n° 20, Bruxelles, 1971, p. 15 à 29). Elle confirme globalement l'affirmation faite ici. Toutefois, un rêve assez énigmatique échappe à cette remarque (comme aussi à l'étude citée qui n'avait pu prendre en considération l'album dans lequel il apparaît) : au tout début de Tintin au pays des Soviets (1, III, 2), Tintin s'endort et son sommeil apparemment sans rêve — mais néanmoins très sonore : « RRON... ...RRON !!!! » — demeure opaque et inaccessible au lecteur. Ce fait a inspiré aux auteurs du *Colloque de Moulinsart* l'observation suivante : « Tous [l]es exploits soviétiques [de Tintin] et qui sait ? tous les autres à leur suite sont ainsi placés sous le signe du rêve... ou du cauchemar. » (Henry Van Lierde et Gustave du Fontbaré, *Le colloque de Moulinsart*, Futuropolis, Paris, 1983, p. 71). C'est tout dire de l'importance du rêve dans les aventures de Tintin...

nages qui l'entourent ⁵⁶, il se trouve encore que ce mot n'est d'abord qu'un bruit, une émission sonore qui n'a rien de linguistique, bref un simple *éternuement* ⁵⁷. Ainsi, le rêve de Tintin revêt aux yeux des lecteurs et des personnages du récit une forme clandestine, celle d'un secret engagé dans la substance intime des mots. On a le sentiment tout à coup qu'Hergé a privilégié la confrontation de son lecteur à l'expérience du non-vu dans un univers de représentation qui, voudrait-on parfois se convaincre un peu trop aisément, tirerait l'essentiel de sa signifiante de l'icone. Ce rêve en un mot place le lecteur dans une condition étonnamment proche de celle de l'analyste *qui n'a que les mots* lui aussi pour tenter de pénétrer l'imaginaire de celui auquel il prête l'oreille. Pareille exigence d'« écoute » active — et rêveuse rappellerons-nous encore —, ne peut manquer de se concentrer sur la piste de ce mot tout droit surgi du rêve de Tintin.

Si l'on veut bien revenir sur l'affirmation voulant que rien ne soit donné à voir du rêve de Tintin, on devra convenir qu'elle n'est qu'à demi vraie, car la vignette hors norme de la planche 2 donne bel et bien à voir quelque chose de ce rêve, n'étant ni plus ni moins que l'extériorisation de son contenu émotionnel. En effet, Tintin y est montré tout juste à la lisière de son cauchemar, à l'instant précis de la rupture du frein du sommeil et de la décharge émotionnelle et musculaire qui va précipiter son réveil. Il est donc à la fois *dans le rêve* (ses yeux sont encore fermés) et *hors du rêve* (il n'a plus l'immobilité du dormeur). Hergé a choisi de montrer

56 Pour ce qui concerne Tournesol dans cette scène, puisqu'il est dans sa nature d'être sourd, il ne saurait être affecté le moins du monde par un événement de nature acoustique ! Mais comme chacun sait, sa surdité a des effets qui engagent l'ensemble de ses comportements d'une manière quasi autiste qui sert souvent les fins humoristiques des récits d'Hergé. Dans la situation qui nous occupe, il est approprié de dire suivant les mots de Jan Baetens que, « refusant de prêter l'oreille, [Tournesol] enlève à autrui le droit d'expression » (cf. « Sous la langue, le gosier », dans *Formes et politique de la bande dessinée*, Peeters-Vrin, coll. « Accent », Leuven, 1998, p. 60.). Son attitude peu après dans le récit laisse voir un « refus d'écoute » très caractérisé de sa part vis-à-vis de ce qui préoccupe si intimement Tintin. Mais peut-être a-t-il déjà saisi quelque chose dont nous n'avons pas encore idée à ce point de l'histoire ? Sa dérive linguistique autour du mot « champagne » paraît en tout cas suivre une logique de rêverie semblable à celle que l'on cherche à mettre ici en évidence.

57 Oserait-on voir dans l'homophonie des vocables « éternuer » ou « éternué » (prononcés par Haddock et par Tintin), les composés « éther » et « nuée », évoquant avec une hallucinante exactitude — celle des rêves justement — la *nuée* d'éther du lieu de la catastrophe aérienne où gît Tchang à mi-chemin entre la vie et la mort, telle qu'en fantasme se la représente Tintin ?

l'acmé de son rêve, le moment limite du basculement dans l'effroi cauchemardesque. Et si l'on ouvre bien les yeux sur la vignette surdimensionnée ⁵⁸ qui en témoigne, il devient patent que l'ensemble de son contenu visuel traduit avec force détails l'effet d'une secousse tellurique de grande envergure, exacte métaphore du *séisme émotionnel* vécu intimement par Tintin. La violente rupture de ton que cette vignette inscrit dans la séquence lui confère un statut bien davantage hyperbolique que référentiel : ce qu'elle se refuse à exposer du rêve de Tintin, elle le traduit pourtant bel et bien en image. Cette vignette singulière métaphorise l'émoi de Tintin à travers la sensation de cataclysme ou de catastrophe qui imprègne tout l'album. Mais ce qu'il faut surtout en retenir, c'est le dispositif mis en place par Hergé qui fait correspondre à l'énoncé d'un simple mot — « Tchang » — une décharge d'affects retentissant en elle comme en une *chambre d'écho* qui n'aura de cesse de le répercuter, de le réverbérer au delà de ses parois dans les moindres replis de l'histoire, suivant une logique comparable à celle du rêve et opérant par contamination (= effets d'attraction) et dissémination (= effet de constellation). Cette vignette atypique est l'équivalent de la traversée du miroir d'Alice en ce qu'elle creuse dans le monde diégétique de Tintin — et bien entendu dans le texte qui le soutient — une trouée onirique par où s'infiltrerait l'idée obsédante qui hante *Tintin au Tibet*. Par là même, s'y trouve remarquablement illustrée une conviction qu'Hergé a depuis longtemps faite sienne dans ses albums, à savoir que *le pouvoir des images ne serait rien sans celui des mots*.

Le nom retentissant de Tchang

Dans une ligne de pensée proche de celle que nous développons ici, Benoît Peeters disait à propos de l'omniprésence de Bianca Castafiore dans les *Bijoux de la Castafiore* : « Un simple nom a engendré une aventure ⁵⁹ ». Cette affirmation vaudrait assurément à propos de *Tintin au Tibet* tant le nom de Tchang y devient crucial, dès le moment où il jaillit du songe de Tintin. *Saillir* serait un terme plus adéquat puisque, comme on va bientôt le voir, ce mot façonne une sorte de *relief sonore* partout saillant à la limite de l'intelligibilité du texte, comme en deçà de la signifi-

58 En fait, une autre vignette de l'album fait pendant à celle-ci : elle apparaît à la planche 28, au moment où le groupe formé par Tintin, Haddock et Tharkey atteint l'épave de l'avion. Jean-Marie Floch a tiré de cette observation des remarques pertinentes (*op. cit.*, p. 33 et 86).

59 *Les bijoux ravés*, *op. cit.*, p. 60.

ance, et faisant écho à l'équivoque de l'occurrence fondatrice. Mais on cernerait mieux encore le phénomène qui nous intéresse en l'associant à l'idée de Valéry selon laquelle « tout mot valorisé est [...] une sorte de “songe bref” : il ramasse tout le déroulement obscur d'un réseau complexe d'associations ⁶⁰ ». Tant et si bien d'ailleurs que, dans le contexte du rêve qui est le sien ici, le mot « valorisé » acquiert une valeur surdéterminée et ce d'autant plus qu'il s'agit du nom d'une personne, par surcroît d'une personne longtemps invisible et réputée décédée pendant la presque totalité de l'histoire.

C'est au phénomène réticulaire entourant le nom de Tchang que nous allons maintenant nous intéresser. Bien que ses manifestations soient nombreuses et inattendues, les plus remarquables prennent la forme de *motifs sériels* (au sens suggéré précédemment) regroupant, dans un premier ordre de faits, *une série de variations sur le mot Tchang*, dans un second, *des jeux anthroponymiques disposés en série et touchant plusieurs noms présents dans l'ensemble de l'album* (à l'exclusion cette fois du nom de Tchang), et, dans un troisième, situé à la frontière des deux premières séries, *diverses séries itératives distribuées de manière intermittente dans le récit et réunissant toutes sortes de mots, dont certains noms propres*. Selon les choix notionnels qui s'offrent à nous, on pourrait *grosso modo* assimiler les phénomènes dont il est question ici aux « chaînes signifiantes » de Benoît Peeters ⁶¹, aux « réseaux textuels » de Jan Baetens ⁶² ou encore aux effets de « tressage » de Thierry Grænsteen ⁶³.

60 Cité par Michèle Aquien, *op. cit.*, p. 103.

61 Les chaînes signifiantes sont des « [...] groupes d'éléments presque identiques, [que] j'ai choisi [...] d'appeler “chaînes” pour les distinguer à la fois de l'idée de thème (derrière le thème se profile toujours le spectre d'un imaginaire, alors que la chaîne n'implique rien de tel) et de celle d'invariant (une chaîne serait plutôt un ensemble de “variations sur un sujet”). La chaîne pourrait se définir comme une sorte de leitmotiv, un élément caractéristique revenant à plusieurs reprises dans la partition de l'album. » (*Les bijoux ravis*, *op. cit.*, p. 7). Ce qui pourrait distinguer la thèse défendue ici de celle de Peeters concerne l'idée selon laquelle les éléments d'une chaîne n'impliqueraient pas « le spectre d'un imaginaire » ; au contraire, pensons-nous, c'est tout spécialement par le biais de ce genre de phénomènes qu'un imaginaire tendrait à se manifester sous les espèces d'un style (au sens où ce mot a été abordé en introduction).

62 Jan Baetens, *Hergé écrivain*, Labor, coll. « Un livre-Un auteur », Bruxelles, 1989, p. 13 et J. Baetens et P. Lefèvre, *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Stichting Sherpa et CBBD, Amsterdam et Bruxelles, 1993, p. 72 ; dans cette seconde référence, il est question de « réseau », non de « réseau textuel ».

63 Chez Grænsteen, la notion de tressage — entendue comme la manifestation du réseau « sur un mode déchronologisé, celui de la collection, de l'étalement panoptique et de la coexistence, ménageant la possibilité de relations translinéaires et de

En ce qui concerne la première série, celle des variations sur le mot Tchang lui-même, nous lui reconnaissons un nombre considérable d'unités qu'il est nécessaire de subdiviser en deux catégories suivant des traits souvent mêlées les uns aux autres dans le corpus, mais qui seront distingués ici pour les besoins de l'analyse. Dans la première catégorie est prise en considération la typographie du mot, établie d'après certaines caractéristiques propres à l'occurrence de départ — dont la forme, la taille et la graisse des lettres —, à quoi s'ajoute parfois le site ⁶⁴ du mot dans la page. Dans la seconde catégorie, sont pris en compte le mot Tchang tel quel ou tel autre mot envisagé dans la parenté — soit phonique, soit sémantique, soit les deux combinés ensemble — qu'il entretient avec celui-ci, sans égard aux paramètres typographiques et topographiques considérés précédemment. Les deux sous-séries ainsi dégagées figurent respectivement dans les tableaux I et II.

parcours plurivectoriels » (*Système de la bande dessinée*, coll. « Formes sémiotiques », PUF, Paris, 1999, p. 175) — s'applique en réalité à l'unité vignette, tout en fondant sa pertinence sur la notion de série (elle-même opposée à celle de séquence). Si elle ne concernait pas que la vignette et qu'elle englobait des unités plus fines encore du matériau sémiotique d'une bande dessinée, on pourrait *grosso modo* l'associer au phénomène que nous cherchons à cerner ici. Par ailleurs, plutôt que le mot « tressage », il nous semblerait davantage opportun d'utiliser dans le même sens le mot *maillage*, notamment parce que son sens dénoté est lié à la notion de « structuration en réseau » ; au surplus, le *topos* auquel réfère Grøensteen dans sa justification du terme « tressage » — « les notions de tissu ou de fil » (op. cit., p. 174) — nous paraît encore mieux servi par la métaphore de la « maille » que par celle de la « tresse ».

64 « Le site de la vignette concerne son emplacement dans la page et, au-delà, dans l'œuvre entière. » (cf. Thierry Grøensteen, *op. cit.*, p. 36). Plusieurs occurrences de la première catégorie définie ici mériteraient un examen plus approfondi à la lumière de ce critère.

TABLEAU 1 : Occurrences du mot Tchang où forme, taille et graisse typographiques

Occurence	Signification	Lieu d'apparition
Tchang ⁶⁵	« Éternuement » + « Patronyme de Tchang »	2, III, 1
Tchang	« Patronyme de Tchang »	3, IV, 3
Tchang	« Nom d'un pékinois »	5, IV, 3
Tchang	« Éternuement »	6, II, 2
Tchang	« Éternuement »	6, III, 1
Tchang-Tchang ⁶⁶	« Patronyme de Tchang »	30, II, 4

TABLEAU 2 : Occurrences ou dérivés du mot Tchang offrant une parenté phonique

Occurence	Signification	Lieu d'apparition
Dong ⁶⁷	« Cloche du dîner »	2, I, 3
Tchong	« Tchang »	4, I, 2
Tching	« Tchang »	4, II, 2
Cœur d'or ⁶⁸	« Tchang »	4, II, 2
Champagne ⁶⁹	« Tchang »	4, III, 1
Fils du Ciel ⁷⁰	« Tchang »	4, IV, 1
Tchang ⁷¹	« Tchang Lin-Yi »	12, IV, 3
Tchang	« ...boisson fermentée. Bière ⁷² très forte. »	23, III, 1
Tchang	Signature de Tchang gravée sur une pierre plate ⁷³	30, II, 2

65 Notons déjà que ce qui est identifié par Haddock comme un éternuement de Tintin trouve dans les éternuements d'une femme de ménage, peu après dans le récit, un équivalent facétieux. Le flottement sémantique de départ instaure de cette manière un paradigme qui connaîtra une ultime occurrence, très loin dans le récit (pl. 42), dans le tonitruant éternuement d'Haddock ! Il est d'ailleurs remarquable qu'Hergé ait dissocié cette réalisation onomatopéique en deux unités : un « HAAAAAAT... » (42, IV, 2) et un « TCHOUM » (42, IV, 3), faisant de la sorte rimer à grande distance le « TCHANG » du rêve de Tintin (en 2,III,1) et le « TCHOUM » d'Haddock, rime qui tire également profit du site des deux mots — l'ultime vignette de la planche — et, partiellement, de leur mise en forme typographique — forme, taille et graisse comparables des lettres.

66 À quoi répondent divers doublons présents aux planches 30, 31 et 32 ; mais nous y reviendrons.

Ces deux tableaux appellent quelques commentaires quant au bien-fondé du classement de certaines occurrences dans la série qui nous intéresse. On pense notamment à la toute première du tableau II — Dong —, qu'il peut sembler pour le moins inattendu de mettre en relation avec le mot Tchang, et dont on se servira pour illustrer les grandes lignes du processus mis en cause à travers cette chaîne. On postulera d'emblée que l'occurrence du rêve de Tintin (le retentissant « Tchang ») peut être considérée comme l'assise de la série dans la mesure où le paradigme qu'elle introduit relève bel et bien d'un nom propre et, qui plus est, de celui du personnage autour duquel s'organise la quête de Tintin. Cela posé, il reste que l'occurrence qui la précède dans l'album

67 Notons que cette onomatopée rime avec une autre — acoustiquement similaire et assez semblable quant au sens (« gong du réveil ») — apparaissant très loin dans le récit (47, II, 2-3).

68 Cette expression — qui n'est pas, à proprement parler, une désignation nominale de Tchang — se justifie par le parallèle établi avec la dénomination « Cœur Pur » attribuée à Tintin par le moine Foudre Bénie (44, III, 2). Dans l'univers onomastique de cet album, l'expression « cœur d'or » appartient donc indiscutablement au paradigme du nom propre.

69 Le mot « champagne », dans sa première occurrence, intervient littéralement comme un équivalent du mot « Tchang » ; il est donc impossible de ne pas l'inclure dans ce tableau et, par conséquent, dans le paradigme onomastique dont il témoigne. Le même mot sera repris par le professeur Tournesol mais en ayant cette fois perdu la valeur nominale de la première occurrence.

70 L'expression « Fils du Ciel » ne manque pas elle aussi d'apparaître comme une désignation nominale, pour les mêmes raisons que l'expression « cœur d'or », d'autant plus qu'elle comporte les majuscules du nom propre. On notera aussi qu'elle appartient à un sous-paradigme, celui qui manifeste la résistance spontanée du capitaine Haddock à nommer correctement l'intrus qui prend place entre Tintin et lui ; en effet, ce dernier ne parviendra à prononcer le nom de l'ami de Tintin qu'au début de la planche 6 (en I, 3), soit quarante-et-une vignettes après l'avoir entendu la première fois !

71 Aux planches 12 et 13, l'occurrence qui nous intéresse apparaît trois fois sous un sens équivoque, dont deux en caractères gras, mais dans une taille qui les distingue considérablement des occurrences du tableau I ; c'est la raison pour laquelle elle apparaît ici. Par ailleurs, cet homonyme partiel (en fait uniquement patronymique) traduit furtivement la thématique du double qui traverse Tintin au Tibet comme d'ailleurs nombre d'albums d'Hergé. On y reviendra plus loin.

72 Impossible de ne pas voir ici l'équivoque sur le mot « bière » qui signifie également *cercueil*.

73 Ronald H. Pœlmeyer fait remarquer qu'Hergé a retranscrit le troisième idéogramme du nom de Tchang de deux manières distinctes, sur la lettre de ce dernier adressée à Tintin (3, IV, 2) et sur la pierre plate dans la grotte où il a séjourné (30, II, 2) (cf. *Tintin a-t-il été au Tibet ?*, Éditions Lambiek, Amsterdam, 1985, p. 25-26).

(« Dong ») apparaît dans ce cas-là comme une *anticipation* de celle-ci, bien qu'étant matériellement *la toute première manifestation chronologique de la série*. Il peut s'avérer paradoxal de voir les choses ainsi, mais plusieurs raisons motivent ce choix.

Comme on l'a signalé, l'onomatopée Dong pourrait répondre parfaitement aux critères du tableau I ; en effet, par la graisse et la taille, elle rime visuellement avec le mot Tchang présent non loin d'elle sur la même planche, d'autant que cette rime vaut aussi bien pour le site qui est le sien — extrémité droite de la demi planche *supérieure* — auquel fait écho celui du Tchang de la même planche — extrémité droite de la demi planche *inférieure* ⁷⁴. Toutefois, n'étant pas à strictement parler une occurrence du mot Tchang, elle ne saurait en toute pertinence figurer dans le tableau I. Par ailleurs, il n'est pas absurde d'alléguer que cette même onomatopée entretient un lien à la fois phonique et sémantique avec le mot Tchang, lien certes plus discret que dans le cas des autres occurrences du tableau II mais pourtant réel. Sur le plan acoustique, ce lien est de l'ordre de la paronomase, suivant deux motivations phoniques, dont l'une sous-jacente tient au patronyme complet de l'ami de Tintin : TCHANG TCHONG JEN ⁷⁵, tandis que l'autre, adjacente matériellement dans l'album, s'exprime à travers le toponyme HONG-KONG, présent quatre fois ⁷⁶ sur la planche 3, en vis-à-vis de celle qui nous intéresse. Quant au rapprochement sémantique, il tient à la particularité suivante : ce qui est d'emblée reconnu par le lecteur francophone comme l'onomatopée classique du tintement d'une cloche ou d'un carillon ⁷⁷ est en même temps un patronyme très familier un chinois ⁷⁸, d'où la justification du lien avec

74 On sait que, chez Hergé, depuis la mise en couleurs des albums d'avant-guerre et la publication de Tintin sous forme de strips quotidiens pendant la Seconde Guerre mondiale, la *bande* est devenue une unité combinable entre autres en quart-de-planche ou en demi-planche.

75 Il y est fait clairement allusion à la planche 3 et ce, de deux manières : la référence au passé de Tintin dans *Le Lotus bleu* (3, I, 3) et la signature complète de Tchang en caractères chinois, sur l'enveloppe de la lettre adressée à Tintin (3, IV, 2). On notera d'ailleurs que cette signature se retrouve plus loin encore dans le même album, gravée par Tchang sur une pierre (30, II, 2).

76 Dont trois fois écrit en orthographe française (3, III, 3 ; 3, IV, 1) et une fois dessiné en caractères chinois, sur l'enveloppe de la lettre de Tchang (3, IV, 2) (cf. R. H. Poelmeyer, *op. cit.*, p. 25-26).

77 En français, le « dong » est lexicalisé à travers l'expression onomatopéique « ding dong » (cf. par exemple *Le Petit Robert*).

78 Et aussi, faut-il le noter, une onomatopée désignant le son de l'impact d'un

Tchang — qui est lui-même un patronyme et non un prénom comme Hergé a pu le faire croire à ses lecteurs, par méprise ⁷⁹. Une partie de la problématique impliquée dans le travail signifiant de cette série transpose en fait la double altérité du nom de Tchang en le désignant tout à la fois comme le nom de l'Autre et comme un nom autre, l'altérité linguistique soutenant ici intimement l'altérité existentielle.

Entre les occurrences Dong et Tchang un rapport très serré se noue donc, à cette différence près toutefois que le premier ne désigne pas d'emblée, *pour le lecteur*, une émission vocale comme c'est le cas du second. Mais d'un point de vue intradiégétique, c'est-à-dire *pour les personnages de la fiction*, ce rapport culmine dans le fait que ces deux mots expriment la même équivoque fondamentale, celle d'*une production acoustique flottant et vibrant entre le son creux et le signe plein* à la manière d'une mélodie dont le refrain paraît continuellement s'égarer. Aussi, dans une perspective opposée à celle exprimée plus haut et voulant que le mot Tchang soit l'assise de la série qui nous intéresse, il pourrait tout à coup devenir éclairant d'accorder ce statut au mot Dong, puisqu'il évoque la lointaine émergence d'un signe, depuis l'informe appel sonore jusqu'à la clarté fantasmée du patronyme, sorte d'écho du travail du rêve dans son rapport avec les mots (en particulier avec les noms de personnes). On serait alors tenté de reconnaître en lui le son réapparu dans le brouillard du rêve de Tintin — tel un « reste diurne » —, et dont s'est imprégnée l'acoustique de son cri halluciné. Ce fin maillage de mots permet d'entrevoir l'enjeu principal dont témoigne cette première série d'occurrences : la question de l'origine, de l'usage et du pouvoir quasi magique des mots, lorsque le texte s'emploie littéralement au *jeu de mots* et que « le sens et la forme se [soutenant] mutuellement, le sens [finit] par signifier la substance sonore ⁸⁰ ». Dans un cadre empreint d'onirisme, la mise en réseau du nom de Tchang au moyen d'occurrences à ce point hétérogènes ne manque pas d'aboutir à la « remotivation [du] nom propre par le jeu avec son signifiant ⁸¹ », exercice analogue à celui déjà observé chez Lewis Carroll. Tout se passe comme

objet tombant au sol (cf. la référence en ligne au Dictionnaire de prononciation chinoise : <http://www.chinalanguage.com>)

79 À partir de nombreuses années, lorsqu'Hergé a fini par réaliser son erreur, il s'est mis à prénommer son ami « Zhong-Ren » (en pinyin) dans le courrier qu'il lui adressait, conformément d'ailleurs avec l'usage de celui-ci qui signait « Z.R. Zhang » (cf. Édith Allart et Jacques Bertin, *Hergé correspondance*, Duculot, Bruxelles, p. 59 et 61).

80 Michèle Aquien, *op. cit.*, p. 102.

81 La figure poétique ainsi définie s'appelle l'*annomination* (cf. Michèle Aquien, *ibidem*).

si le cri de Tintin avait pour effet d'inventer littéralement Tchang, de lui donner corps et vie une nouvelle fois et d'une nouvelle façon, *en concordance avec le désir de Tintin*. Ce renversement du procès de signification *poétise le nom propre* et fait émerger, comme dans une rêverie, le clivage du Sujet vécu à travers ce nom qui le désigne. Tchang n'aura jamais été autant lui-même et autant un Autre que dans le cri de Tintin. Et Tintin n'aura jamais été aussi près et aussi loin de son désir que dans ce cauchemar. À peine détournée, la formule de Julia Kristeva déjà citée à propos du conte de Lewis Carroll prend ici tout son sens : *Si je fais des rêves, qu'est-ce que les rêves font de moi ?*

L'adroite contexture créée autour du nom de Tchang relève d'un phénomène textuel qu'Henri-Paul Jacques a mis en lumière et désigné sous le nom de *paracommunication*. Il s'agit là du domaine d'élection de la double communication, terreau fertile à la manifestation diversifiée d'idées obsédantes, dont celles qui revêtent un caractère anticipateur ou annonciateur par rapport à certains événements du récit et qui sont désignées sous la catégorie de la *précommunication*. Henri-Paul Jacques en explique ainsi le fonctionnement :

« Il se produit souvent un phénomène bizarre chez le scripteur fortement absorbé par le sujet de son discours. La pensée et, surtout, son expression ne peuvent être que discursives, elles ne peuvent que se dérouler dans le temps, dans un temps plus ou moins long. Le point d'aboutissement devient alors une idée obsédante et toute idée obsédante tend toujours et de toutes les manières possibles à court-circuiter le déroulement logique/rationnel des étapes du discours. [...] S'insinue alors dans le discours une sorte de précommunication au moins partielle du point d'aboutissement de la pensée ou de chacune des idées obsédantes. Cette précommunication [...] se greffe subtilement et sournoisement sur la communication consciente ou bien au niveau du signifié ou bien au niveau de l'image acoustique et du signifiant. La précommunication enrichit le texte, elle instaure le double dire et surmultiplie la paracommunication (communication parallèle) ⁸². »

L'occurrence Dong examinée plus haut illustre un cas particulièrement convaincant et intéressant de précommunication. Lorsqu'il fait ainsi advenir en surface certains phénomènes logeant au creux de son texte, on croirait voir Hergé pratiquer une désignation à l'oblique du texte faisant office, comme chez Lewis Carroll, de clé interprétative. La beauté, comme la discrétion, de cet exemple tient pour beaucoup à la maîtrise qu'il laisse entrevoir quant à la finesse du tissage textuel qu'offre cet album, tout en ménageant de manière pareillement dérobée un accès à la lecture de rêverie. Considérant encore son souci du détail et compte tenu de la cohérence de l'inventivité onomastique qui habite l'ensemble de son œuvre, il est difficile d'imaginer qu'Hergé n'ait pas sciemment cherché à flécher — subrepticement et par anticipation — au moyen de cette onomatopée les nombreux phénomènes d'écho autour du nom de Tchang qui vont démarrer et pulluler à partir cette planche. Par exemple, en comptant uniquement les occurrences non modifiées de ce mot (qui s'additionnent à celles déjà incluses dans le tableau I), on en a dénombrées 28 après l'occurrence initiale du cauchemar — dont 21 dans la bouche du seul Tintin. Il est exceptionnel, on en conviendra, qu'un seul mot — au surplus, un nom propre — réunisse autant d'occurrences en si peu d'espace (c'est-à-dire en cinq planches). Il ne peut manquer de s'imposer au lecteur comme un symptôme. À l'instar de la démarche de Tintin qui, dans cette aventure, est aux prises avec le nom de l'absent et qui, par le pouvoir des mots, cherche désespérément à le garder en vie, les itérations du mot Tchang évoquent la façon dont le texte lui-même cherche à le faire exister, puis à le rendre signifiant ou, plus précisément, à rendre la signifiante qu'il a pour Tintin moins obscure aux yeux des autres personnages et, par voie de conséquence, à ceux du lecteur. Par cet effet de « surdésignation », le nom de Tchang en vient donc à revêtir diverses figures de la relation à l'Autre (l'étranger, l'*alter fratrum*, l'*alter ego*, etc.), comme à celle des mots à eux-mêmes, ce qui met en lumière l'un des paradigmes les plus structurants de cette œuvre.

Bien que remarquable, la série de variations sur le mot Tchang n'est pas l'unique phénomène attestant d'une *problématique généralisée du nom propre* dans *Tintin au Tibet*. En effet, la contagion s'étend à d'autres noms que celui-là et prend la forme de diverses séries de jeux anthroponymiques répandues cette fois-ci dans l'ensemble du récit. On en veut d'abord pour preuve le fait que peu de personnages de cette histoire échappent à la logorrhée appellative d'Haddock, qui trouve ici l'une de ses plus extrava-

gantes manifestations, à commencer par Tintin lui-même qu'il affuble de dénominations variées et maintes fois répétées, allant de « moussailon » à « galopin », en passant par « fiston » et « petit ». Mais cela est peu comparé à la façon dont le capitaine s'en prend à l'Homme-des-neiges — celui-là même dont le récit paraît du reste ne pas trop savoir sous quel nom l'identifier : Abominable Homme-des-neiges, yéti ou migou ? Le délire d'appellation d'Haddock à son endroit atteint un paroxysme dans les quelque quarante (40) étiquettes verbales qu'il lui attribue avec une verve inégalable ! Quant au moine Grand Précieux, il n'est pas non plus épargné, écopant pour sa part de huit (8) désignations originales bien que pas toujours respectueuses de sa dignité. Mais ce n'est pas tout, puisque la contagion haddockienne rencontre dans le moine Foudre Bénie un émule inattendu qui, de manière discrète, rebaptise conformément à sa logique monacale le trio central des aventures de Tintin, attribuant à celui-ci le surnom de « Cœur Pur » (44, III, 2), à Milou celui de « Neige du Matin » (47, I, 2), et à Haddock celui fort à propos de « Tonnerre Grondant » (61, III, 2). Pour couronner le tout, il n'est pas jusqu'à la langue elle-même, dans sa matérialité, qui ne soit l'enjeu de curieux dérapages, d'abord lorsque Haddock s'enflamme la bouche par mégarde en goûtant le piment séché (12, I, 1), et ensuite, beaucoup plus tard, quand le même s'indigne vertement de ce que les enfants tibétains l'accueillent en lui tirant la langue (53, I, 3) ! Bref, autant de phénomènes assimilables superficiellement à la dimension humoristique toujours présente dans les albums d'Hergé, mais qui ramènent au fil du récit, avec insistance, l'impression d'un secret visant surtout le nom propre et relançant, dans tous les azimuts, le vertige identitaire sur le mode d'une dérive textuelle incontrôlable.

Un troisième ordre de phénomènes, relevant de la paracommunication en général, a également retenu notre attention. Il concerne une variété d'événements scripturaux, plus ténus encore que ceux formant les chaînes examinées précédemment, mais qui, à leur manière, illustrent le caractère enchevêtré de la rêverie onomastique et linguistique qui traverse cette histoire de deuil annoncé puis non accompli ; sans qu'on s'en rende trop compte, ces accidents textuels contribuent à nourrir l'atmosphère tendue de mélancolie et d'inquiétude qui s'en dégage. Avec un point d'éclosion situé aux frontières des séries précédentes, ils attestent une fois encore d'une « convergence de l'expression et de l'exprimé ⁸³ », trop rare en bande dessinée et si caractéristique selon nous

de la manière hergéenne. À travers eux et plus qu'ailleurs peut-être, on peut y voir les personnages littéralement *pris aux mots*. Ainsi, dans les circonstances entourant le rêve de Tintin, se font jour diverses occurrences répétitives parsemant le texte comme autant de retombées de la traversée du miroir. Bien qu'apparemment négligeable, ce phénomène revêt une importance considérable du simple fait qu'il ait un caractère itératif car, comme l'a suggéré Georges Molinié, « la répétition constitue la plus puissante de toutes les figures ⁸⁴ ». Plus que toute autre, elle offre la particularité de pouvoir embrasser l'ensemble des niveaux d'élaboration textuelle, du plus infime (microstructurel) au plus étendu (macrostructurel). Dans le cas qui nous intéresse, le récit paraît encore subir les contrecoups de la chambre d'écho dont nous avons parlé plus haut, en marquant le discours de Tintin d'une série d'hésitations verbales prenant la forme de doublons : dès son retour à l'état de veille, la première série de mots qu'il produit est la suivante : « Mais... mais... je... je n'ai pas éternué ! » (3,I, 1), à quoi vont répondre d'autres répétitions du même genre entre les planches 3 et 6 ⁸⁵. La proximité du phénomène avec la scène du rêve autant que sa récurrence interdisent de l'interpréter en termes dénotatifs, c'est-à-dire comme une « simple » hésitation de langage. Sinon, comment pourrions-nous imaginer que ce redoublement occasionnel de mots puisse être l'indice d'un bégaiement chez ce personnage d'ordinaire en si parfaite possession de ses moyens linguistiques, à la différence des *autres* protagonistes de la série tous fortement marqués sous cet aspect dans leur énonciation linguistique ? Il faut plutôt voir dans ces marques d'itération verbale un indice de la persistance de l'état de rêverie chez Tintin et l'annonce d'un comportement énigmatique et obstiné, quand il ne semble pas tout à fait irrationnel aux yeux des autres personnages, comme l'ont souligné maints commentateurs. Dans la même zone du récit s'ajoutent aux itérations de Tintin quelques occurrences d'Haddock succombant par empathie à cette manière de contagion linguistique ⁸⁶. Ce phénomène itératif souvent peu perceptible va irradier ça et là dans tout le récit, parfois en doublons, parfois en occurrences multiples, sur un mode obstiné ou contraint, qui pour-

84 *Dictionnaire de rhétorique, op. cit.*, p. 292.

85 « "Tintin, Tintin" » (dans l'appel fantasmé de Tchang — 3, II, 1), « C'était... c'était » (3, II, 1), « Plus rêvé... Plus rêvé... » (3, III, 1-2), « Mais non, mais non ! » (4, I, 1), « Katmandou ?... Katmandou ! » (4, IV, 3), etc.

86 « Allons, allons... » (3, II, 2), « ...songe, mensonge » (3, III, 3), « Pas sûr !... Pas sûr ! » (6, II, 1) et le fameux « Moi, c'est non, non et non !... Et quand je dis non, c'est non ! » (6, IV, 1).



ILLUSTRATION 3 :

Tintin au Tibet, page 30. © Hergé/Moulinart 2015

rait faire penser à une sorte d'*ostinato* musical. C'est le cas, par exemple, de plusieurs occurrences onomatopéiques formant à distance des paires ou des triades reconnaissables souvent grâce à des caractéristiques typographiques similaires, ou parfois encore grâce à des sites communs ou voisins ⁸⁷.

Quand bien même ils seraient à peu près imperceptibles et qu'ils trouveraient leur articulation sémiotique en un autre lieu que celui de l'échange fonctionnel, ces phénomènes de résonance infranarrative béné-

⁸⁷ Par exemple, les trois PLOUF des planches 17, 18 et 20 (dont deux partagent des sites très voisins en 18, I, 1 et 20, I, 2) ; le DZIONNNG de la planche 17 (II, 3) auquel répond le DZING de la planche 21 (IV, 4) ; les deux PLOUTCH de la planche 22 (II, 2 et III, 2), le HAW-HAWAAAW de la planche 22 (IV, 2) répété tel quel à la planche suivante (23, II, 1), et le HAOUH de Milou (22, IV, 3) auquel correspond le OUAAAAH d'Haddock occupant le site équivalent de la planche en vis-à-vis (23, IV, 3), lui-même répété au début de la planche suivante (24, I, 1).

ficient pourtant d'une surprenante mise en contexte (mais s'agirait-il plutôt d'une mise en abyme ?) à travers le récit lui-même lorsque, à la planche 27, une des invectives d'Haddock à l'endroit des porteurs en fuite est prise dans un effet de réverbération (« bande d'emplâtres... d'emplâtres... plâtres... âtres » — 27, III, 2), assimilé sur-le-champ par Tintin au phénomène de l'écho des montagnes ⁸⁸. Et, comme pour marquer d'une *autre manière* le phénomène, la découverte de l'épave de l'avion, survenant peu après, est représentée au sein d'une vignette hors mesure (28, II, 1), aux dimensions de laquelle on reconnaît sans peine celles de la fameuse vignette du rêve de Tintin. Ce parallélisme est explicitement renforcé par l'évocation similaire d'une scène de catastrophe — celle-là même qui a engagé le récit —, tout en jouant par ailleurs d'une opposition marquée entre les deux cases qui fait correspondre au charivari de la chambre d'écho l'insondable silence de ce qui se désigne alors presque comme une *chambre mortuaire*. Ce silence est cependant de courte durée, le nom de Tchang retentissant à nouveau dès l'instant où Tintin, s'étant mis « à la place de Tchang » (29, III, 2) — conformément au précepte évoqué dans la partie d'échecs du début —, retrouve des signes de vie de ce dernier. Au moment où il découvre sa signature sur une pierre plate, les phénomènes de reduplication se manifestent derechef : ainsi la planche 30 [voir ILLUSTRATION 3] compte à elle seule six occurrences du nom de l'ami absent — dont une, tracée en caractères chinois (30, II, 2), atteste d'une proximité et d'une présence physiques faisant jusque-là cruellement défaut —, tandis que la planche suivante totalise le même nombre d'occurrences du mot « capitaine ⁸⁹ », ce qui confirme l'implication plus forte de celui-ci dans la quête de Tintin, à ce point du récit. De manière aussi subtile, des paires ou des séries de mots se laissent encore observer dans les planches environnantes ⁹⁰, à la faveur des deux péripéties — aux allures de traversées

88 À la méprise d'Haddock croyant entendre la réplique de quelqu'un (le yéti sans doute), Tintin répond : « Non, non, ce n'est pas lui : c'est l'écho. » (27, III, 2). Ironie fine d'Hergé qui fait discrètement répéter un vocable à Tintin ; mais cela est peu à côté de ce qu'il fait dire au capitaine, jamais en reste en pareille situation : « L'écho !... L'écho !... On ne lui demande rien à celui-là !... » (27, III, 3). Dans une veine comparable et à peine plus audacieuse, comment ne pas se convaincre du caractère contagieux de ce phénomène dans le récit quand on se rend compte sur la même planche qu'il « Satrape » — témoin la toute première apostrophe lancée par Haddock en début de la même planche (27, I, 1) ?

89 La dernière étant tronquée en « capit... » (31, IV, 2).

90 Par exemple, TCHANG - TCHANG (30, II, 4) auquel semble répondre en écho direct BING - BANG (30, III, 1) et WOUAH (30, III, 1) - WOUAH (30, III, 2)

—survenant à Tintin au cours de cet épisode : la première le faisant pénétrer au sein d'une grotte utérine dans laquelle a été gravée la *signature* de Tchang ; la seconde coïncidant avec l'arrivée d'un violent blizzard d'où résultera la chute de Tintin dans une crevasse aussi enveloppante que la grotte précédente. Cette séquence d'événements aura d'ailleurs pour effet de saper un peu plus l'incrédulité de Haddock à l'endroit de son ami ; témoin cette formule lourde de sens : « Le nom de Tchang... C'est donc vous qui aviez raison ! » (34, I, 2), comme s'il était soudain devenu perméable aux échos dont nous observons le sillage, formule qui a comme répondant en vis-à-vis, sur la planche de droite, le même Haddock mimant très ostensiblement la pose d'un Tintin en proie aux larmes du désespoir ⁹¹ [voir ILLUSTRATION 4]. Une fois encore, les résonances, échos textuels et rimes iconiques rappellent avec une ferveur toute poétique la continuation du rêve ou de l'état de rêverie de Tintin, en proportion directe semble-t-il de l'intensité de l'appel entendu en rêve comme du rapprochement d'avec celui qui est le but de cette longue et éprouvante quête.

À ce stade de la réflexion, un bref retour sur les phénomènes d'écho s'impose, de manière à faire mieux ressortir leur diversité et leur portée dans l'album examiné. Il convient d'abord de rappeler que l'itération consiste, au sens strict, à *formuler consécutivement une identité de mots d'emblée problématique dans la chaîne du discours*, puisque ce qui prend doublement place dans l'axe syntagmatique (celui de la consécution) ne manque pas d'apparaître comme la trace d'une occultation dans l'axe paradigmatique (celui de la substitution). Or, à moins d'y reconnaître la manifestation d'un état émotionnel particulier chez le locuteur (hésitation, confusion, intensification, etc.), l'itération s'afficherait comme tautologique ou mécanique ; aussi, dans tous les cas, le sens se trouve déplacé de l'énoncé lui-même vers l'énonciation. Cela revient à dire que l'itération de mots (ou d'images, faut-il le rappeler) expose à la lecture, en même temps qu'une insistance, une sorte d'insuffisance syntaxique, une sélectivité lacunaire — ou à tout le moins résistante — qui détourne l'échange linguistique (ou plus généralement sémiotique) vers le non-dit. En cela elle renvoie à l'univers pulsionnel et aux mécanismes de censure.

; GRRR (30, I, 2) - GRRR (31, III, 1) ; les points d'exclamation en bulles isolées de Tintin apparaissent par paires aux planches 30 et 31 ; etc.

⁹¹ Comparer les vignettes II,3 et IV,3 de la planche 35. On notera simplement que la *résonance d'images* paraît beaucoup plus riche et variée dans cet album que l'unique exemple signalé ici le suggère.



ILLUSTRATION 4 :
Tintin au Tibet, page 35. © Hergé/Moulinart 2015

Un texte n'est jamais qu'une approximation du dicible, un travail sur la marge dans lequel le dire se désigne comme une utopie soumise aux lois de la rhétorique aussi bien qu'à celles de l'appareil psychique. C'est pourquoi les phénomènes examinés ici ne peuvent manquer d'inscrire leur territoire quelque part entre la maîtrise technique et la manifestation de l'inconscient.

En ce qui concerne la maîtrise technique, les nombreux jeux et réseaux itératifs relevés dans *Tintin au Tibet* témoignent de la présence d'un dispositif d'autorégulation textuelle qui rend d'autant plus perceptible et appréciable une démarche d'écriture unique en son genre, ce qui donne à penser que l'écho le plus puissant que le texte fait sourdre révèle quelque part l'individualité de son auteur. Comment imaginer qu'un auteur aussi

manifestement engagé et doué dans sa quête de formes ne puisse jamais être confronté à l'énigme de sa propre écriture ? Ainsi que le notait Chantal Thomas, à propos de la notion de style chez Roland Barthes : « Opposée à l'horizon de la langue, la « verticalité » du style entraîne vers une singularité biologique et biographique radicale, étrangère au pacte de communication⁹². » De ce point de vue, l'auteur de cet ensemble organique qu'est le texte ne manque pas d'apparaître à la fois « comme sujet et objet de son écrit ⁹³ », et c'est au cœur de celui-ci, « là, dans ses effets scripturaires minimes et presque imperceptibles, que le secret-pour-soi de même que le secret-pour-autrui se secrètent à l'insu de tout Sujet ⁹⁴. »

Enfin, pour ce qui regarde l'énigme textuelle déposée au plus intime de *Tintin au Tibet*, ce qui refuse de se dire et qui se dit tout de même dans les phénomènes examinés précédemment, c'est l'illusion de l'identité, en tant que trace unitaire, fixe et permanente, réfléchie à travers toutes sortes de pièges dualistes et gémellaires, si nombreux et fréquents dans l'univers d'Hergé, comme dans celui de Lewis Carroll auquel nous l'avons rapproché. Par exemple, face au nom de Tchang si ramassé dans sa compacité, que vient donc évoquer celui de Tintin qui, dans sa « grotesque » reduplication syllabique, n'est jamais que l'indice patent d'un manque à nommer, d'autant qu'il est impossible de déterminer à son propos s'il s'agit d'un patronyme, d'un prénom ou même d'un surnom comme on l'a déjà fait remarquer. Ce que rappelle entre autres choses *Tintin au Tibet*, c'est que les récits d'Hergé sont des galeries de miroirs dans lesquelles les identités, immensément labiles, se perdent et se retrouvent sans relâche. Tintin y découvre (et le lecteur aussi, sans aucun doute) que le nom propre est, dans le texte, une forme mutante, véhicule type de tous les alias (quand le nom *autrement* se dit), de tous les alibis (quand le nom *ailleurs* se dit) que le récit peut convoquer à la rescousse du flou ou de l'énigme identitaire. Comme il est vrai qu'« il n'y a pas de réel pour le sujet, [...] le *moi* lui-même ne constitu[ant] pour lui-même qu'un imaginaire ⁹⁵ », il faudrait affirmer qu'il n'y a pas plus de réel pour le nom propre, toujours déjà saisi dans les enchevêtrements polymorphes de l'imaginaire. C'est sans doute ce qu'Hergé avait compris et ce qu'énonce

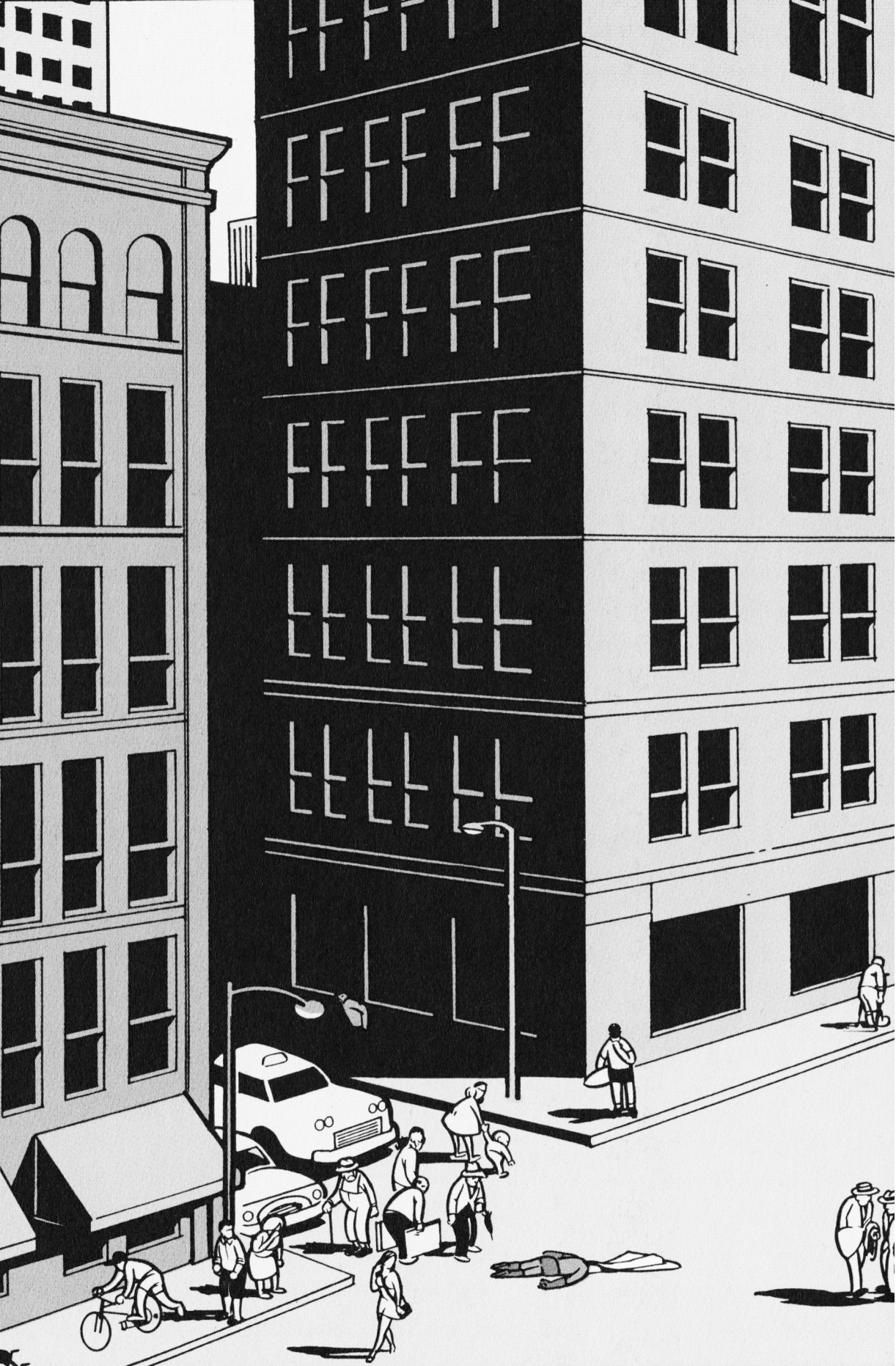
92 « La photo du jardin d'hiver », dans la livraison déjà citée de la revue *Critique* consacrée à Roland Barthes, p. 798.

93 H.-P. Jacques, *op. cit.*, p. 98.

94 H.-P. Jacques, *op. cit.*, p. 50.

95 Claude Reichler, « L'ombre », dans la livraison déjà citée de la revue *Critique* consacrée à Roland Barthes, p. 773.

avec force la dernière phrase de Tintin dans son aventure tibétaine, à travers une interrogation dont on se doute que, sous les apparences d'un « Qui sait ? », elle se préoccupe en réalité de savoir « Qui c'est ? ».





La découverte de Jimmy Corrigan de Chris Ware m'a fait l'effet d'un choc. Je pourrais dire sans exagération que je n'en suis encore pas revenu. Cela s'est passé en janvier 2003, deux semaines avant de me rendre à Angoulême où j'avais été invité par François Schuiten à faire partie du jury de la 30^e édition du Festival international de bande dessinée. En prévision des délibérations, j'avais reçu et entrepris de lire une grande quantité d'ouvrages dont un avait d'emblée allumé ma curiosité : un gros pavé, dense et compact, rassemblant des bandes minuscules au format à l'italienne. En me plongeant dans ce curieux livre, j'ai aussitôt compris que j'avais affaire à un chef-d'œuvre, du genre dont il n'existe peut-être qu'un cas par décennie. L'œuvre n'est certes pas d'un abord facile, en raison du fait qu'il est parfois nécessaire de se munir d'une loupe pour en déchiffrer les images et les textes. Surtout, elle déjoue maintes habitudes de lecture, défie la patience du lecteur, tout en délivrant un parcours de lecture hypnotisant qui ne ressemble à rien. C'est comme de sentir sous ses yeux, à chaque page, à chaque case presque, le médium de la bande dessinée en pleine réinvention. À peine cette première lecture achevée, j'ai eu envie de la recommencer et de me pencher plus longuement sur cette œuvre et son auteur. Le séisme provoqué par cette découverte a été suivi de plusieurs secousses dont l'écriture a abondamment témoigné. Je ne pouvais résister à l'envie de partager la découverte d'un chef-d'œuvre.

La première occasion de parler de Jimmy Corrigan m'a été offerte dans le cadre du colloque « Mythe et bande dessinée », organisé par Viviane Alary et Danielle Corrado de l'Université Blaise-Pascal, à Clermont-Ferrand, en novembre 2004. Tout naturellement, j'ai fait mien le thème du colloque qui m'a permis de mettre en évidence une dimension consubstantielle à l'œuvre de Ware : la démythification de la bande dessinée en tant que telle mais aussi des superhéros des comics. C'est le texte de cette conférence paru deux ans plus tard qui est repris ici.

Jimmy Corrigan : entre le mythe et le monde

L'expression mythique la plus signifiante et la plus structurante que la bande dessinée ait jamais produite est celle du héros d'aventure. Avec cette figure ô combien féconde, la bande dessinée s'est inscrite dans la continuité d'une littérature populaire, elle-même en filiation avec une tradition de récit que l'on a coutume de faire remonter à la mythologie gréco-romaine. Le héros, représentation idéalisée d'une implication humaine incarnée dans l'action, joue pour la bande dessinée le rôle de mythe fondateur, avec son potentiel intarissable de vertus et de types qui alimente le réservoir de la fiction. Peu importe la déclinaison des caractéristiques ou des modalités de la figure héroïque, peu importent les amalgames thématiques ou idéologiques dont elle est le véhicule, elle paraît *isolable* telle un principe, voire une matrice, au fondement de tout un courant de la bande dessinée qui occupe encore une place de choix sur la scène éditoriale. Comme l'a jadis remarqué Jean-Bruno Renard : « *Derrière la contingence des idéologies se cache la permanence des mythologies* ¹. » Cette impression de permanence est particulièrement sensible dans le cas du héros sans peur et sans reproche que la bande dessinée nous a fait connaître avec des modèles aussi illustres qu'un Prince Vaillant ou un Tintin par exemple.

Mythe tenace, intégré et enraciné dans l'ensemble de la culture, le héros d'aventure n'en a pas moins connu lui aussi les vicissitudes de l'évolution des sociétés. Il ne faut pas trop s'étonner qu'il ait, au fil du temps et des époques, cédé du terrain face à ce qui apparaît comme son exact contraire : l'antihéros. C'est ce type précisément, l'univers qui lui est propre et surtout son impact démythifiant sur la bande dessinée contemporaine dont nous aimerions rendre compte dans ce texte.

Le choix d'un univers de bande dessinée d'abord actuel et radicalement antihéroïque qui satisfasse au postulat de démythification auquel nous venons de faire référence s'est imposé de lui-même à la lecture du recueil *Jimmy Corrigan, The Smartest Kid on Earth* de l'Américain Chris Ware ².

1 Cité par Didier Quella-Guyot, *La bande dessinée*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « 50 Mots », 1990 [p. 103].

2 Publié sous le titre original anglais (que l'on pourrait traduire par « Le garçon

Au moment de sa parution, cette œuvre a créé dans le monde de la bande dessinée ³ une sorte de commotion un peu semblable à celle qu'en son temps Art Spiegelman avait suscitée à la sortie de son chef-d'œuvre *Maus, Un survivant raconte* ⁴. La facture imposante, le caractère innovant et atypique de l'œuvre de Ware en ont vite fait un incontournable du genre. Mais, pour ce qui nous concerne ici, c'est surtout le retournement de la figure héroïque auquel elle donne lieu qui a fixé notre intérêt. Non pas une énième variation sur le thème du détournement du héros, très populaire dans les années 60-80, mais quelque chose de plus décapant encore, qui, par certains aspects, peut évoquer un travail de mythologue. D'autant plus que, en son cœur même, figure en bonne place le superhéros, emblématique hyperbole américaine du héros. En effet, Superman y est convoqué aussi bien comme le fameux archétype qu'il symbolise que comme le raté qu'il est appelé à devenir sous le pinceau impitoyable de Chris Ware. Nous y reviendrons mais seulement après nous être attardé sur ce « smartest kid » bien curieusement nommé.

Suivons d'abord Thierry Groensteen dans le portrait congru qu'il en brosse :

« [...] Jimmy Corrigan est un vieux garçon solitaire, maladivement timide et renfermé, qui s'est choisi Superman comme héros tutélaire. Son père est parti alors qu'il n'était qu'un bébé. Bien des années plus tard, le géniteur se manifeste et invite ce fils, dont il ne s'était encore jamais soucié, à venir lui rendre visite. À cette occasion, Jimmy découvre l'existence d'une demi-sœur adoptive, Amy, de type afro-américain. Alors qu'ils viennent à peine de faire connaissance, frère et sœur doivent partager la charge d'un grand-père impotent et de leur père hospitalisé suite à un accident de voiture. Lui-même renversé un peu plus tôt par un camion, Jimmy se déplace à l'aide d'une béquille. Ces fractures et handicaps multiples sont une métaphore

le plus intelligent du monde ») à Paris, éditions Delcourt, coll. « Contrebande », 2002 [380 pages (non paginé)].

3 Et dans le monde littéraire également, puisque le prix *Guardian* 2001 du Meilleur Premier Ouvrage lui a été décerné ; c'était du reste la toute première fois que le célèbre journal britannique récompensait une bande dessinée.

4 *Maus. Un survivant raconte*, Paris, Flammarion, 1987 [159 p.] et *Maus II (Et c'est là que mes ennuis ont commencé)*, Paris, Flammarion, 1991 [135 p.].

assez transparente des dysfonctionnements affectifs au sein de la famille, ils désignent une infirmité qui se situe sur un autre plan ⁵. »

Ajoutons à ce tableau déjà peu reluisant, une mère surprotectrice et envahissante dont il éprouve un mal fou à desserrer l'étau infantilisant. Avec ses attributs incapacitants et son manque absolu de talent en matière de réalisation personnelle, voilà bien un personnage qui n'a pas grand-chose à voir avec un héros au sens où on l'entend couramment, fût-ce de ceux qui ont laissé poindre un peu de leur « humaine » fragilité ces dernières décennies. Les handicaps affectifs de Jimmy Corrigan ne sont pas qu'un faisceau de traits soutenant la définition psychologique du personnage, ils composent au contraire un réseau de déficits actanciels qui modèlent dans le sens de la lenteur l'intégralité de son univers, marquant d'inexpressivité ses moindres paroles, gestes et attitudes, et condamnant à la paralysie la configuration événementielle de son monde. Si le temps paraît compter dans le microcosme qui est le sien, ce n'est assurément pas pour permettre un passage à l'acte, mais bien pour témoigner de l'inutilité d'une vie perdue pour rien. Incapable de soutenir la vélocité et le zèle de l'action, ce temps-là ne sait plus exprimer que l'attente d'événements à jamais improbables.

Or, tout à l'opposé de ce que vit le personnage de Jimmy Corrigan, la figure héroïque s'établit d'emblée dans la sphère d'un temps plein où règnent l'effectuation, l'action, le mouvement, la précipitation, bref la vitesse pure. Le héros a des buts, des objectifs, des cibles à atteindre, toujours signifiés le plus frontalement possible, et sa course n'a de cesse qu'il ne les ait tous comblés. Il lui tarde de s'exécuter, de s'accomplir et, en fin de parcours, d'exhiber l'image magnifiée et déjà mythique de sa propre efficacité. L'héroïsme est une victoire sur le temps qui gratifie celui qui en a le bénéfice d'une aura d'éternité. Le mythe ne célèbre au fond rien d'autre que cela. Rien qui puisse en tout cas avoir la moindre similitude avec Jimmy Corrigan, personnage routinier, enclavé dans l'espace intime du temps quotidien, dont le manque d'aspiration ne risque pas d'éveiller chez le lecteur ni inspiration ni modèle.

*

Cela saute aux yeux : Jimmy Corrigan ne sait se mouvoir qu'avec difficulté et lourdeur, sa démarche empotée et périlleuse s'étale (dans tous les sens du terme) au long d'une existence extrêmement dilatée et tenue en

suspension. Dans le monde décéléré et amorti qui est le sien, il ne faut compter que sur d'exceptionnels rêves ou fantasmes pour le voir vraiment bouger, courir, s'envoler même. Cette lourdeur est l'enjeu central des 380 pages de ses « inaventures ». Le jeu subtil sur le piétinement, le boitillement et l'atermolement qui en résulte constitue la plus efficace entrave à l'éclosion de la figure héroïque, car, en lui soutirant l'assise primaire de l'action, en barrant sa mise en mouvement, il la fait imploser au seuil de son avènement. En cela réside une part essentielle du pari démythificateur de Chris Ware.

Cette fascination pour le temps mort, ineffectif et saturé des scories de la vie active, porte son projet jusqu'à des sommets insoupçonnés dans la sphère plastique. Des procédés dilatoires comme l'étirement d'actions simples et banales (le déroulement d'un examen médical par exemple), la répétition des mêmes agencements de cases, des mêmes motifs pictographiques, la déclinaison méthodique d'une succession de gestes minimaux (souvent dans des situations d'attente), la restriction iconique masquant les visages et des parties de corps de plusieurs personnages, l'usage fortuit et syncopé de marqueurs de relation qui disloquent la fluidité narrative, etc., tous ces moyens se conjuguent de manière à convertir l'impression du mouvement dynamique du monde en un flux de conscience opaque et inopérant. On avancera d'ailleurs l'idée que la conquête la plus éclatante de Chris Ware vis-à-vis de la bande dessinée aura été d'assumer l'état suspensif et interrogatif de l'image narrative, son caractère de stase, à l'encontre de ce qui est d'ordinaire revendiqué haut et fort : le fantasme d'une représentation cinématique. Ce qui ailleurs s'affirme à travers le modèle prédominant de l'effacement, de l'oblitération du temps mort, bref de l'ellipse, apparaît chez Chris Ware telle une épiphanie, chaque image retardant la suivante et attestant jusqu'au vertige son propre potentiel d'inactivité, d'inertie, de suspension. Paradoxalement, le créateur de Jimmy Corrigan apparaît comme l'un des plus géniaux intervallistes que la bande dessinée ait jamais connus.

Cette présentation de l'univers de Chris Ware serait incomplète si ne s'y ajoutait une modalité très particulière de la « saga » corriganienne qui la fait s'échelonner sur plus d'un siècle, dans des allers-retours à travers trois générations de personnages d'une même lignée, dont chacun porte le nom ou le sobriquet de Jimmy, tout en offrant de troublantes ressemblances physiques avec les autres, comme s'ils étaient le fruit d'une hérédité tenant presque du clonage. Enfin, il n'aura échappé à personne l'antiphrase du titre consistant à mettre l'emphasis sur le

« *kid* » (le gamin), alors que la part la plus importante du récit concerne un adulte prématurément vieilli, d'autant plus qu'on y qualifie ce personnage de « *smartest* » alors qu'il apparaît, et c'est le moins qu'on puisse dire, peu dégourdi et d'une lourdeur mortelle.

*

La désignation ironique du titre nous amène à aborder le dispositif éditorial mis en place par Chris Ware. Hormis son caractère monumental et inhabituel, ce qui frappe le plus dans cette oeuvre, c'est la cohésion d'ensemble qui étend l'élaboration d'un monde personnel depuis les premiers contacts matériels avec le livre jusqu'au cœur de son récit, ne laissant aucun aspect en marge du projet créatif. Et c'est sans doute cette attention aux moindres détails qui rend si remarquable l'efficiencia du démontage mythologique. Ainsi tous les éléments de maquette de l'album Delcourt obéissent à des spécifications tatillonnes de l'auteur, conformes en tous points à celles de l'édition originale américaine, ce qui en ce domaine est exceptionnel. Qu'il s'agisse du choix du papier, de l'encre d'impression, des couleurs ou des lettrages variés, rien n'a été laissé au hasard d'une décision éditoriale qui aurait pu lui échapper ⁶. À la manière d'un maître d'œuvre de l'envergure d'un Hergé par exemple, Chris Ware montre qu'il excelle aussi bien dans la conception de la typographie, des titres et autres logotypes parsemant son œuvre, la création de schémas et diagrammes de toutes sortes, la mise en page proprement dite, la rédaction de textes et notices en tous genres, la confection de figurines, modèles ou livrets à découper ou à assembler d'une indescriptible complexité, sans oublier un graphisme de bande dessinée minutieux et très « ligne claire » que l'on est inévitablement tenté de rapprocher de celui du créateur de Tintin ⁷. Dans l'univers esthétique de Chris Ware, il n'existe pas de discontinuité entre l'appareil péritextuel et l'œuvre elle-même, les deux participant d'une cohérence globale qui atteint aux dimensions d'un langage idiomatique (qualifié par l'auteur de pictographique) adapté à la perfection aux besoins expressifs et thé-

6 C'est dans les 15 numéros de sa revue *The Acme Novelty Library* (Fantagraphics Books, Seattle), où sont parus à l'origine plusieurs épisodes de Jimmy Corrigan, que Chris Ware a développé cet univers graphique et pictural si caractéristique.

7 Ce rapprochement avec Tintin est d'autant plus justifié que, par certains traits vestimentaires (knickers bruns démodés, serrés au-dessous du genou, chaussettes blanches et chaussures brunes...), il peut rappeler le jeune héros belge, en tout cas tel qu'il apparaît sur la quatrième de couverture de la collection standard plastifiée.

matiques que l'œuvre commande. Nul doute qu'un semblable dispositif ne puisse laisser intacte la fiction qu'il encadre et, de ce fait, modalise de manière significative.

Mais cette appropriation plastique singulière du langage de la bande dessinée remplit une fonction supplémentaire, aussi incontournable que digressive, tant elle est, à certains égards, encombrante. Elle a pour fonction de dresser un filtre entre le lecteur et la fiction annoncée de mille et une manières, ce qui en retarde considérablement la découverte. À travers le dispositif que nous venons d'évoquer, Chris Ware intègre concrètement à l'univers thématique de son livre un ensemble d'éléments liminaires empruntant volontiers le ton de prolégomènes (explication, avertissement, exégèse, dédicace, mode d'emploi, etc.), l'auteur y jouant le rôle d'un préfacier facétieux et ironique face à la perception de la bande dessinée en tant que moyen d'expression, et face aux supposées prétentions de sa propre œuvre (!). On y reconnaît l'empreinte d'un travail de distanciation. À titre d'exemple, la jaquette de l'album, savamment pliée et d'un raffinement extraordinaire, offre sous le titre « *Une nouvelle fiction humoristique* » une autoprésentation naïve et emphatique de Jimmy Corrigan qui cadre évidemment peu avec ce que l'histoire permet de découvrir à son propos. Ailleurs sur la même jaquette, c'est avec la froideur d'un exposé clinique qu'est décrit le même personnage, désigné cette fois comme « patient ». Autour de ces notices figurent, orientés dans tous les sens, nombre de diagrammes plus ou moins explicatifs et quelques « morceaux choisis » extraits de l'album et qui donnent un étrange aperçu de son contenu. L'étrangeté tenant ici au fait que cette part affichée comme explicative ne peut remplir sa fonction qu'en aval de la lecture, non en amont. Tous ces éléments souvent ludiques relèvent d'une hyperconstruction qui, de manière paradoxale, remplit une fonction déconstructive, car on ne manque pas d'y lire un regard satirique et autoréflexif. Par exemple, dans les gardes 1 et 2 de l'album et sous le couvert d'un énoncé d'« *Instructions Générales* », Chris Ware livre une manière de mode d'emploi en 5 étapes ⁸ garantissant au lecteur supposé non familier avec le moyen d'expression mis en cause, « une relation épanouie » avec ce qu'il désigne comme un « théâtre pictographique » *susceptible d'évoquer* « une simulation crédible de l'existence ».

8 Incluant un « *Bref historique* » remontant à la Mésopotamie et à Homère, trois points démonstratifs concernant le moyen d'expression lui-même, ainsi qu'un loufoque « *Examen* » récapitulatif à compléter par le lecteur...

D'entrée, et le clin d'œil n'étant jamais loin, c'est sous les traits d'une espèce assez particulière de sémioticien doublé d'un sociologue de la culture ou d'un historien érudit que l'auteur paraît introduire (à) son œuvre. Le contenu de ce mode d'emploi, mi-parodique mi-sérieux, ne peut pas pencher que du côté de la dérision tant il compte d'informations pertinentes sur la manière d'aborder l'œuvre elle-même. Bien qu'un titre comme un « *Nouveau Langage Pictural s'Impose — Parfait pour Montrer des Trucs, sans les Grands Mots* » [sic] ⁹ puisse sembler féroce ment moqueur, il n'en est pas moins éclairant sur la démarche de son auteur, en suscitant chez le lecteur une attention accrue vis-à-vis du moyen d'expression en tant que tel et des modalités de l'œuvre qu'il tient entre les mains. Il n'est pas possible de traverser cette jaquette et ces pages liminaires touffues et bizarroïdes sans que cela n'affecte d'une manière orientée la perception et le parcours de ce qui suit. En effet, semble dire Chris Ware, pas question de laisser s'écouler l'histoire de Jimmy Corrigan dans le lit d'un long fleuve tranquille. Au contraire, il lui paraît indispensable de décaler le propos ou le ton des (més)aventures de son protagoniste, de l'installer en porte-à-faux par rapport à l'évocation d'un authentique héros de la bande dessinée. À l'instar du mythologue qui veille à dénaturiser la sémiosis ambiante, l'auteur de Jimmy Corrigan montre le souci constant de ce que la lecture de son œuvre emprunte le moins possible des sentiers déjà battus par la bande dessinée ou la littérature. On ne peut que souscrire à l'énoncé de Marie-Hélène Bouchard suivant lequel « *On ne lit pas Jimmy Corrigan, on apprend à le lire* ¹⁰. » À la limite, on irait jusqu'à imaginer que, dans ce cas de figure, l'élaboration mythique se déplace depuis la figure du héros vers celle de son propre créateur. Celui-ci, en tant que génial inventeur de monde, ferait désormais office de démiurge s'imposant en lieu et place de son personnage, au sommet de l'art innovant et déroutant qui est le sien.

Comme si l'ensemble de ce dispositif n'était pas suffisant aux yeux de Chris Ware pour installer un cadre de lecture à nul autre comparable, s'y ajoute un facteur perçu cette fois-ci comme vexatoire, et qui a rebuté et rebutera plus d'un lecteur de *Jimmy Corrigan* : la ténuité du format de l'ouvrage qui en réduit le dessin et les lettrages aux dimensions de minia-

9 Avec la fausse mention bibliographique suivante : « *Article reproduit avec l'aimable autorisation du Journal des Études Supérieures en Arts Libéraux* » (cf. 2^e garde).

10 Dans un compte rendu de lecture sur *Jimmy Corrigan* remis, en décembre 2003, dans le cadre du cours de Synthèse en bande dessinée dispensé, par le signataire de ces lignes, à l'École multidisciplinaire de l'Image (Université du Québec en Outaouais).

tures. Cette façon atypique d'abord d'introduire et de retarder l'arrivée du lecteur dans la part proprement fictionnelle de l'œuvre, puis d'en rendre l'accès laborieux, voire pénible, d'en abaisser considérablement jusqu'au seuil de lisibilité (au sens textuel comme au sens matériel du terme ¹¹) relève d'un dessein qui ne peut pas être banalisé ou ignoré.

Dans l'univers traditionnel de la bande dessinée, l'effort consenti par le lecteur est tout entier déployé en direction du personnage-héros, suivant des modalités d'écriture et de lecture obéissant en général à un principe souvent revendiqué de *lisibilité*. Chez Ware, le dispositif éditorial va dans le sens contraire d'une facilitation de la lecture, de même qu'à l'inverse d'une gratification immédiate, comme cela peut être le cas dans l'univers héroïque où une « valeur ajoutée » au personnage et à ses aventures les bonifie d'épisode en épisode, faisant du lecteur l'« hôte » privilégié de la geste du héros tout en assurant sa participation à l'édification de la légende. Or, dans le cas qui nous intéresse, la pénibilité de l'existence de Jimmy Corrigan paraît devoir être répercutée jusque dans l'acte de lecture ; par effet de contagion, cet acte devient un « parcours du combattant », comme si le fait de pénétrer dans ce monde étriqué devait infliger au lecteur des frustrations parallèles, toutes proportions gardées, à celles vécues par le protagoniste. Il en va de même avec la lenteur ou la confusion mentale du personnage ; par effet d'imprégnation, ces particularités du monde subjectif de Jimmy Corrigan deviennent pour le lecteur un élément central de la lecture. Chris Ware ne qualifie-t-il pas lui-même son Jimmy Corrigan « d'expérience limite en matière de tolérance du lecteur ¹² » ?

*

Ce long détour — à l'image de celui auquel contraint l'imposant dispositif de Chris Ware —, amène à nous attarder sur le sens global dont est porteur Jimmy Corrigan, dans la perspective d'éclairer encore davantage le travail de déconstruction du mythe qui peut s'y lire. Le monde de Jimmy Corrigan est un monde sans grandeur dans lequel tout ce qui caractérise

11 Les lecteurs de *Jimmy Corrigan* doivent se munir d'une loupe pour accéder au contenu de nombreuses bulles ou vignettes quasi microscopiques qui autrement demeureraient indéchiffrables.

12 La formulation anglaise de cet énoncé est « a bold experiment in reader tolerance ». Nous avons préféré à la traduction française de l'édition Delcourt — « Un test audacieux de la patience du lecteur » —, celle proposée ici, parce qu'elle nous semble mieux refléter l'emphase mise dans l'énoncé d'origine sur le caractère plus expérimental de l'œuvre.

les protagonistes (environnement matériel, actes, pensées, rêves, etc.) ad- vient sous une forme confinée, bornée, dérisoire, qui fait d'autant plus ressortir la précarité et l'insignifiance du personnage (et peu importe d'ailleurs celui des trois Jimmy auquel il est fait référence). Dans ce cadre étriqué, Jimmy endosse le statut de la victime confinée au rôle de souffre-douleur d'un autre imaginé, souvent plus grand que nature, mieux réussi, plus achevé et accompli individuellement et socialement que lui (ce dont témoignent maints rêves et fantasmes de la triade des Jimmy). Bien que le milieu familial soit en bonne partie responsable du gâchis affectif dont témoigne cette histoire — le poids de l'atavisme semble bien lourd à porter dans l'univers des Corrigan —, cet aspect est secondarisé dans le récit par rapport à l'inaptitude fondamentale du personnage à prendre sa place dans un monde obsédé à outrance par l'image de soi. C'est donc de sa propre insignifiance dont Jimmy paraît d'abord la proie. Envisagée sous cet angle, l'œuvre de Chris Ware traduit « *la dimension fondamentalement pessimiste de la nouvelle modernité* », cette modernité qui, à travers la fiction de la réussite, érige en absolu l'individualisme et le narcissisme. Si Jimmy paraît si seul, si vulnérable et si laissé-pour-compte, c'est parce qu'il porte exemplairement le fardeau de la « *fatigue d'être soi* », redoublé par une « *angoisse d'avoir quelque chose à dire* »¹³, deux états symptomatiques du malaise de civilisation actuel. Car, s'il ne paraît pas impossible d'acquérir un statut héroïque, fût-ce en tant que victime, c'est au prix de renchérir sur la souffrance, de lui trouver un usage non plus passif mais actif, de prendre l'initiative de la réparation, et surtout peut-être de trouver à le crier haut et fort, ce dont le pauvre Jimmy est incapable. À l'encontre du héros qui, subissant des revers et tombant sous les coups d'un adversaire ou d'une adversité plus considérables que lui, n'attend qu'un signe des dieux pour rejaillir de ses cendres et redorer plus vivement encore sa figure de légende, Jimmy Corrigan n'a que sa douleur muette et son incompétence pour faire face aux ténèbres et à l'oubli. Cela est vraiment trop peu pour édifier un mythe.

À voir les choses ainsi, il s'en faudrait de peu qu'on assimile le cycle corriganien à un pur mélodrame. Si l'on peut reconnaître qu'il en est effleuré par son flirt avec le degré extrême du malheur, comme le sont à peu près toutes les œuvres postmodernes, c'est pourtant à une tragédie de l'insignifiance que l'on a affaire, avec cette nuance — de

13 François de Singly (sociologue au CNRS), « Cela témoigne de la dimension pessimiste de la modernité », entretien avec *Le Monde* (édition électronique), 21 août 2004.

taille ! — que le sentiment du tragique y baigne dans un océan d'ironie et de distanciation autoréflexive. L'ironie chez Chris Ware est un principe esthétique qui ne laisse intacte aucune strate de l'œuvre. Intimement mêlée à la thématique de l'insignifiance et à l'intense bourdonnement du silence et de la lenteur, elle paraît le mieux caractériser l'ambition d'un auteur chez qui la fascination du vide concorde avec l'épuisement du sens. Une proposition récente de Jean Baudrillard, visant à définir le travail du mythologue, nous paraît offrir d'étonnants points de convergence avec la démarche de Chris Ware. « *Le travail du mythologue, écrit-il, ce serait d'opérer un arrêt sur image, de suspendre les choses, faire le vide autour et se demander s'il y a quelque chose ou rien. Et la plupart des choses, si on les isole, ne signifient rien*¹⁴. » C'est bel et bien à ce travail de mise à plat de l'imaginaire mythique de la bande dessinée que s'emploie Chris Ware dans son entreprise de décadre du monde héroïque, et le meilleur exemple réside dans le rôle de figurant qu'y tient Superman tout au long de l'œuvre. Un examen rapide, en terminant, de ce que la saga corrigianienne lui fait subir, saura convaincre du caractère à la fois corrosif et savoureux de l'ironie démythifiante de son auteur.

D'entrée de jeu, Superman revêt son aspect familier : l'indémontable superhéros à qui est voué une sorte d'adoration païenne. Témoin, à l'endos de la jaquette, une saynète illustrant un cérémonial bien connu des fans de comics : Jimmy y manipule et range avec amour, dans un carton soigneusement répertorié, une pochette plastique contenant un exemplaire de collection de Superman. Bien que teinté d'une coloration vénale, ce rituel obsessionnel permet d'établir l'enseigne à laquelle loge Jimmy Corrigan : à ses yeux, Superman est toujours une idole. Sitôt retirée la jaquette de l'album, cette évocation cultuelle s'élève soudain à hauteur d'adoration quasi divine : irradiant de faisceaux dorés, telle une icône byzantine, l'emblème d'un Superman portant dans ses bras le petit Jimmy trône en plein centre de la couverture. Observée avec plus d'attention, cette icône révèle toutefois un Superman rondouillard à la calvitie prononcée¹⁵. C'est peu dire que le mythe paraît blêmir ici d'un excès de

14 « Vous en rêviez, nous l'avons fait » (entretien avec Jean Baudrillard réalisé par Isabel Violante), *Le Nouvel Observateur*, « Mythologies d'aujourd'hui », hors-série n° 55, juillet/août 2004, p. 14.

15 On notera une autre caractéristique importante du Superman imaginé et dessiné par Chris Ware : le fait qu'il ait les yeux masqués, à la manière du célèbre antihéros des *comics* américains The Spirit, créé par Will Eisner en 1940. Déjà visible sur la minuscule couverture de l'exemplaire de collection mentionné plus haut, cette

« naturel ». Tout au long de l'album, ce trop-plein, cette surcharge démythifiante ne quittera plus jamais la représentation de Superman, l'affadissant davantage au fur et à mesure de la progression de l'histoire. Dans l'épisode inaugural, pour le bambin mélancolique et désabusé qu'est Jimmy, le superhéros n'intervient plus que sous l'apparence d'un déguisement de foire bon marché porté par un amant de passage de sa mère. Survient ensuite, dans un moment clé du récit, la mort de Superman. Longtemps répercutée dans l'album, cette mort, figurée par le saut périlleux d'un quidam exhibant la panoplie du superhéros, rappelle brutalement que le héros tant adulé peut être un faussaire, tandis que le mythe qu'il essaie de personnifier, un mensonge. Fin programmée ou manifestation extrême de crédulité, c'est la mort du mythe qui est signifiée à travers l'ambivalence de cet acte. Tombé dans l'anonymat, le superhomme ne représente plus qu'une énigme inintelligible. Cette mort enseigne également que, à l'instar de Jimmy Corrigan, Superman peut lui aussi endosser la figure d'une victime sacrificielle dont l'offrande reste désespérément vaine, parce que dénuée de sens. Il passera beaucoup de temps avant que la dépouille de cet inconnu soit retirée de la rue où elle gisait. Et Jimmy en demeurera troublé. Dans la suite du récit, la figure superhéroïque ne trouvera plus à s'incarner qu'à travers sa misérable personne. On y verra Jimmy arborer, piteux et balourd, le fameux tee-shirt bleu à l'insigne coloré de Superman, emprunté à la garde-robe d'un père piètrement mythomane. Le comble de cette déliquescence sera atteint dans une scène grotesque le montrant accroupi aux toilettes, peinant ostensiblement à un labeur qui n'a plus rien d'héroïque. Finalement, le tee-shirt de Superman reposera froissé et informe, sur un meuble de la chambre de Jimmy, aussi dépourvu de substance que le mythe dont il était le véhicule. De manière tragi-comique et irrévérencieuse, l'exubérance et la démesure du mythe trouvent ici un équivalent en négatif ; c'est le retournement dont nous parlions au début de ce texte. À travers la conversion de Jimmy Corrigan en Superman, Chris Ware rappelle combien la figure du héros, dans un monde aussi marqué que le nôtre par l'ambivalence, l'insécurité et le doute, est une figure dépassée, de pure convention, régressive même, et dont l'ironie paraît la plus apte à exprimer tant la suspicion que les limites. La cause est entendue. Rien de plus salvateur en effet, semble suggérer Chris Ware, qu'un déboulonnage de héros.

caractéristique renforce d'autant plus la « désacralisation » de la figure héroïque qu'elle en « revisite » jusqu'à l'icône du collectionneur !





Ce texte a été préparé pour le colloque « Guerres et totalitarismes en bande dessinée » auquel j'ai participé à Cerisy-la-Salle en juin 2010. Puisqu'il était question de la guerre, j'ai eu envie de me pencher sur l'œuvre d'Emmanuel Guibert, dont la guerre peut, à première vue en tout cas, apparaître comme un élément thématique récurrent. Avec l'accord des organisateurs, Viviane Alary et Benoît Mitaine, j'ai fait inviter Emmanuel dont c'était la première présence dans ce joli château en Normandie, près de Coutance, où l'on est accueilli et où l'on mange comme des rois (le brie local et l'omelette norvégienne y sont mémorables !). Bien que j'aie eu ma conférence en main en me présentant au colloque, les organisateurs ont décidé, à cause de l'horaire trop chargé du colloque, de me confier plutôt l'animation de deux rencontres publiques avec Emmanuel, les plus faciles qu'il m'ait d'ailleurs été donné d'animer de toute ma vie. Il m'a suffi de lui poser une question pour lancer le prodigieux orateur qu'il est. La première rencontre s'est déroulée en présence des participants au colloque auxquels s'est joint un groupe de lycéens de la région invités pour l'occasion, et qu'il a ensorcelés en un tournemain. Emmanuel y a décrit son parcours, insistant longuement sur le ratage de son premier album, Brune ¹, et sur ce que cet échec lui avait apporté sur le plan artistique et sur le plan humain. Pour la rencontre du lendemain, en soirée, nous avons eu droit à une surprise. Emmanuel avait apporté pour nous les montrer quelques objets ayant appartenu à Alan Cope. Il nous a fait ainsi partager une part intime de l'intensité de la relation qui l'a mené à l'œuvre magistrale que l'on connaît ².

La réflexion proposée dans le texte de cette conférence jamais prononcée démarre comme attendu sur le sujet de la guerre, mais elle prend aussitôt une autre voie qui est celle

1 Éditions Albin Michel, 1992.

2 *La guerre d'Alan*, trois tomes parus à L'Association, en 2000, 2002 et 2008, et *L'enfance d'Alan*, chez le même éditeur, en 2012.

de la manière dont un individu, un sujet, peut s'emparer d'un semblable thème. Elle s'oriente donc vers le rapport empathique vécu par Guibert avec Alan, mais aussi avec Didier Lefèvre, dans Le photographe ³ et Alain Keler, dans Des nouvelles d'Alain ⁴. C'est le dépassement de la subjectivité — de soi et de l'autre — qui fait l'objet de ces récits focalisés sur le rapport sensible avec la vie, par le biais du témoignage biographique.

3 Trois tomes parus, avec la collaboration de Frédéric Lemerrier, collection « Aire libre », Éditions Dupuis, en 2003, 2004 et 2006.

4 Avec la collaboration de Frédéric Lemerrier, Les arènes — XXI, 2011

Le sujet de la guerre en bande dessinée

« Celui qui a été ne peut plus désormais ne pas avoir été (...). »

Vladimir Jankélévitch

« C'est parce que la réalité humaine est gorgée de fictions involontaires ou pauvres qu'il importe d'inventer des fictions volontaires et riches. »

L'espèce fabulatrice, Nancy Huston

En broyant l'imaginaire et la conscience de ceux qui lui paient un tribut, la guerre travaille à l'anéantissement de l'individualité. À moins qu'elle ne dissolve d'emblée cette singularité sur l'autel de mythes et idéaux intégrateurs. Ce qui est une autre façon de niveler la mêlée des sans-grade, sans-nom et sans-visage. Aussi, quand elle ne sert pas de prétexte — politique, économique, géographique, culturel, historique, religieux... — pour des enjeux qui ne sont pas d'abord ceux des campagnes menées sur le terrain, la guerre n'apparaît plus que comme un piètre sujet à histoires. À moins qu'elle n'extraie du destin collectif le sujet héroïque d'un récit de bravoure ou de sacrifice qui saurait encore parler en son nom. Le plus souvent, l'anonymat des Grandes Causes nourrit le silence des disparus comme des survivants.

Que reste-t-il donc à qui veut parler sans grandeur de la guerre ? Que reste-t-il à qui veut relater un parcours en dehors des affrontements, qui ne paraisse dépouillé de substance et de signification ? Que raconter de la guerre qui ne fasse pas directement écho à son tumulte ? Que dire des « combats ordinaires » de ceux qui perpétuent la vie malgré tout, sans rien amoindrir de la logique d'exception qui les tient en tenailles ?

Paradoxalement, c'est le caractère inhumain de la guerre qui fait le plus ressortir le besoin d'une perspective humaniste pour en parler. Ce déni d'« humanité » ne parvient jamais à masquer le fait que les conduites bellicistes s'étaient sur un penchant par trop humain. Bien que les conséquences des campagnes guerrières soient souvent comparables matériellement aux pires catastrophes naturelles, elles n'en sont évidemment pas, et la façon dont elles mettent en péril les fondements de notre propre humanité prime tout. Qu'il s'agisse de l'envisager dans ses aspects les plus individuels ou les plus collectifs, la guerre ne montre jamais qu'une humanité fragilisée, en pleine débâcle. En cela, elle nous concerne tous,

autant que nous sommes. Elle est notre affaire, même en temps de paix et même quand on ne l'a pas éprouvée de près.

Réinventer le sujet de la guerre suppose de redonner à l'humanité nombreuse, diverse et sans plus ni moins d'envergure que le commun des mortels, son épaisseur feuilletée. Présente à l'événement autant qu'elle le subit. La guerre réelle et actuelle n'est plus le Grand Événement pesant de tout son poids dans l'Histoire des hommes. Transmuée le plus souvent en anecdote lointaine filtrée par la dépêche du jour, elle peine à délimiter les contours toujours plus informes de ce qui fait événement en elle. Il s'impose d'en repenser l'imaginaire, de redéfinir sa consistance en termes narratifs comme sa visée éthique.

*

On peut supposer que ce sont des questions de cet ordre auxquelles l'œuvre récente d'Emmanuel Guibert amène des formes de réponse pertinentes et novatrices. À mille lieues, cela va de soi, de la glose analytique qui suit son cours dans ces lignes... Ce qui n'empêche cependant pas son auteur de produire au travers de ses chantiers de création une pensée cohérente sur les enjeux que pose la représentation de la guerre. Les formes de connaissance auxquelles donnent accès les œuvres dignes de ce nom n'ont rien à envier aux discours auxquels on accorde en général le plus de crédit ; simplement, elles empruntent d'autres voies pour y accéder. Comme a pu l'écrire Nancy Huston, « (l)es fictions volontaires (histoires) d'un peuple donnent, mieux que les fictions involontaires (Histoire), accès à la réalité de ce peuple ¹. » Bien qu'elles ne répondent pas d'abord à cette fin, les bandes dessinées de Guibert ont une valeur épistémique distincte de la valeur pédagogique ou informative que l'on peut, au sens strict, leur reconnaître. En les lisant, n'importe quel lecteur a le sentiment d'apprendre quelque chose de neuf et de consistant sur les lieux et les événements couverts par les récits de *La guerre d'Alan*, du *Photographe* et *Des nouvelles d'Alain*. L'impression qui reste après la lecture est plus riche peut-être, et plus profondément partagée que celle qui prévaut après la lecture de la plupart des œuvres de pure fiction. En cela, le travail de Guibert impose déjà sa particularité.

C'est en prenant le relais de témoins privilégiés — à ses yeux en tout cas — pour lesquels il se fait un « scribe » moderne, qu'Emmanuel Guibert s'emploie à réinventer le sujet de la guerre. Autour des souvenirs personnels de l'ex-soldat américain Alan Ingram Cope et de ceux des photogra-

phes reporters Didier Lefèvre et Alain Keler, également présents sur des scènes de guerre, il recompose le territoire narratif et visuel de son sujet, à bonne distance de ce qui prévaut en ce domaine. Cette partie récente de sa production offre, à maints égards, plusieurs points de convergence sur le plan de la conception et de la réalisation. Pour chacun des trois projets, Guibert a d'abord recueilli oralement de ses témoins, le récit détaillé d'un parcours de vie plus ou moins circonscrit dans le temps et l'espace, auquel il a ensuite donné la forme de bandes dessinées. Il a donc été l'auteur des publications qui en ont résulté, bien que le matériau « inspirateur » n'ait pas été de son cru. Il en résulte *des formes inusitées de récits où le conteur, tout en étant celui qui narre, n'est pas, à proprement parler, celui qui énonce*. Dans l'œuvre aboutie, la voix du conteur s'exprime à travers celle d'un auteur qui la porte en s'effaçant. Mais c'est à cette condition que cette voix peut devenir, en quelque sorte, une figure emblématique sous le pinceau et la plume de Guibert. Quasiment un personnage ; à tout le moins, aux yeux d'un lecteur de bande dessinée plus habitué sans doute à fréquenter, avec ce média, des histoires fictives.

Cette forme de collaboration implique un dispositif fondé sur l'omniprésence d'un narrateur que sous-tend une énonciation entièrement tournée vers lui, un peu comme dans certains projets documentaires. Si l'auteur de la bande dessinée peut donner l'impression de s'être désinvesti dans le propos, qu'il relègue explicitement à la subjectivité de ses témoins, il n'en va pas de même de sa prise en charge du récit à travers une forme personnelle d'écriture de bande dessinée. Ce qui revient à reconnaître qu'il s'est commis dans la forme de l'énonciation. Quelle réalité auraient les récits de ces témoins sans l'incontournable contribution de Guibert, qui les a d'abord écoutés, enregistrés, retranscrits, puis réagencés, scénarisés, découpés, documentés, illustrés ? Ainsi « réécrits », ils ressortissent bel et bien au registre du *récit de vie*. Les faits relatés, à la première personne, sont perçus — et même potentiellement validés — suivant des critères de véridicité, d'authenticité et d'exactitude. Bien qu'une voix singulière porte haut et fort à travers eux, on ne saurait pourtant les considérer comme autobiographiques, puisque voix et écriture ne proviennent pas d'un seul et même sujet. D'une manière qui peut surprendre, l'auteur de ces bandes dessinées a emprunté la voix d'un autre pour fonder en propre son écriture. Par ailleurs, même si ces trois récits sont parfois documentés avec soin, ils ne relèvent pas d'une approche documentaire. Tout ici est affaire de souvenirs. L'intérêt pour Guibert étant de faire remonter

l'espace-temps de ces souvenirs sans trop de perte par rapport à la qualité du témoignage reçu, au regard d'événements particuliers. L'invention narrative se loge étroitement entre la mémoire et l'imagination.

L'aspect peut-être le plus marquant dans ces trois projets de bandes dessinées, c'est la manière avec laquelle Guibert se mesure à diverses formes d'altérité. D'abord, il accueille l'Autre sur un plan personnel en s'appropriant les récits de personnes qu'il fait entièrement siens. Ensuite, une forme d'altérité apparaît dans ses choix de récits sur le thème de la guerre qui vont clairement à l'encontre de la logique des genres — historique, documentaire, docu-fiction, etc. —, et pour lesquels il s'impose de créer des formes narratives originales. Enfin, on peut voir que sa manière d'aborder son média, la bande dessinée, l'expose à une autre forme d'altérité, là où il expérimente une mixité esthétique inhabituelle aux fins de combler des besoins personnels d'expression. Il est rare que des projets de bande dessinée mobilisent en même temps des enjeux aussi considérables. Examinons la forme particulière qu'ils empruntent dans *La guerre d'Alan*.

En se prenant d'amitié pour la personne d'Alan Cope, Emmanuel Guibert découvre un individu qui est non seulement capable de raconter avec précision et intérêt le détail de sa vie, mais qui perçoit celle-ci comme quasiment achevée, du fait de son âge avancé. En se racontant à Guibert, il a le désir, comme il dit, de « *broser[r] le tableau* » de son existence. À ses yeux, comme à ceux de celui qui écoute et note ses confidences, son parcours de vie apparaît *telle une totalité*. Cette idée de totalité est significative — et peut-être même déterminante — dans le projet narratif de Guibert. Car ce n'est pas seulement l'aptitude à se raconter qui l'a fasciné chez Cope, mais aussi la singularité d'une vie apparaissant sous l'angle que ce dernier faisait ressortir. En en résumant le parcours, il apprend qu'il a vécu *personnellement* la catastrophe de la Deuxième Guerre mondiale, et qu'il l'a traversée sans subir de séquelles majeures — ce qui est déjà chose peu commune. Bien que son engagement militaire ne l'ait pas mêlé de près au feu de l'action, il peut fournir un témoignage de première main à propos de cette guerre. Sa vie n'a pas moins été mise en danger par elle et son cours bouleversé par le déplacement sur la zone des conflits auquel elle l'a contraint. Au bout du compte, et cela a dû représenter un second point d'intérêt pour Guibert, l'expérience de la guerre a conduit le jeune Cope à réinventer sa vie dans l'exil. C'est ce sens particulier qu'il faut donner à « la guerre d'Alan » : une histoire d'importance secondaire exposant les impressions

« subjectives » d'un sujet sans renommée, et sans revendication identitaire autre que celle que sa vie lui a progressivement donnée. Ayant été mis en contact à travers la guerre avec une culture aux antipodes de la sienne, il s'est finalement senti plus européen qu'américain, au point de décider de s'établir en France, après sa démobilisation. À travers la relation de son expérience intime de la guerre et de ses conséquences, l'individu Alan Cope a reformulé le sujet de sa propre vie, d'une manière telle qu'elle a pu apparaître aux yeux de Guibert, l'auteur de bandes dessinées, comme un véritable *sujet d'histoire(s)*. Il a trouvé là, étroitement imbriqués, l'histoire individuelle et l'Histoire collective, avec comme toile de fond la thématique chère au roman d'apprentissage (*Bildungsroman*). Sujet en or pour le conteur qu'il est.

En suivant une idée de Nancy Huston à propos des sources de motivation du conteur ou de l'écrivain, on pourrait dire qu'Emmanuel Guibert a éprouvé dans sa rencontre avec Alan Cope « l'intuition de ce qu'est une vie entière ² », et c'est ce qui l'a mené à se plonger dans *La guerre d'Alan*. Il a senti que la relation faite de sa vie par son ami était susceptible d'élever celui-ci au statut de personne digne d'intérêt, si ce n'est de personnage digne d'histoire(s). Il a perçu des potentialités disons « romanesques » de ce récit de vie, mais en l'abordant sous une forme narrative en concordance avec la tendance de la bande dessinée qu'il a fréquentée à L'Association, plutôt qu'en suivant celle, plus conventionnelle, de la bande dessinée d'aventures. Ses envies et exigences de conteur ont donc trouvé à travers l'univers d'Alan une façon de conjuguer une soif de curiosité avec un désir d'authenticité par rapport à l'existence. Aussi, l'une des forces de Guibert consiste à avoir su revisiter le courant de la bande dessinée intime en le raccordant à l'Histoire avec un grand « H ».

Adeptes des formules éloquentes, Hugo Pratt aurait dit, quelque part, que l'imagination est une réponse à la curiosité. Dans le cas des projets de Guibert auxquels on se réfère ici, ce ne peut être plus vrai. Son travail a tiré avantage d'une motivation personnelle particulière : l'immense envie qui est la sienne d'en savoir toujours plus à propos de tel sujet ou de telle activité attisant sa curiosité. Non pas une envie tournée vers des formes institutionnelles de savoir souvent plus ou moins dissociées de la réalité, mais le désir d'une connaissance lui permettant d'approcher la complexité du monde, dans ce qu'elle a de plus ressenti, et de stimuler puissamment son imagination dans ce sens. On parle d'un

savoir lié à l'expérience de la vie et comportant, de ce fait, une dimension de transitivité. Les choses abordées de cette manière ne sont pas davantage isolées de leur contexte que du processus qui a conduit vers elles, comme d'ailleurs du gain de conscience que l'on a tiré de l'ensemble du processus. Ainsi, la dimension de « connaissance intime » revêt tout son sens ici, puisque les projets qui rencontrent les envies de Guibert ont été initiés et développés à travers des liens personnels, fondés sur l'amitié et le respect. Enfant unique, Emmanuel Guibert a peut-être trouvé, en associant ces relations familiales à son univers de création, un moyen de combler un besoin fraternel inassouvi ? Si son œuvre porte aussi haut le sens de la fraternité humaine, c'est qu'elle en est au premier titre redevable.

La curiosité et l'envie de connaissance de Guibert constituent un moteur de création dont il parvient remarquablement à distiller l'énergie à travers la durée, comme en font foi les projets autour d'Alan Cope ou de Didier Lefèvre qui ont occupé dans sa vie — et occupent toujours — une période de temps considérable. Il en ira sans doute de même avec les *Nouvelles d'Alain*. Mais aussi essentiel que cette énergie motrice est le besoin qui l'anime d'aller à la rencontre de l'Autre, présent chez lui depuis toujours, à ce qu'il semble. Dans son beau texte « Le dessin, petit », Guibert fait état avec grande précision de la manière dont l'envie de dessiner s'est polarisée dès son enfance. Très tôt, écrit-il, « [j]'étais celui qui raconte, qui consigne, qui informe l'entourage sur lui-même. Celui qui transforme un menu fait individuel en une source d'intérêt collectif³. » D'entrée de jeu, il s'est donc perçu, crayon à la main, à la façon d'un « intermédiaire médiatique » occupant « dans le cercle familial, la chaire du scribe, du narrateur ». Bref, comme celui qui dispose d'une faculté que les autres n'ont pas, et qu'il entend mettre au service d'une soif d'expression chez eux frustrée mais, par le fait même, stimulante pour lui. Deux aspects significatifs méritent d'être mis en relief dans ces citations. D'une part, le fait que Guibert a d'emblée accordé à ses envies de dessin et d'histoires une finalité plus informative ou utilitaire que personnelle ; à ses yeux, il ne pouvait pas leur donner cours gratuitement, sans but particulier, comme c'est souvent le cas pour une créativité à peine émergée. D'autre part, le fait que son activité graphique a été dès le départ ressentie en complète solidarité avec sa communauté proche ; en s'y adonnant, il a d'autant plus pris conscience que le sens de sa vie pou-

3 Emmanuel GUIBERT, *Monographie prématurée*, ouvrage collectif, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2006, p. 28.

vait être en partie contenu dans la vie des autres, et vice versa. En tournant vers les autres un besoin personnel d'expression, il ne succombait pas aux épanchements narcissiques communs à cette sorte d'activité.

Sans spéculer outre mesure sur l'exactitude de faits biographiques se rapportant à l'enfance, on peut reconnaître dans les observations de Guibert une attirance pour les *révélations de vie* qui a pris le tour que l'on sait dans sa production des dernières années. L'étroite association entre l'envie de raconter et l'univers de la vie domestique apparaît évidente ici. Les mondes de pure fiction ne semblent pas autant l'attirer. S'il est indéniable que la problématique biographique — ou même autobiographique — hante cette partie de son œuvre, il est tout aussi indéniable qu'elle se trouve déplacée, comme par pudeur, vers d'autres « Sois » que le sien. Il ne paraît vouloir adopter la voix du « Je » qu'à travers le masque de l'Autre. Et ce, faut-il préciser, sans marquer d'inclination particulière pour la tendance désignée sous le nom d'*autofiction*. Ce n'est pas tant l'exhibition d'un « Moi » intime à travers le discours qui l'intéresse, que le fait de pouvoir exprimer, grâce au « Je », une implication personnelle par rapport à des faits donnés. Le « Je » auquel souscrit Guibert se montre toujours engagé dans des actions à travers lesquelles un dépassement de soi est ressenti comme vital. En ce sens, il ne constitue pas la visée principale de l'expression mais l'un des moyens permettant d'aborder de front une question aussi centrale pour la détermination du sujet que celle de son libre arbitre. Dans *Le photographe*, le protagoniste va ainsi s'exposer personnellement en prenant part à une mission humanitaire qui dépasse de beaucoup le seul territoire de son identité. Il est d'abord là pour témoigner en *personne* — et de sa personne — de ce qu'il vit, de ce qu'il perçoit, de ce dans quoi il se trouve impliqué, même si c'est surtout à titre de témoin. Sa propre exposition aux événements est garante de la justesse de ce qu'il pourra exposer à la pellicule de son appareil photographique. Et, par conséquent, de la justesse de son implication artistique. C'est ce dépassement de la subjectivité qui captive et embarque le conteur Guibert, quand il reprend à son compte l'histoire d'un sujet engagé, au péril de la vie, dans la solitude des montagnes afghanes aux mains des rebelles ou dans les territoires dévastés d'une guerre des Balkans à laquelle les médias ont cessé de s'intéresser.

Le territoire de l'Autre n'apparaît pas, dans l'œuvre de Guibert, sous des dehors impénétrables. Plusieurs voies d'accès se dessinent vers lui, qu'il se fait un devoir d'inscrire au cœur de sa démarche. Pour lui, l'Autre est celui qui, sans parler exactement le même langage que soi, sans être une projection mimétique de soi, rend lisibles les contours toujours incertains du réel depuis la distance où il se trouve par rapport à soi. Il ne saurait donc s'imposer à la manière d'un « autre Soi », comme dans la projection narcissique ou égotique. En ce sens, il n'y a pas d'identité à y rechercher. L'approche de l'Autre force au dépassement de l'idée de Soi, dans un effort visant à déplacer l'assiette du sujet, depuis l'aplomb de l'identité vers la zone flottante de l'identification à ce qui n'est pas lui. Comme l'écrit Nancy Huston, en parlant de la narrativité propre à la littérature ⁴, aller à la rencontre de l'Autre, c'est forcément « (...) nous éloigner de l'éthique de l'identité pour accéder à celle de l'identification », c'est partir du « plus intime de notre être » pour entrer « dans le cerveau des autres »⁵. Elle précise ainsi sa pensée :

« Absorbés dans la lecture d'un roman, nous sommes plus moraux que lorsque nous agissons en citoyens, en parents, en époux, en fidèles d'une Église. Tous les événements se déroulant dans le secret de notre âme, nous ne sommes pas menacés par ces êtres verbaux que sont les personnages. Nous les écoutons, souvent, avec plus de tolérance, de curiosité et de bienveillance que les êtres de chair et de sang qui nous entourent — et non seulement nous leur pardonnons leurs faiblesses, nous leur en savons gré ⁶ ! »

La sensation intime de ce qu'est une vie — observée et racontée depuis un lieu qui n'est pas celui de la familiarité avec soi, depuis une réalité fondée en différence — peut combler des besoins authentiques de connaissance et non simplement une forme de curiosité alimentant trop souvent le voyeurisme. C'est le sens des projets de bande dessinée de Guibert sur lesquels on s'attarde ici. Le mouvement vers la subjectivité étayée d'une vie conduit à celle d'autres vies, comme dans une arborescence, et contribue au renouvellement de l'idée que l'on se fait ordinairement de l'existence. Parce que les conteurs auxquels il

4 Mais pourquoi ne s'appliquerait-elle pas également à la bande dessinée ?

5 Nancy HUSTON, *op. cit.*, p. 190.

6 *Ibidem*, p. 188.

s'est associé nous rendent témoins de la palpitation intime de leur vie, comme à celle d'autres vies croisées sur leur chemin, son œuvre recèle une vérité *magnifiée et augmentée* de la vie. Ce qui la rend porteuse d'un humanisme profondément altruiste. Non pas tant d'un altruisme guidé par une générosité volontariste, mais d'un altruisme pour ainsi dire constitutif. Comme le soulignait récemment Philippe Kourilsky, dans « Le devoir de regarder vers les autres » : « La générosité fait partie de l'espace des libertés (...). Mais l'altruisme fait partie des devoirs, on est dans une autre catégorie. Ils se complètent, mais la générosité ne peut pas se substituer à l'altruisme. (...) L'altruisme est une conséquence logique de nos droits ⁷. » Pour ce scientifique, les libertés individuelles — comme elles découlent du libre arbitre — n'apparaissent pas limitées par celles des autres, « mais construites avec celles des autres ». L'interdépendance des êtres humains est non seulement constitutive de leur destin global, mais elle intervient d'emblée dans la conception qu'ils se font de leur propre individualité. Cela aide à percevoir ce qui pourrait fonder une éthique de la subjectivité. Ainsi, l'expérience de la guerre peut légitimement être revendiquée en tant que réalité personnelle et subjective, sans que ne soient amoindries ou dévoyées ni sa dimension collective, ni la perception et l'analyse que l'angle de l'Histoire garantissent à son propos. C'est en tout cas ce que montrent Guibert et les témoins dont il se fait l'interprète, à travers ses bandes dessinées.

L'inclination altruiste de son auteur fait apparaître au cœur de cette œuvre de surprenantes superpositions d'identités. À certains égards, il est manifeste que l'identité d'Alan se superpose à celle de Guibert. Ou l'inverse, car le « Je » de la narration ne s'énonce ici qu'à travers l'écriture d'un seul auteur, Guibert. Peut-être cela comble-t-il l'envie enfantine d'être dans la tête d'un autre que nous avons à peu près tous éprouvée un jour ou l'autre ? Quoi qu'il en soit, l'une des arcanes les plus envoûtantes de *La guerre d'Alan* tient à ce sujet composé, complexe, superposé qui narre les tenants et aboutissants d'une guerre particulière, à l'aune du regard du conscrit Cope. Mais l'effacement de l'écrivain-dessinateur ne saurait être absolu par rapport à la figure de son témoin d'élection. Pour illustrer le caractère fondamentalement introspectif de la remémoration d'Alan, Guibert choisit souvent de ne spécifier que minimalement les décors, lieux et accessoires entourant le

7 *Le Monde*, 24 avril 2010. Entretien accordé à Josyane Savigneau, à l'occasion de la parution de l'ouvrage de Philippe KOURILSKY, *Le Temps de l'altruisme*, Paris, éd. Odile Jacob, 2010).

ou les personnages mis en cause. Il en résulte des planches à l'expression dépouillée, où le dispositif formel de la bande dessinée (cases, récitatifs, bulles et graphisme figuratif sur le blanc du support) impose sa trame à la vue du lecteur. Même dans le blanc nul de la page, la théorie des cases pousse au récit. C'est le cas, par exemple, de la page quinze du tome 2, dans laquelle Cope manque de se casser le cou en mettant par pure étourderie le pied dans le vide... là où il s'attendait à trouver une échelle. L'espace du souvenir reconstruit une manière de terrain vague, quadrillé par la découpe des traits évoquant la contenance des vignettes, où flottent des fragments d'images référant à certains éléments du texte présent dans la page. C'est le point de vue disloqué et instable du souvenir que Guibert relaie avec poésie, et sa recomposition à partir de morceaux de lieu (campagne), de bâtiment (grange, mur de pierre) et d'époque (uniforme militaire) que le lecteur a charge d'assembler, sûr de ne jamais pouvoir combler tous les vides. Et c'est aussi le souvenir de l'Autre, dont il traduit de cette manière l'insondable subjectivité. Petit à petit, à la faveur de l'accroissement de l'âge du conteur et d'une plus grande proximité temporelle avec ses souvenirs, les pages de *La guerre d'Alan* se font plus chargées, elles contiennent plus de variété d'éléments visuels (dessins, lettres, photographies, partitions musicales, etc.) jusqu'à même croiser en fin de parcours la couleur...

La superposition d'identités se perçoit aussi bien dans *Le Photographe*, où cette fois, en plus de l'énoncé à la première personne de Didier Lefèvre, se trouvent mêlés les énoncés iconiques de Lefèvre (photographies) à ceux de Guibert (dessins). Idem pour *Les Nouvelles d'Alain*. L'ambiguïté entourant le statut du sujet à la confluence de l'énoncé présent dans les albums « collectifs » de Guibert signe le refus de fixer comme un dogme la vérité mouvante du réel. Ce qui construit la véracité de ces témoignages a plus à voir avec une qualité particulière d'engagement émotionnel et intuitif à travers l'existence qu'avec les formes de savoir dispensées par les manuels d'Histoire. Si les deux ordres de témoignages peuvent — et doivent — coexister, il y en aura toujours un avec lequel chacun d'entre nous se reconnaîtra plus d'affinités : celui qui emprunte la voie de l'introspection. Comme le note Siri Hustvedt : « Pour comprendre le monde, nous extrapolons tous à partir de notre propre existence. En art, ceci est considéré comme un avantage ; en science, une contamination ⁸. » À quoi on peut rajouter, en suivant toujours son propos :

8 *The Shaking Woman Or A History of My Nerves*, Henry Holt and Company, 2009, p. 138 (ma traduction de : « *We all extrapolate from our own lives in order to understand*

Il n'y a pas tellement de choses à raconter sur Gournay. Ah, si ! J'ai eu une expérience dangereuse, dans la grange .



Comme j'ai dit, on habitait au-dessus des vaches .

C'était très haut . On accédait à la petite porte, ouverte sous le toit, par une échelle métallique accrochée sur une barre .



Tout le monde montait et descendait normalement, face à l'échelle, sauf moi .
Moi, un peu singe, je descendais en attrapant mes talons dans les degrés et en laissant glisser mon dos le long de l'échelle .

COPE ! Pourquoi tu fais ça ? C'est dangereux !

Non . La preuve, c'est que je le fais . Et en plus, je peux porter quelque chose dans les bras .



Un jour, j'allais faire ma lessive . Pour la lessive, je faisais un feu, je chauffais de l'eau et je lavais mes affaires dans mon casque .
Je suis donc sorti par la petite porte, comme toujours, sans regarder, mon linge sale dans une main et mon casque dans l'autre .



Quelqu'un avait enlevé l'échelle .



ILLUSTRATION 1 :

Emmanuel Guibert, La guerre d'Alan, Paris, 2004, © L'Association

« À l'évidence, un moi contient beaucoup plus que le narrateur intérieur ⁹. » Quand il se fait accueillant aux échos de la multiplicité, « notre » narrateur intérieur vibre de la musique du monde. L'être intérieur, parce que dissimulé, secret, intouchable, est souvent plus disponible à l'empathie que celui qui s'affiche dans la socialité.

Dans tous les cas, par le fait du dispositif de narration mis en place, cette stratification d'identités fait émerger de l'ensemble donné à lire quelque chose qui fait penser à un « personnage ». Quand il se prend aux rets de la narrativité, le « Je » échappe difficilement à l'« aura » du personnage. Cela n'entame en rien l'authenticité d'un propos qui ne basculera jamais totalement, aux yeux du lecteur, du côté de la fiction. Toutefois, le transfert d'un sujet à un autre par l'écriture, jusqu'à les associer intimement, prête au narrateur de ces récits une connotation d'« imaginaire ». Au fond, la notion de personnage n'a-t-elle pas intrinsèquement à voir avec les superpositions d'identités ? Le monde de la subjectivité trouve à se prolonger dans celui de l'intersubjectivité, car nous ne saurions exister sans les autres. Ils font partie de nous, et nous sommes en eux. Ce qui ne contredit en rien l'idée de superposition d'identités, et permet de rejoindre le propos de Michel Le Bris, pas très loin finalement de celui de Guibert dans ses projets récents :

« Le XXI^e siècle sera celui de l'imagination parce que chacun est appelé à vivre des superpositions d'identités, parfois contradictoires, parfois même douloureuses. Il faudra que chacun fabrique son histoire personnelle pour articuler cela. Et il y a de fortes chances pour que le roman soit plus à même de rendre compte de cette polyphonie que les essais théoriques ¹⁰. »

Il y a du nomadisme dans la démarche de Guibert. Un esprit nomade qui exerce par rapport à la question de l'identité une sorte de vigilance humaniste. Le voyage et la guerre en sont les vecteurs privilégiés du fait qu'ils exposent de façon radicale le territoire intérieur à l'espace déterritorialisé de l'Autre. Ils ont cette vertu d'exacerber l'idée de l'individu à travers le sentiment de l'étrangeté ou celui du danger. Observer la pré-

the world. In art, this is considered an advantage ; in science, a contamination. »).

9 *Idem*, p. 198 (ma traduction de : « *Clearly, a self is much larger than the internal narrator.* »).

10 « Les écrivains voyageurs sont-ils au bout du chemin ? », propos recueillis par Serge Sanchez, *Le Magazine Littéraire*, n° 475, mai 2008, p. 15.

carité de l'existence depuis le lieu de la vie intime, perçu comme un résonateur des convulsions du monde ; c'est en cela que la guerre intéresse Guibert. Et il est vrai sans doute que la narrativité romanesque, plus que toute autre forme littéraire, se prête à cette démarche. Elle dispose de la faculté, précieuse entre toutes, de nous permettre « d'explorer l'intériorité d'autrui ¹¹. » Ce qui a fortiori est vrai de la bande dessinée qui ajoute à cette narrativité celle des images. C'est là le point de départ d'Emmanuel Guibert qui « dessine [l]a mémoire » d'amis chers, en qui il trouve une source d'inspiration inépuisable. Le choix de son moyen d'expression n'est certes pas indifférent à sa démarche, en ce qu'il remplit vis-à-vis de la mémoire et des souvenirs un rôle tout à fait particulier. Pour un plaidoyer allant dans ce sens, citons en terminant le propos éclairant de Chris Ware :

« (...) parfois je me dis aussi que c'est la représentation sur papier la plus fidèle à la pensée et à la mémoire. Plus qu'aucun autre support, la bande dessinée a affaire avec la mémoire. Quand on dessine un strip, on dessine les choses comme on se les rappelle plutôt que comme on les voit. On dessine les objets de mémoire, on en donne une version idéalisée au lieu de les montrer tels qu'ils se présentent sous nos yeux. Et donc quand on lit une bande dessinée, il y a des souvenirs et des histoires personnelles qui affleurent et qui se mêlent à la page en même temps qu'on la regarde. Il y a une espèce d'alchimie qui fait que tout se produit à la fois sous nos yeux et dans notre esprit. C'est vraiment bizarre, je crois qu'il n'existe rien de tel ailleurs... ¹² »

11 Nancy HUSTON, *op. cit.*, p. 191.

12 « Entretien avec Chris Ware » par Benoît Peeters, in *Chris Ware. La bande dessinée réinventée*, Jacques SAMSON et Benoît PEETERS, Les Impressions Nouvelles, 2010, p. 47.



Ce texte provient d'une commande de Réginald Martel qui préparait alors un imposant ouvrage collectif de référence portant sur les formes variées de littérature québécoise de 1970 jusqu'au moment de parution, 1997, prévu sous le titre : Panorama de la littérature québécoise contemporaine¹. Pour ce qui me concerne, l'entreprise devait donc, en gros, couvrir entre 20 et 25 ans de bande dessinée puisque, pour des raisons de disponibilité de corpus, j'avais fixé à 1991 le terme de ma vue d'ensemble. J'ai hésité un moment avant d'accepter un pareil défi. Je ne me suis jamais considéré comme un historien, même s'il m'est arrivé à quelques reprises de produire des bilans impliquant la dimension historique. Et je suis trop soucieux des implications éthiques de ce genre d'exercice pour le revendiquer dans mon travail. En fait, je me suis livré à un travail d'analyse critique, à un essai, dont la portée est plus vaste que mon travail critique habituel, ce qui peut donner à penser qu'il est de caractère historique. Quoiqu'il en soit, je disposais à portée de main de toute la documentation requise et il m'a fallu la compiler et la revisiter dans le détail pour produire cette étude qui m'a pris, on s'en doute, pas mal de temps...

La tâche m'a été en partie facilitée par le fait que j'avais préparé auparavant quelques textes de cette nature, dont le « Mémoire sur la situation de la bande dessinée au Québec et au Canada », rédigé avec la collaboration de Paul Cauchon et publié en janvier 1986, puis finalement mis à jour en 1991. Pour le réaliser, j'avais convoqué une réunion informelle avec une douzaine d'auteurs dont Rémy Simard, Réal Godbout, Pierre Fournier, Jules Prud'homme, Christine Laniel, etc. Armé de papier et d'un crayon, je leur avais demandé quels étaient leurs besoins, leurs souhaits, leurs recommandations à l'égard des pouvoirs publics quant à la survie et l'épanouissement de leur art. Le mémoire résulte de cette rencontre et d'un fort travail de recherche documentaire. Rétrospectivement, on peut trouver

que c'était assez joli comme démarche : un bel effort commun, sans égard à la compétition, aux egos... Bref, j'étais, si je peux dire, passablement « préparé » pour l'entreprise dans laquelle j'allais me lancer avec ce texte bilan. Je savais où je m'en allais. J'y ai adopté une approche documentaire et journalistique sans toutefois renoncer à exprimer un point de vue éditorial. Et je me suis efforcé que le document soit tout à fait lisible et soigné sur le plan de l'écriture. On s'ennuie trop souvent avec ce genre de texte. C'est peut-être pour cela que sa lecture présente encore, dans la distance, un certain intérêt.

Bande dessinée québécoise : sempiternels recommencements ?

Pour Albert Chartier

1968-1979 : Un vent de renouveau

La fin des années soixante et les années soixante-dix ont marqué un tournant important dans l'histoire de la bande dessinée au Québec puisqu'elle y a vécu une vraie renaissance, maintenant désignée comme le printemps de la bande dessinée québécoise ¹. Dans l'effervescence de cette époque féconde en métamorphoses de toutes sortes, la production québécoise a connu un regain significatif d'activités, en particulier par rapport aux années 1950 et 1960 où la vive concurrence des magazines européens francophones — comme *Spirou* (1938), *Tintin* (1946) et *Pilote* (1959) — et des comics américains, pour ne rien dire de l'occupation quasi-absolue des journaux québécois par les *comic strips* ² américains, a laissé fort peu de place aux créations d'ici. Tous les espoirs paraissaient alors permis pour qu'enfin s'épanouisse une bande dessinée jusque-là peu connue de ce public. Mais avant d'examiner plus en détail les caractéristiques de ce renouveau, rappelons brièvement le contexte qui a favorisé son éclosion.

Un climat bouillonnant de créativité

Ce vent de renouveau n'aurait sans doute pas même été imaginable sans le climat ambiant de la Révolution tranquille. Le Québec se trouvait encore engagé dans des transformations sociales et culturelles, intensifiant les efforts tant espérés de modernisation et de rattrapage d'une société trop longtemps repliée sur son passé et ses traditions. « Urbanisation généralisée, prospérité, augmentation du temps de loisir, large implantation du réseau de radiotélévision, montée de la jeunesse (...) »,

1 D'après le titre d'un article de Georges Raby paru dans *Culture Vivante*, n° 22, Québec, septembre 1971, p. 12-23.

2 On appelle *comic strips* ou *strips*, les bandes dessinées qui présentent quotidiennement (*daily strips*) dans les journaux deux ou trois vignettes disposées sur une même bande ou les bandes hebdomadaires (*weekly strips*) présentées sous des formats variables dans les pages ou suppléments prévus à cet effet.

autant de facteurs qui installaient comme jamais auparavant « un climat propice au rejet des modèles traditionnels et à l'adoption de nouvelles pratiques de consommation culturelle...³ » La soif de nouveauté et l'appétit d'expression qui prévalaient alors tirèrent profit d'une démocratisation et d'une liberté fraîchement acquises au sein desquelles la bande dessinée allait tout naturellement faire son nid. Mais, plutôt que de reprendre les acquis de leurs prédécesseurs, la plupart des créateurs de la nouvelle génération leur tournèrent le dos et inscrivirent leur production dans les courants issus du vaste mouvement de contestation qui secouait à cette époque bon nombre de pays industrialisés.

En effet, c'est au cours de ces années que l'opposition à l'intervention américaine au Viêt-nam et en Indochine a pris de l'ampleur aux États-Unis, atteignant son point culminant vers 1967-1968, en particulier au sein d'un mouvement étudiant en quête de nouvelles valeurs plus en accord avec les idéaux de paix et d'amour qu'ils exaltaient. Ailleurs, un peu partout dans les pays occidentaux s'est également manifesté un courant de remise en question des valeurs établies (morales, politiques, sociales, culturelles...) qui a connu son apogée notamment avec la révolte de mai 68 en France. Ce mouvement de *contre-culture* exprimait une forte méfiance — voire un rejet — à l'égard de la société de consommation et prônait un retour à la nature dans un cadre avant tout libertaire (vogue *hippie*, psychédéisme, autogestion, liberté sexuelle, etc.). Des divers courants et tendances qu'il a initiés a émergé une forme de bande dessinée très différente de celles qui l'avaient précédée et que l'on a qualifiée d'*underground* (en vertu de son caractère généralement souterrain ou clandestin). Originaire des campus universitaires de la côte Est américaine, cette bande dessinée ouvertement *pour adultes* sortait des sentiers battus en exposant en pleine lumière tout l'envers du contraignant code de censure qui régissait l'univers des comics depuis le milieu des années cinquante ; violence, sexe, drogue, politique, antimilitarisme, antihéroïsme, etc., étaient au menu de ces publications la plupart du temps licencieuses et salaces, qu'une verve et une ironie mordantes nous interdisent de classer au rayon des productions pornographiques. Cet esprit de rupture, la bande dessinée *underground* l'a également traduit dans ses modes de fabrication, d'édition et de diffusion, empruntant de préférence les moyens artisanaux et les circuits souterrains (pour des raisons pratiques mais aussi pour éviter la censure), et participant à sa

3 P.-A. Linteau et al., *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, tome II, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », n° 15, 1989, p. 751.

façon à l'émergence d'une presse « parallèle ». Elle a aussitôt essaimé et trouvé des adeptes un peu partout en Europe, puis elle s'est manifestée au Québec, mais dans des formes et contenus davantage influencés par les courants européens francophones (véhiculés à travers des magazines de bandes dessinées pour adultes comme *L'Écho des savanes*, *Le Canard Sauvage*, etc.), que par le mouvement d'inspiration américaine.

Ce contexte d'audace et de liberté créative, qui donnait enfin la part belle à l'univers d'auteur, a donc été particulièrement propice au renouveau de la bande dessinée québécoise, dont l'impulsion première est le fait du groupe Chiendent. Entre octobre 1968 et avril 1969, trois jeunes peintres, graveurs et illustrateurs montréalais se sont rassemblés autour du poète Claude Haefely pour imaginer et réaliser des bandes dessinées offrant une symbiose inouïe du texte et de l'image. Inventeur d'univers corrosifs, où politique et surréalisme font bon ménage, André Montpetit est apparu comme la figure de proue du groupe, auprès de Marc-Antoine Nadeau et Michel Fortier. À part les quelques planches parues dans *Perspectives*, *Polyscope*, *Le Quartier latin*, *Québec-Presse* et *Le Maclean*, les recueils de Chiendent — aux titres évocateurs comme *Le baiser chinois*, *L'an 2002 au Carré Saint-Louis* ou *Les aventures de Monsieur Hache* — n'ont jamais circulé que sous le manteau ou paru sous forme de courts extraits, personne à l'époque n'ayant voulu prendre le risque de les éditer. Bien qu'elles n'aient connu qu'une faible diffusion, ces bandes peu conformistes et riches en inventions de toutes sortes ont contribué à revaloriser la bande dessinée en lui conférant un cachet empreint de modernité. Dans la foulée des réalisations du groupe Chiendent, André Philibert, Gilles Tibo et Nimus ont lancé peu après quelques publications qui laissaient voir elles aussi un avant-gardisme saisissant. Ce tonifiant coup d'envoi n'allait pas demeurer lettre morte.

Revue et fanzines ⁴

Le regain d'intérêt pour la bande dessinée s'est également traduit par un foisonnement de publications — d'ailleurs caractéristique des années 1970 —, où se reconnaissait clairement l'engouement d'une partie de la jeunesse de l'époque vis-à-vis des nouveaux moyens d'expression et de communication susceptibles de traduire plus adéquatement une réalité en profonde mutation. S'étant libérée des carcans qui bridaient

4 Mot d'origine américaine formé de l'assemblage de *fan* (passionné) et de *zine* (contraction de magazine).

son expressivité, la bande dessinée exhibait non seulement une aura de modernité et de créativité mais aussi un halo revendicatif qui cadrerait à la perfection avec les aspirations du moment. Un court extrait du « communiqué »⁵ introduisant le premier prototype du magazine BD donne une idée assez exacte de la nature de ces aspirations et revendications :

« Halte à l'agression étrangère qui mine notre moral, qui sape notre culture par l'acide anémique de bandes dessinées traduites et bâtardes. Nous sommes des colonisés du taille-crayon⁶ ! »

Le tout signé, avec un humour de circonstance, F.L.B.D. (Front de Libération de la Bande Dessinée).

C'est donc à l'enseigne d'une volonté d'appropriation culturelle que s'est inscrite cette floraison de magazines. Il importait de conquérir — ou de reconquérir ? — l'espace culturel québécois en occupant la place concurrentielle qui aurait dû normalement revenir à ses créateurs et à ses productions. Rares pourtant sont ceux qui, dans le contexte fortement politisé d'alors, se sont affichés dans la mouvance du nationalisme autrement qu'en désignant parfois leur « québécity » à travers le titre de leurs publications⁷. L'heure était plutôt à l'extériorisation de l'ego et à l'expérimentation artistique, l'une et l'autre souvent plus préoccupées de questions de forme que de contenu. Dès le départ, la production du moment s'est développée dans l'orbite des milieux estudiantins, véhiculant surtout l'esprit contestataire et réformiste de l'*underground*, et ignorant quasi totalement les formes et contenus plus traditionnels de la bande dessinée qui n'avaient en réalité connu au Québec qu'un faible développement.

L'aspect qui saute aux yeux quand on observe ces publications, c'est d'abord leur quantité considérable pour l'époque de même que leur diversité. Pour la seule période concernée, on a pu inventorier au moins *trente-cinq titres* entièrement dédiés à la bande dessinée. Issus en majorité de la grande zone urbaine de Montréal, et dans une moindre mesure de certaines autres régions du Québec (Sherbrooke, Québec, l'Outaouais, Arvida, Arthabaska...), ces titres relevaient surtout de l'univers des

5 Est-il besoin de rappeler que la publication dont il est question ici paraissait six mois à peine après la crise d'octobre 1970 ?...

6 *BD*, vol. 1, n° 1, Ste-Thérèse, printemps 1971, non paginé.

7 Par exemple *Ma(R)de in Québec*, *Kébec poudigne*, *Les aventures du Capitaine Kébec*, *Patrimoine*, *Kébec Komix*...

fanzines. En fait, il s'agissait de publications répondant faiblement aux normes établies en matière d'édition avec un tirage modeste, une diffusion quasi-confidentielle, une périodicité aléatoire, une confection artisanale, une facture amateur et une longévité en général fort brève. Dans nombre de cas, les conditions du fanzinat — telles qu'on vient de les résumer — étaient assumées, les créateurs cultivant une sorte d'esprit de marginalité et ne cherchant à s'adresser qu'à des cercles restreints de connaisseurs ou d'amis ; dans d'autres cas toutefois, ces conditions résultaient de facteurs matériels incontournables (impossibilité de trouver un diffuseur, coûts de fabrication trop élevés, découragement des collaborateurs, désintérêt du public, etc.), en regard desquels la production artisanale — le fanzinat — ne pouvait constituer qu'un pis-aller, vu l'urgence de compter tout de même sur un support d'expression. Parmi les quelque 35 titres observés, seuls 10 ont connu 5 livraisons ou plus, tandis qu'un seul a pu dépasser — et de peu ! — les 10 livraisons ⁸ ; de plus, aucun titre n'a franchi le cap des trois années de parution. Le format de ces fanzines montrait des caractéristiques disparates, autant pour les dimensions (du mini-magazine au tabloïd), que pour le nombre de pages (entre 16 et 62), et ce non seulement pour des titres différents mais souvent dans le cas d'un même titre ; la qualité d'impression variait également du tout au tout, des fanzines les plus bâclés aux magazines à la facture soignée. Enfin, pour ce qui concerne l'aspect pécuniaire, les créateurs de l'époque avaient recours soit à l'autoédition, soit au financement par le biais de fonds publics recueillis auprès de sources diverses ⁹. À notre connaissance, aucun magazine de l'époque n'a pu atteindre le seuil de rentabilité (sauf peut-être certains comics de la maison Héritage — à la fois éditeur et imprimeur —, qui ont pu dégager une plus grande marge de manœuvre commerciale grâce à la modicité de leurs coûts d'impression).

En dehors des fanzines proprement dits, quelques magazines semi-professionnels (*Capitaine Kébec*, *L'Écran*, *L'Illustré*, *Prisme*, *Balonne*, etc.) ou même professionnels ¹⁰ (*Mic-mac*) ont témoigné d'un effort important

8 Il s'agit de *La Pulp*, de la région de l'Outaouais.

9 Au début des années 1970, deux programmes fédéraux de soutien au marché du travail (Projets initiatives locales [PIL] et Perspectives-Jeunesse [PJJ]) ont contribué au financement d'un certain nombre de magazines de bandes dessinées ; en outre, le Conseil des arts du Canada a aussi fourni une aide souvent qualifiée de parcimonieuse... Dans beaucoup d'autres cas, le financement provenait des organismes scolaires d'où émanaient les publications ou de leurs animateurs (écoles secondaires, cégeps et universités).

10 Un magazine de bandes dessinées est ainsi qualifié lorsque les contributions

pour offrir aux créateurs comme aux lecteurs une présentation et une qualité de contenu équivalentes aux productions étrangères. Du reste, une constante s'impose à l'observation de cette production dans sa globalité : plus la parution d'un magazine s'est prolongée dans le temps, plus sa qualité s'est améliorée de façon notable ; c'est dire l'importance de la continuité et de la stabilité éditoriales dans le cas d'une publication de ce type. Malgré leur aspect souvent brouillon et leur contenu plus ou moins marginal, les magazines de bandes dessinées de cette époque ont représenté, en l'absence de lieux de formation spécialisés, un banc d'essai irremplaçable pour de jeunes créateurs désireux de trouver un moyen d'expression à travers lequel manifester, hors des carcans académiques et conformistes, leur vision du monde tout en expérimentant le langage d'un art en pleine métamorphose. On aurait tort d'oublier que c'est dans ce creuset que se sont formés plusieurs professionnels d'aujourd'hui.

Parmi les noms importants issus de cette « petite presse », seule une minorité a persisté jusqu'à présent dans le domaine de la bande dessinée : ce sont par exemple les Godbout, Fournier, Garnotte, Gaboury, etc. En outre, si l'on exclut *Onésime* d'Albert Chartier, qui témoignait déjà dans les années 1970 d'un Québec rural « en voie de disparition », et les bandes de Pierre Dupras, associées à la presse d'opposition de l'époque, la presque totalité de cette production a été le fait d'une jeune génération, urbaine et — par rapport à la bande dessinée — à peu près déconnectée du passé. À titre d'exemple, le personnage de Michel Risque (de Réal Godbout et Pierre Fournier), qui date de 1974, constitue la plus ancienne création de la bande dessinée québécoise « moderne » à s'être transmise jusqu'à nos jours. Cela donne une idée des obstacles que doivent surmonter nos créateurs pour inscrire leur production dans la continuité historique.

Albums

Un coup d'œil sur la production d'albums au cours de cette période laisse voir un accroissement et une diversification considérables par rapport aux trois précédentes décennies où le même secteur n'avait généré qu'une quarantaine de titres, essentiellement concentrés entre les mains de deux firmes d'obédience catholique, Fides et le Centre de la bible. Ainsi, entre 1968 et 1979, il s'est publié au Québec environ une *soixantaine d'albums*,

de ses collaborateurs sont rétribuées, soit selon les tarifs en vigueur sur le marché (professionnel), soit selon des cachets moindres (semi-professionnel).

et trois maisons d'édition plus ou moins implantées dans le secteur scolaire ont été responsables de près de la moitié de ces parutions (Héritage, Mirabel et Mondia). Bon nombre de ces albums visaient un lectorat juvénile, déjà friand de bandes dessinées, et s'inspiraient de la tradition franco-belge, quand il ne démarquaient pas carrément des séries étrangères, comme par exemple *Bojoual*, *le Huron kébécois*, plagiant sans vergogne *Astérix*, *le Gaulois*. Flairant le pactole, ces éditeurs lancèrent une offensive de taille avec des tirages oscillant entre 25 000 et 50 000 exemplaires. S'ils avaient une présentation professionnelle (quadrichromie, couverture rigide, 48 pages), plusieurs des albums lancés à grands frais étaient pourtant de qualité et d'intérêt fort moyens en comparaison d'albums européens du même genre et destinés au même public ; en revanche, d'autres titres présentés moins luxueusement (quadrichromie, couverture souple, 16 pages) et tirés plus modestement offraient des contenus originaux et mieux développés, et montraient davantage de professionnalisme à l'égard du jeune public (la plupart des collections des éditions Héritage, par exemple). On a prétendu à l'époque que ces énormes tirages avaient été à peu près écoulés ¹¹, mais on ignore à quoi ont pu servir les profits générés par ces grosses opérations de marketing qui ont fait passablement de bruit pour bien peu de choses. En tout cas, si profits il y a eu, ils n'ont pas été réinvestis dans la production d'albums étant donné qu'on a vu les trois éditeurs responsables de ces lucratives campagnes disparaître du secteur avant le début des années 1980 ! Pendant un certain temps, l'image de marque de la bande dessinée québécoise a paru se confondre, aux yeux d'une fraction importante du public, avec les insipidités de Bojoual et Patof...

Le reste de la production — certes plus modeste mais non moins intéressant — s'est partagé à parts à peu près égales entre une dizaine d'éditeurs généralistes et l'édition à compte d'auteur. Cette production couvrait des sujets variés et visait des lectorats moins jeunes, attestant ainsi du changement de mentalité à l'égard de la bande dessinée survenu depuis la fin des années soixante. On pouvait y trouver les albums avant-gardistes de Philibert et Tibo, des recueils d'auteurs québécois — déjà réputés (Chartier, Dupras) ou encore peu connus (Bernèche, Godbout, Desjardins, etc.) —, des titres à caractère historique ¹² et d'autres enfin

11 Voir Pierre Gravel, « La BD québécoise aux prises avec le dilemme qualité-coût-marché », *La Presse*, Montréal, 5 mars 1976.

12 *L'Histoire du Québec illustrée* de Robert Lavaill et Léandre Bergeron (2 vol., éd. Québécoises), *Il était une fois... le Québec* de Jean-Marie Ruffieux et al. (éd. Nouvel Âge/

touchant des thèmes plus hétéroclites ¹³. Un fait mérite cependant d'être mentionné : la presque totalité de cette production est provenue de Montréal ; il faudra attendre la décennie suivante pour qu'apparaisse une production régionale d'albums de bandes dessinées. Même s'il a fait naître certains espoirs, ce foisonnement d'albums pourtant essentiel à la survie de la bande dessinée québécoise n'a pas amélioré de manière significative la situation précaire de la production locale ; aucun éditeur spécialisé dans le genre n'ayant émergé de ces années, c'est un peu comme si tout allait à nouveau être à recommencer dans les années suivantes. Quant au fonds d'albums de cette période, une bonne partie — hélas ! — a totalement disparu de la circulation et rares sont les amateurs actuels de bandes dessinées québécoises qui en connaissent même l'existence.

Journaux

Bien que les bandes dessinées québécoises aient été relativement abondantes au début du siècle dans des journaux comme *La Presse* ou *La Patrie*, la presque totalité de ces bandes dessinées a dû malheureusement céder la place aux productions américaines vers le milieu des années 1910. La raison en est simple : dans une offensive à caractère hégémonique, les *syndicates* ¹⁴ américains ont inondé le marché de la bande dessinée quotidienne ou hebdomadaire (*daily* ou *weekly strips*) avec une abondance de titres dont les coûts de location minimes — puisque déjà amortis sur leur propre territoire — représentaient une aubaine pour les éditeurs de journaux québécois ; ces derniers ne manquaient pas d'espace à combler, mais nos créateurs n'étaient plus en mesure d'offrir la moindre concurrence face aux strips américains. Quelques bandes dessinées québécoises sont encore parues dans les années vingt, mais il fallut attendre plus de cinquante ans avant que ne reparaissent dans nos journaux des bandes dessinées québécoises ¹⁵ !

Fayolle), *Alexis le Trotteur* de Bos et Blaise (éd. Paulines), *Louis Cyr* d'Yves Poissant (éd. Baloune), etc.

13 *Histoires vraies de tous les jours* de Louise de Grosbois et al. (éd. du Remue-Ménage), *Comment donner un titre à ça* de François Sauvé (éd. Hurtubise HMMH), *On t'aime Johnny* de Michel Tassé (éd. de l'Aurore), etc.

14 Agences spécialisées implantées partout dans le monde et diffusant diverses sortes de matériel de presse, dont des bandes dessinées quotidiennes ou hebdomadaires.

15 « L'Homme impossible » de Pierre Thériault, publié pendant 80 semaines dans *Le Soleil*, en 1971-1972, et « Les microbes » de Michel Tassé paru dans *La Presse* pendant environ deux ans, à partir de mars 1973.

C'est avec ces faits historiques en tête que, dès 1973, à l'initiative des Hydrocéphales entêtés, une coopérative québécoise de production de bandes dessinées (Les Petits Dessins) a fait son apparition à Montréal, diffusant un petit catalogue de bandes quotidiennes québécoises (avec une offre de 17 titres garantis pour trois mois de parution) et un *Guide du parfait petit dessinateur québécois de bandes dessinées* ; avec l'intrépidité des conquérants, elle annonçait son intention d'ouvrir une brèche significative dans l'impénétrable chasse gardée des *syndicates*. Grâce à l'opiniâtreté de ces Hydrocéphales bien nommés — et, faut-il le dire, grâce aussi à quelques précieuses relations politiques ! —, les efforts de la coopérative n'ont pas tardé à porter fruit puisque, dès le 28 février 1974, journée même de son lancement, le quotidien indépendantiste *Le Jour* faisait paraître, sur pleine page, après entente avec la coopérative, une série de six bandes quotidiennes québécoises ¹⁶. Pendant quatre mois, *Le Jour* a maintenu la parution des six bandes, puis certaines ont été retranchées et d'autres ajoutées ; au fil du temps, les formats ont varié (demi-planche et planche hebdomadaire complète), jusqu'à la disparition du journal en 1978. Vers la même époque, d'autres quotidiens comme *La Presse* ¹⁷ et *Le Devoir* ¹⁸, à Montréal, *Le Soleil* ¹⁹ et *Le Journal de Québec* ²⁰, à Québec, ont également accueilli des bandes quotidiennes québécoises pendant des périodes de temps plus ou moins brèves. Même si ce type de publication n'a pas rapporté de gains substantiels aux auteurs — loin de là ²¹ ! —, l'effort éditorial de ces quotidiens mérite pourtant d'être souligné puisqu'il a démontré hors de tout doute, et devant un très large public, l'existence de professionnels québécois de la bande dessinée, mais il a aussi mis en lumière la prépondérance d'intérêts financiers dans des décisions où les incidences culturelles ne mériteraient pas d'être si cavalièrement évacuées ²².

16 « Les Terriens » de Réal Godbout, « Lunambule » de Gilles Tibo, « Célestin » de Michel Demers, « Jaunes d'Œufs » de Bernard Tanguay, « Les Âmes limpides » de Richard Côté et Claude Croteau et « Le Sombre Vilain » de Jacques Hurtubise (alias Zyx).

17 Avec « Rodolphe » de Jean Bernèche, en 1974-1975.

18 Avec « Les Atomisés » de Jean Bello, au début de 1976.

19 Avec « La Princesse Verte » de Pierre Thériault, en 1976.

20 Avec « Ti-Cul » de Jean Racine, au début de 1977.

21 Pour donner un ordre de grandeur, *Le Jour* payait 50 \$ les bandes d'une semaine complète pour un titre donné, tandis que *La Presse* les payait 60 \$; à la même époque, la rétribution de l'auteur de bande dessinée n'équivalait même pas au cinquième du salaire hebdomadaire d'un caricaturiste éditorial...

22 Par comparaison, à l'époque, là où un titre de bandes quotidiennes québé-

Au cours de la même période, quelques autres publications québécoises à grand lectorat se sont parfois intéressées à la bande dessinée d'ici (*Le Maclean*, *Châtelaine*, *Perspectives*, *Décor*, etc.) et on a vu également quelques tentatives passablement réussies d'intégration de la bande dessinée à des outils d'information sociale : qu'il s'agisse des exemples du Vidéographe de Montréal, des gouvernements canadien et québécois ou d'organismes communautaires, il semble que l'apport de la bande dessinée n'ait pas été négligeable, comme l'a d'ailleurs amplement montré l'expérience étrangère (aux États-Unis et en Europe). Ces productions ont toutefois été trop occasionnelles et intermittentes pour avoir pu constituer un réel débouché pour les créateurs d'ici.

Activités autour de la bande dessinée

Un parcours rétrospectif de la période serait incomplet sans la mention d'activités et d'événements de toutes sortes qui ont contribué de manière étroite à cette renaissance de la bande dessinée québécoise. Mentionnons, au premier titre, les quatre éditions du Festival international de la bande dessinée de Montréal, réalisées en collaboration avec le Service d'animation culturelle de l'Université de Montréal, de 1975 à 1978, qui ont eu un effet d'entraînement certain sur le milieu de la bande dessinée grâce à leurs nombreuses activités d'animation (expositions, conférences, ateliers, rencontres avec des professionnels européens et américains, etc.). Par ailleurs, et bien qu'elles aient eu un impact moindre, d'autres expositions tenues à Montréal, dès 1975, ont permis de sensibiliser à la bande dessinée d'autres milieux de la création et de revaloriser sa dimension artistique, trop souvent déconsidérée et qualifiée de « mineure ». Il en va de même de l'avènement de la bande dessinée comme corpus d'étude dans l'enseignement universitaire (dès 1971 à l'Université du Québec à Montréal) et collégial (dès 1973 à Sherbrooke) qui a certes pu contribuer à accroître l'intérêt porté à la compréhension de son histoire et de son langage, autant qu'au rayonnement de ses maîtres.

Outre cela, la publication d'articles monographiques fouillés (à partir de 1971) et la parution d'un important ouvrage entièrement voué à la bande dessinée québécoise²³ ont permis de renouer, ne serait-ce que partiellement, les fils déjà considérablement discontinus d'une histoire

coises était payé 50 \$ ou 60 \$ par semaine, la location à un *syndicate* d'un titre américain revenait à 10 \$ ou 20 \$ par semaine à l'éditeur de journaux québécois !

23 André Carpentier et al., « La Bande Dessinée Kébécoise », *La barre du jour*, n^{os} 46-47-48-49, Bois-des-Filion, 1975, 269 p.

quasiment vouée à l'oubli. Enfin, la couverture médiatique a commencé elle aussi à se faire plus constante et consistante, surtout dans les journaux (*La Presse*, *Le Jour*, *Le Devoir*, etc.) et magazines (*Culture vivante*, *Vie des arts*, *Nous*, *Perspectives*, *Le Maclean*, *Châtelaine*, etc.), mais également à la radio et à la télévision, faisant ainsi écho auprès de plus larges secteurs de la population de l'effervescence de notre bande dessinée. Il reste toutefois que cette abondance d'activités périphériques par rapport à la production elle-même a pu donner l'impression d'une vitalité qui n'était pas le reflet exact de la situation encore fragile et balbutiante qui prévalait alors.

1980-1990 : Espoirs de consolidation

Au tournant des années 1980, l'horizon de la bande dessinée québécoise va connaître d'importantes transformations avec l'apparition du mensuel *Croc* (inspiré tout à la fois des célèbres magazines humoristiques français — *Hara-Kiri* — et américains — *National Lampoon* et *Mad*). Lancé en octobre 1979, grâce à une subvention directe de 80 000 \$ du ministère des Affaires culturelles du Québec, le magazine de Jacques Hurtubise, Roch Côté, Hélène Fleury et Pierre Huet a remporté un succès immédiat, au point que les tirages initiaux de 30 000 exemplaires ont atteint quelques années plus tard des pointes à 95 000, et que les ventes moyennes ont rarement baissé au-dessous de 75 000 exemplaires pendant les années de vaches grasses. L'exceptionnelle performance de *Croc* a contribué à donner un second souffle à la bande dessinée québécoise, non pas bien sûr en tant que magazine satirique — dont à peine le tiers du contenu était consacré à la bande dessinée —, mais comme support de presse qui a représenté dans le contexte de l'époque l'un des rares et des plus importants débouchés professionnels pour les créateurs québécois de bande dessinée. Pour la première fois, dans la plupart des cas, ces derniers pouvaient tirer avantage d'un rythme de production soutenu et bien rémunéré qui leur permettait d'organiser leur travail en fonction de la continuité et de faire face aux particularités d'un lectorat beaucoup plus large et diversifié que celui auquel ils s'étaient auparavant adressés. Dans l'ensemble, on peut dire que ce gain de professionnalisme a rendu nos créateurs à la fois plus conscients des exigences de leur art et plus sensibles aux réactions du public. Ainsi, aux rêves un peu fous et à l'engouement quelque peu immodéré et anarchique des années 1970 allaient succéder les espoirs de consolidation bien légitimes des années 1980.

Revue et fanzines

Toutefois, les difficultés chroniques de l'édition de bande dessinée au Québec ont eu tôt fait de ramener aux dimensions de la réalité — si besoin était — l'enthousiasme généré par les succès inattendus de *Croc*. Car il faut bien en convenir, si l'humour marche très fort en terre québécoise depuis une bonne quinzaine d'années, il n'en va pas de même pour la bande dessinée (bien qu'elle se consacre, elle aussi, la plupart du temps à l'humour). Tout au long de la décennie, des magazines d'allure et de contenu toujours aussi variés ont fait de trop brèves apparitions sur le marché, dans des proportions à peu près analogues à celles de la période précédente mais avec des différences qui méritent d'être relevées. D'abord, des titres comme *Inédits* (1985), *Somnambulle* [sic] (1985), *Enfin bref !* (1985-86), *Tordeuse d'Épinal* (1986-87) et *Bambou* (1986-87) ont révélé le dynamisme de la région de Québec, qui s'est affirmé encore davantage par la suite. Puis, avec la collection Matrix Graphic Series, Mark Shainblum, un jeune éditeur montréalais, a lancé, entre 1985 et 1987, six *comics* ²⁴ en langue anglaise s'adressant, depuis Montréal, au marché anglophone canadien et américain ; à notre connaissance, il s'agissait là de l'une des toutes premières tentatives du genre. Enfin, au cours de cette période, d'autres magazines ont montré des efforts plus cohérents pour dépasser le lectorat visé d'ordinaire par les fanzines ; ce fut le cas notamment de *Cocktail* (1981-82), *Tchiize !* (1985-88), *Sextant* (1986-87) et *Bambou* (1986-87). Mais l'exemple le plus convaincant — et, paradoxalement, la source de la plus grande déception — de la décennie aura sans nul doute été le magazine *Titanic* (1983-1984).

Avec un projet éditorial consistant et l'importante contribution de la relève ²⁵, ce mensuel de bandes dessinées lancé en septembre 1983 par la firme Ludcom (éditeur de *Croc*), n'a malheureusement pu dépasser, après 12 livraisons, un niveau moyen de ventes au numéro de 13 000 exemplaires, sur un tirage de 30 000, alors qu'il devait vendre aux alentours de 20 000 copies pour atteindre le seuil de rentabilité. Comparativement au rendement moyen, à la même époque, des divers périodiques européens sur le marché québécois (tels *Tintin*, *Spirou*, *Pilote*, *Métal Hurlant*,

24 *New Triumph* (Gabriel Morrisette et Mark Shainblum), *Mackenzie Queen* (Bernard E. Mireault), *The Jam Special* (B.E. Mireault), *Dragon's Star* (Ian Caar et Marie-Anne Bramstrup), *Cybercom* (Monique Renée) et *Gajjin* (G. Morrisette et B.E. Mireault).

25 Outre la plupart des auteurs déjà bien implantés, on y trouvait Rémy Simard, Caroline Merola, Claude Cloutier, Jules Prud'homme, Sylvie Pilon, Philippe Brochard, Pierre Pratt, Henriette Valium (Patrick Henley), Gabriel Morrisette, etc.

etc.), *Titanic* a connu une performance plutôt honnête. L'éditeur n'ayant pu cependant escompter à court terme un accroissement significatif des ventes — pas plus d'ailleurs qu'une extension de son marché vers l'Europe francophone, les risques étant trop élevés et le support financier, absent —, il a été contraint d'abandonner le titre déficitaire. Cet échec a mis une fois de plus en évidence la difficulté pour la bande dessinée québécoise de pénétrer son propre marché, apparemment réfractaire aux productions locales, même lorsqu'elles sont d'excellente qualité.

Quelques années après, misant sur la popularité croissante du filon humoristique et bénéficiant d'une subvention de démarrage de 17 000 \$ du Ministère québécois de l'Industrie et du Commerce, une équipe de Québec a lancé, en septembre 1987, un nouveau mensuel annonçant clairement ses couleurs : *Safarir*²⁶. À la différence de *Croc*, *Safarir* a consacré dès le départ une portion plus importante de son contenu à la bande dessinée (environ 50 %), en y observant néanmoins une veine exclusivement humoristique. En partie sans doute grâce à l'essoufflement de *Croc*, *Safarir* s'est rapidement implanté et a connu des sommets de popularité avec des ventes avoisinant les 50 000 exemplaires (en 1991), pour se stabiliser aux environs de 40 000 exemplaires au moment de la parution de ces lignes.

Dans un tout autre domaine, il faut croire que c'est une envie irréprouvable de se raconter qui a poussé Sylvie Rancourt à concevoir et réaliser toute seule, entre 1985 et 1986, sous le titre *Mélody*, sept fascicules de bandes dessinées totalisant plus de 300 pages et racontant avec la plus grande naïveté et sous l'angle manifestement autobiographique les déboires d'une danseuse nue. La chose n'est d'autant pas passée inaperçue au Québec qu'un éditeur underground américain, Kitchen Sink Comix²⁷, s'y est intéressé et a pris l'initiative de faire traduire et remodeler entièrement les bandes dessinées de Rancourt par le dessinateur québécois Jacques Boivin, en vue de diffuser sur le marché américain un comic dédié à son personnage. Depuis mai 1988, il a paru une dizaine de livraisons de *Melody*, mais la prolifique Rancourt assure avoir complété les scénarios jusqu'au numéro 36 ! Par ailleurs, sous l'impulsion géniale d'Henriette Valium (Patrick Henley), le courant *underground* ou alterna-

26 Les principaux auteurs de la région de Québec s'y sont trouvés rassemblés : André-Philippe Côté, Mario Malouin, Jean Morin, Martin Cassista, Serge Boisvert De Nevers, Michel D'Amours (Love), Denis Goulet, André Gagnon (Gag), etc.

27 L'appellation *comix* désigne aux États-Unis les publications de type alternatif, le terme comic étant habituellement réservé aux productions grand public (*mainstream*).

tif s'est revitalisé avec vigueur au cours des années 1980 à travers un certain nombre de fanzines ²⁸ qui mêlaient souvent avec bonheur le jeu complexe de la référence graphique à un humour aux accents frondeurs, déstructurants et iconoclastes. Mais c'est surtout au tournant des années 1990 que la bande dessinée alternative connaîtra une véritable explosion.

Albums

Dans le domaine de la production d'albums, les deux faits marquants de la décennie 1980 ont été le développement considérable de petites maisons d'édition spécialisées dans la bande dessinée et l'accroissement de l'édition à compte d'auteur. Ainsi, sur plus d'une *centaine* d'albums parus au cours de la période (soit presque le double de la précédente), près de la moitié provenaient de sept éditeurs dont l'activité principale touchait la bande dessinée ²⁹, tandis qu'environ le tiers émanait de l'édition à compte d'auteur. Ces chiffres témoignent d'un effort tangible à l'époque pour augmenter le fonds d'albums québécois en créant des petites entreprises concernées par la problématique locale de l'édition de bande dessinée et, par conséquent, d'autant mieux aptes à servir les auteurs d'ici. Si l'on prend en considération, d'une part, la grande précarité des périodiques de bande dessinée (ici comme ailleurs) et, d'autre part, le fait qu'une série en albums ne s'impose en général auprès du public qu'après la parution d'au moins cinq titres, l'édition spécialisée apparaît comme le moyen le plus sûr pour éviter la dispersion et assurer le minimum de continuité indispensable au développement de la production nationale. De son côté, l'édition à compte d'auteur représente un pis-aller face au manque d'intérêt — ou aux perceptions souvent irréalistes — des éditeurs généralistes vis-à-vis de la bande dessinée. Dans l'un ou l'autre cas toutefois, avec des tirages dépassant exceptionnellement les 2 000 exemplaires, le contexte éditorial de l'époque n'en est pas moins demeuré incertain, même s'il a montré des signes d'amélioration par rapport à la situation antérieure.

Cette production d'albums a fait ressortir *quatre orientations générales* déjà présentes par le passé, mais qui se sont affirmées au cours des années 1980. En premier lieu, une tendance plutôt classique d'inspiration franco-belge, qui a visé en priorité le jeune public, avec des héros

28 Iceberg, Motel, Mr Steel, Zinzin l'Illustré, Division Z...

29 Les éditions Ludcom, Desclez, Cœur de pomme, Michel, D'Amours, Kami-Case et Phylactère. Bien que spécialisé dans les livres pour la jeunesse, l'éditeur Ovale a publié lui aussi plusieurs albums de bandes dessinées.

souvent originaux et adaptés au contexte local ; elle a constitué environ 20 % de la production ³⁰. Ajoutons entre parenthèses que ce créneau du jeune lectorat mériterait d'être développé de manière encore plus conséquente vu les enjeux très importants qu'il représente : d'une part, parce qu'il est quasi monopolisé par la production étrangère ³¹ et, d'autre part, parce qu'il concerne le futur public potentiel de la bande dessinée québécoise. En second lieu, quelques albums de facture et de contenu traditionnels mais non destinés aux jeunes ³² formaient un autre groupe représentant cette fois moins de 5 % du total. En troisième lieu, la plupart des titres s'adressant à un public non spécifiquement ciblé ont constitué un corpus correspondant à environ 65 % de la production ; dans des styles embrassant des graphismes néoclassiques ou plus modernes, cette catégorie d'albums reflétait principalement les courants contemporains de parodie ou de remise en question des valeurs conformistes de la société ³³. En dernier lieu, les albums restants — un peu plus de 10 % du total — émanaient de dessinateurs (souvent plus jeunes) œuvrant dans le milieu des fanzines et dont la production relevait de courants considérés comme plus marginaux, avant-gardistes ou même expérimentaux ³⁴.

Dans cet ensemble passablement hétéroclite, un élément commun domine, à savoir une nette prédilection pour le graphisme caricatural et l'humour sous les formes les plus variées (plaisanterie, caricature, pastiche, satire, autoparodie, dérision, absurde, humour noir, etc.), avec comme corollaire la faible présence de récits développés dans une optique romanesque, élaborés suivant les normes d'un graphisme réaliste et explorant des genres narratifs et des thématiques qui ne reposent pas sur l'humour ³⁵. En outre, hormis la plupart des titres destinés au jeune

30 Par exemple les collections des éditions Ovale, la série *Électrozz et Bozz* de Prouche (Pierre Larouche), les *Gargouille* de Tristan Demers, *Les aventures des petits débrouillards* de Jacques Goldstyn, etc.

31 Voir Flore Gervais, « Étude sur les bandes dessinées que les enfants préfèrent », Montréal, PPMF primaire, Université de Montréal, coll. « Le français à l'école primaire », n° 2, 1982, 45 p.

32 Par exemple *Onésime* d'Albert Chartier, *La grande aventure d'Alphonse Desjardins* de Prouche, quelques albums catholiques, etc.

33 Par exemple les titres des éditions Ludcom, Kami-Case, D'Amours, Desclez, Michel, plusieurs titres des éditions du Phylactère, etc.

34 Les albums d'Henriette Valium (Patrick Henley), d'André Boisvert, de Luc Giard, de Martin Dupras, etc.

35 Pour la période concernée, à peine une douzaine de titres répondent à ces

public et les titres traditionnels — c'est-à-dire un peu plus de 20 % de l'ensemble —, la production d'albums relève de la tendance d'auteur, telle qu'elle se manifeste en Europe depuis le début des années 1970 et aux États-Unis dans les années 1980.

Ainsi, on peut affirmer que la bande dessinée québécoise était à l'époque perçue par la plupart de ses créateurs comme un moyen d'expression à part entière plutôt que comme un artisanat passablement impersonnel... perception cependant loin d'être partagée par le public québécois ! L'examen du marché ³⁶ a en effet montré que les préférences de celui-ci dénotaient — et dénotent toujours ! — un attachement prononcé pour une bande dessinée liée à l'univers de la jeunesse ou aux contenus drolatiques et, en définitive, assez peu adaptée aux expérimentations artistiques ou aux préoccupations adultes. Une large part du lectorat québécois paraît donc avoir pris du retard sur le mouvement européen d'émancipation de la bande dessinée qui a permis, dès le milieu des années 1970, l'apparition de courants plus actuels et la création de nouveaux créneaux de lecteurs, jadis inexistantes ; et ce retard a d'autant freiné, dans le contexte québécois, le développement — pourtant observable dans la plupart des autres domaines culturels — de nouveaux segments de public vraiment significatifs, c'est-à-dire comptant davantage que les quelque 1 000 à 1 500 lecteurs que peuvent escompter la plupart des bandes dessinées québécoises reflétant ces courants ou contenus contemporains. Ces facteurs expliquent sans doute la faible considération artistique et culturelle de la bande dessinée au Québec, comme ils aident à comprendre la piètre audience de notre bande dessinée auprès de son propre public.

À la fin de la décennie, l'exceptionnelle performance de *La grande aventure d'Alphonse Desjardins*, de Prouche — album commandé ³⁷ et commandité par la Confédération des caisses populaires et d'économie

caractéristiques : par exemple *Contes citadins* de Pierre Drysdale, *Roublard, noir sur blanc* de Jean-François Guay, *Époque opaque ?* de Grozoeil (Christine Laniel), Yves Millet et Lucie Dufour, *Zeph de Saint-Anselme* de Jean Lacombe, *Quinquim-la-Flotte* de Luis Neves, *Ma Meteor bleue* de Caroline Merola...

36 Voir Jacques Samson, « Québec : une BD sans histoire », *L'année de la BD* 86-87, Grenoble, Glénat, 1987, p. 182-184 et Mira Falardeau, « Le marché de la BD au Québec », *La Bande dessinée au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal Express », n° 9, 1994, p. 97-107.

37 La commande concernait dans un premier temps la prépublication, à partir 1988, de la bande dessinée dans la revue d'information des caisses populaires Desjardins, *Ma Caisse*, tirée à 150 000 exemplaires et distribuée gratuitement à la grandeur du Québec.

Desjardins du Québec et qui s'est vendu à environ 25 000 exemplaires —, a pu susciter beaucoup d'espoirs, en donnant l'impression d'un changement d'attitude et d'une ouverture du grand public à l'égard de la bande dessinée québécoise, comme certains retentissants succès des années 1970 avaient pu jadis le laisser croire. Il reste que, malgré les retombées éminemment positives que ce succès a pu entraîner pour son auteur et pour une valorisation de la bande dessinée comme véhicule didactique ou publicitaire, pareille réussite n'a pu avoir qu'un impact limité et isolé sur la bande dessinée d'ici, d'abord parce qu'il s'agissait d'un titre de conception traditionnelle — qui n'a certes pas contribué à modifier la perception conformiste que se fait le public de la bande dessinée —, ensuite parce qu'il n'appartenait à aucune collection ou série — et qu'il ne pouvait par conséquent exercer un effet de locomotive sur d'autres titres venant après lui —, et enfin parce que l'essentiel des revenus qu'il a générés n'ont pas été directement réinvestis dans la production et l'édition de bandes dessinées locales.

Par ailleurs, les timides mais efficaces incursions de la bande dessinée québécoise dans le secteur de l'information sociale et de la publicité se sont poursuivies avec diverses publications commanditées par des organismes gouvernementaux (Bureau de consultation Jeunesse, Comité de la protection de la jeunesse, etc.), sociaux (CSN, etc.), communautaires (Comité de prévention du crime de Sherbrooke, Fondation Mira, Société Saint-Jean-Baptiste, etc.) et privés (Câblevision Nationale, Fédération des caisses populaires Desjardins de Montréal et de l'Ouest-du-Québec, etc.). Deux exemples retiennent l'attention parmi cet ensemble hétérogène : celui de Paul Vallée d'abord, qui a pu tirer des revenus de subsistance uniquement de la bande dessinée en réalisant, entre 1989 et 1996, quatre albums d'éducation populaire portant sur autant de thèmes (la violence familiale, la prévention du sida, la lutte contre la toxicomanie et l'intercompréhension à l'égard des peuples du tiers monde), tous commandités par des organismes gouvernementaux et communautaires ; l'autre concerne la délicate et cruciale question des droits d'auteur traitée, cela va de soi... en bande dessinée, dans un album soigné produit par une firme d'avocats.

Journaux

Dans le courant des années 1980, plusieurs journaux ont continué d'ouvrir modestement leurs pages à la bande dessinée québécoise. Ce fut le cas de *La Presse* — qui publia quelques séries locales dans son sup-

plément hebdomadaire « La Petite Presse »³⁸ —, du Devoir³⁹, de Voir⁴⁰ et même de l'hebdomadaire Photo Police⁴¹. Plus récemment, *Le Journal de Montréal* a fait paraître en 1990 — une décennie en retard sur ses concurrents — sa première bande quotidienne québécoise⁴². En région, *La Tribune*⁴³ de Sherbrooke et le *Soleil*⁴⁴ de Québec — pour ne mentionner que ces deux-là — ont fait de même. Ces parutions ont été positives, bien qu'il se soit agi dans la plupart des cas de mises à l'essai trop rapidement interrompues à cause de frais d'exploitation jugés excessifs pour les éditeurs ou faute de pouvoir assurer aux auteurs une rémunération convenable. Ce type d'initiative mériterait d'être repris et répandu — sur des assises plus durables avec le soutien de fonds publics — pour éviter que ce véhicule de la bande dessinée donne encore lieu à un aussi flagrant exemple de colonialisme culturel. Jusqu'à présent, il n'a guère été occupé par des créateurs locaux, alors qu'il pourrait leur assurer une importante source de revenus tout en procurant à leurs œuvres une visibilité inégalée auprès du public.

Activités autour de la bande dessinée

Les activités entourant la bande dessinée québécoise ont été marquées, au cours de cette période, par la multiplication d'efforts visant l'organisation plus professionnelle de son milieu, de même qu'une meilleure coordination de ses actions auprès des gouvernements et du public. Ainsi, on a pu assister presque simultanément, dans trois régions du Québec, à la création d'organismes voués à la promotion et à la diffusion de la bande dessinée, ainsi qu'à la défense de ses artisans⁴⁵. Dans les trois cas, mais

38 Par exemple « Les aventures de Scooter Tremblay » de Robert Schoolcraft, en 1982-83, et « Les aventures de Camron » de Louis Pilon, en 1985-86.

39 Avec les *strips* hebdomadaires non titrés de Rémy Simard, à l'été de 1985.

40 Avec des *strips* non titrés du même Simard, en 1987.

41 Avec « Les reportages de Jack Kodak et Jojo Bulldozer » de Jean-Paul Eid, occupant les pages centrales du journal en 1987-88.

42 « Le Petit peuple » de Daniel Houle.

43 Avec « Les aventures de Charles Hautis » de Laurent Trudel et Daniel Chesnel, en 1982-83.

44 Avec « Les aventures de Bédébulle » de André-Philippe Côté, Denis Côté et Marc Forest, entre 1984 et 1988.

45 En 1985, dans la région de Québec, la Société des créateurs(trices) et amis(e)s de la bande dessinée (ScaBD) ; en 1986, à Montréal, l'Association des créateurs et des intervenants de la bande dessinée (ACIBD) ; et la même année, dans la région de Sherbrooke, le Regroupement des créateurs et intervenants de la bande dessi-

à des degrés variables, les activités de ces regroupements ont consisté à diffuser de l'information à l'intention de leurs membres, à coordonner des expositions, des stages européens, des conférences, des ateliers, à instituer des prix, etc. ; malheureusement, toutes sortes de difficultés ont rendu l'existence de ces organismes plus qu'incertaine à l'heure qu'il est... D'autre part, l'organisation de festivals et colloques dans quelques régions du Québec a également permis d'affirmer de manière plus efficace que par le passé la présence et la cohésion du milieu, accroissant d'autant plus la visibilité de la production auprès du public et la possibilité de consolidation du marché. Malgré leurs effets stimulants pour les artisans de la bande dessinée, ces événements n'ont jamais eu qu'un impact limité à la périphérie du milieu lui-même, en cela fort éloigné, par exemple, de ce qu'ont connu de semblables événements en Belgique ou en France, incontournables lieux de comparaison pour les auteurs d'ici qui s'y sont rendus seuls ou en délégation à quelques reprises durant les années 1980.

Il faut se rendre à l'évidence : pas plus qu'au cours de la période précédente, la bande dessinée québécoise n'a connu le véritable boum que ses créateurs ont tant espéré et dont ils auraient eu le plus grand besoin. En revanche, il a tout de même résulté de l'ensemble de ces activités une couverture médiatique accrue ; à ce propos, Richard Gendron notait par exemple, dans une étude concernant le traitement de la bande dessinée dans *La Presse*, qu'entre 1974 et 1986, « 24 % des articles recensés [faisaient] allusion à la bande dessinée québécoise », tandis qu'entre 1987 et 1991, « la proportion [était] passée à 32 % ⁴⁶. » De plus, il s'est tenu davantage de chroniques sur la bande dessinée en général — et sur la bande dessinée québécoise en particulier — dans les périodiques culturels d'ici (*Solaris*, *Imagine*, *Spirale*, *Propos d'Art*, *Nuit blanche*, etc.) et d'ailleurs ⁴⁷, de même qu'il s'est publié d'autres ouvrages importants sur le sujet. En somme, de quoi alimenter un certain intérêt autour la bande dessinée, faute de pouvoir rendre compte de manière encore plus adéquate d'une production qui aurait enfin atteint un rythme de croisière convenable...

née de l'Estrie, appelé BD Estrie.

46 « *La Presse*, la critique et la BD “made in Québec” ! », *La Dépêche* (bulletin d'information de l'ACIBD), vol. 3, n° 8, avril 1991, p. 4.

47 *Les Cahiers de la bande dessinée*, publiés par les éditions Glénat, ont ouvert leurs pages à un correspondant québécois entre 1984 et 1990.

1991... : Un avenir incertain

Faute d'espace et de recul aussi, il n'est pas possible de traiter la période récente de façon aussi détaillée que les précédentes ; on se contentera donc de souligner quelques faits saillants, d'indiquer certaines tendances significatives, de suggérer des éléments de réflexion, en faisant montre de la plus grande circonspection quant à l'interprétation d'événements tellement proches de l'actualité.

Le contexte de récession de la fin des années 1980 et des années 1990 n'a certes pas contribué à améliorer la situation déjà peu rassurante de la bande dessinée québécoise, d'autant plus que s'y est ajoutée une vague de compression des dépenses publiques. En réalité, on a pu déjà commencer à ressentir l'impact désastreux de cette conjoncture de deux manières au moins : dans la baisse d'achat du matériel imprimé et dans la diminution de l'aide gouvernementale accordée à la création et à l'édition ; dans l'un et l'autre cas, la conséquence la plus prévisible à plus ou moins long terme se mesurera sans doute dans un affaissement de la production locale, raffermissant d'autant plus la présence de la production étrangère.

En dépit de la morosité ambiante, la bande dessinée québécoise n'en a pas moins maintenu un niveau relativement élevé d'activités dont certaines valent d'être signalées. Corroborant une tendance déjà manifeste dans la période antérieure et apportant encore du sang neuf dans le secteur, l'édition spécialisée s'est enrichie de nouveaux protagonistes (les Éditions Falardeau ⁴⁸, le Studio Montag ⁴⁹, Zone convective ⁵⁰, etc.), tandis que d'autres ont affermi leurs activités (Kami-Case par exemple est passé dans le giron de Boréal et a accru son catalogue de cinq nouveaux titres). D'une décennie à l'autre, on a pu noter quelques signes positifs de continuité éditoriale — notamment dans l'accroissement de la production jeunesse —, mais à l'opposé, d'autres événements sont venus rappeler qu'en ce domaine rien ne doit être tenu pour acquis. Ainsi de la disparition de *Croc* en avril 1995, après 15 ans d'existence — et quelques expériences ratées de diversifications éditoriales avec *Mad*

48 Créée en 1993 par Mira Falardeau, cette petite firme de Sillery a fait paraître jusqu'à ce jour près d'une dizaine d'albums.

49 Éditeur montréalais qui a publié, entre 1991 et 1993, une dizaine d'élégants mais modestes petits albums, souvent collectifs, au format à l'italienne (c'est-à-dire plus larges que hauts).

50 Ex-éditions du Phylactère, dirigées par Yves Millet, réapparues sous ce nouveau nom en 1996.

Édition Québec et *Anormal* en 1991 —, qui a causé un désarroi certain dans le milieu. En plus de priver maints dessinateurs d'un débouché appréciable, cette brusque interruption a donné un coup peut-être fatal à la collection d'albums issus du magazine, du reste concentrée sur la série Red Ketchup depuis la cession en 1992 d'autres titres aux Éditions Logiques (la série Jérôme Bigras de Jean-Paul Eid, par exemple). Peu avant sa déroute, l'éditeur de *Croc* avait tenté une percée en sol européen avec trois titres de Red Ketchup coédités sous le label Dargaud, mais cette tentative infructueuse a tourné court, non sans rappeler la performance désolante, dix ans plus tôt, de la version « française » d'*Atlantic City* de Cédric Loth et Pierre Montour, parue aux Humanoïdes associés. Mais ce qui est particulièrement préoccupant dans cette affaire, c'est de savoir ce qu'il adviendra du colossal fonds d'albums de Godbout et Fournier ? Réalise-t-on qu'il s'agit là de deux des plus importantes séries de bandes dessinées jamais réalisées au Québec avec, dans le cas de Michel Risque, cinq épisodes réalisés dont trois parus en album, et dans le cas de Red Ketchup, huit épisodes complétés dont seulement trois ont été édités en album, l'ensemble totalisant au-delà de 650 planches et dépassant le record de 500 planches atteint avec *Onésime* en 1985 par le doyen de la bande dessinée québécoise, Albert Chartier ?

L'échec de *Croc* est bien vite passé à l'oubli, éclipsé par la réussite de *Safarir* dont les nombreux projets d'expansion et de diversification éditoriales ont contribué récemment à déplacer un des pôles d'attraction de la bande dessinée québécoise de Montréal vers Québec. Mais ce qui frappe surtout dans le parcours de *Safarir*, ce sont les efforts de plus en plus cohérents d'extension de leur lectorat hors du Québec, soit vers le Canada français (Nouveau-Brunswick et Ontario), l'Europe francophone (France, Belgique, Suisse et Luxembourg) et les États-Unis — avec une version américaine, *Nuts*, selon toute vraisemblance au début de 1997, si l'aide gouvernementale tombe à point nommé. Dans les conditions d'un marché restreint comme le nôtre, la marge de manœuvre éditoriale est réduite et les rares possibilités de développement — et même de consolidation — des entreprises résident dans l'élargissement du lectorat ici même ou à l'étranger. N'ayant que peu d'espoir d'accroître leurs ventes locales, les responsables de *Safarir* ont décidé de se tourner vers l'extérieur du Québec. Ils ne sont pas les seuls ou les premiers à avoir choisi pareille option...

En effet, déjà l'échec amer de *Titanic* avait été l'occasion, au milieu des années 1980, d'une prise de conscience cruciale chez plusieurs

artistes de la bande dessinée qui avaient dû prendre d'importantes décisions quant à leur carrière : soit d'aller exercer leur art dans les domaines plus stables et lucratifs de l'illustration ou surtout du dessin animé — tout en poursuivant dans certains cas une activité parallèle en bande dessinée ⁵¹ — ; soit encore d'aller tenter leur chance du côté des États-Unis en prêtant leur concours (comme encreurs, crayonneurs, scénaristes, etc.) à des comics américains déjà existants, sans même devoir s'éloigner du Québec ⁵², ou en confiant au réseau nord-américain des boutiques spécialisées (*direct sales*) leur propre production. Certains, peu nombreux il est vrai, se sont aussi tournés vers l'Europe, bien que ce marché se soit jusqu'ici révélé à peu près impénétrable ⁵³. Ce type de pragmatisme disons « économique » — passablement récent dans d'autres milieux culturels québécois comme ceux du cinéma, du théâtre, de la danse, de la chanson, etc. — pourrait assez bien caractériser certaines des tendances les plus significatives de la bande dessinée québécoise actuelle.

Il faut bien le constater, ce mouvement d'ouverture vers l'étranger se réalise en parfaite concordance avec les courants de mondialisation qui traversent en ce moment nos sociétés et qui empruntent largement les réseaux culturels états-uniens. Parmi ces courants, mais en marge du vecteur grand public (*mainstream*), on a pu observer la recrudescence assez récente d'une culture alternative qui, dans le domaine de la bande dessinée, s'est dotée de réseaux de distribution distincts, originaux et efficaces, notamment par correspondance. C'est à cette tendance que se sont greffés maints fanzines montréalais qui ont connu, au début des années 1990, une véritable explosion, encouragée par le succès et la renommée internationale de Julie Doucet ⁵⁴. Adoptant souvent un idiome anglo-américain minimaliste — dans un esprit considéré comme purement pratique — et mêlant allègrement créateurs anglophones et francophones, ces publications alternatives offrent une abondance et une variété qui témoignent du dynamisme d'un milieu qui entend s'affirmer par tous les moyens en dépit de son faible rayonnement. On peut y déceler, dans le contexte québécois de cette fin de siècle, certains traits postmodernes de

51 Comme Rémy Simard, Jean Lacombe, Caroline Merola, Jean-Paul Eid, etc.

52 C'est le cas de Pierre Fournier, Gabriel Morrissette, Denis Rodier, Mark Shainblum, Bernard E. Mireault, Yannick Paquette, Michel Lacombe, etc.

53 Il y a tout de même eu le cas de Robert Rivard qui, depuis son domicile en territoire québécois, a dessiné les premiers albums de la série Pixies, scénarisée par Pierre Dubois et éditée par Glénat en 1991 et 1992.

54 Avec *Dirty Plotte*, son propre comix édité depuis 1991 par Drawn and Quarterly.

métissage et d'hétérogénéité culturels que l'on pourrait résumer par la boutade suivante : à quoi cela pourrait-il bien servir de revendiquer notre québécity, notre américanité ou notre européenité, quand la planète entière est à portée de main ?... Des maisons d'édition montréalaises comme Drawn and Quarterly ou les Publications Gogo Guy et plusieurs autres petites publications (*Mille Putois*, *Pervers Comix*, *X-Ray Love*, etc.) ont fait connaître de remarquables auteurs ⁵⁵ qui envisagent le fanzine comme une production cible, sans arrière-pensée, se montrant ainsi peu sensibles aux formes traditionnelles de reconnaissance du grand public et leur préférant la gratitude d'un public de connaisseurs. Dans leurs bandes dessinées, ils se livrent à d'étranges jeux sur les tabous (sociaux, sexuels, iconographiques, etc.), avec un penchant pour les exercices de déconstruction dans un état d'esprit oscillant entre la provocation, l'hilarité et le désespoir le plus cru. Dans nombre de cas, l'autobiographie et les tranches de vie où pullulent les malaises et fantasmes corporels intimes constituent la matière première d'un exercice d'imagination parfois puissamment cathartique et salutaire. Même s'il paraît tout à fait impossible à l'heure qu'il est de prévoir l'évolution de ces courants de la bande dessinée, on doit néanmoins reconnaître là un vecteur important de la production québécoise contemporaine, bien préparé, semble-t-il, à l'orée du troisième millénaire, pour affronter les conditions d'un marché sans doute considérablement transformé.

En guise de conclusion

Ce bref panorama récapitulatif de la bande dessinée québécoise des quelque vingt-cinq dernières années montre à l'évidence qu'il existe ici une production variée et de calibre professionnel, de même qu'un milieu de créateurs plein de dynamisme, qui ne demande pas mieux que de s'épanouir dans des conditions un peu plus sereines et viables que ce n'est le cas actuellement. Malgré l'énergie souvent étonnante déployée par ces créateurs, à peine une poignée seulement parviennent à vivre de leur profession ; les dessinateurs des générations montantes n'ont nulle part où apprendre leur art, pas plus qu'ils n'ont de support de presse un tant soit peu stables où développer leur talent ; les albums de nos auteurs les plus

55 Chester Brown, Siris (Pierre Sirois), Simon Bossé, Stéphane Olivier, Marc Tessier, Alexandre Lafleur, Eric Braün, Rupert Bottenberg, Gavin McInnes, Éric Thériault, etc.

accomplis trouvent à peine preneurs avec des tirages dépassant guère les 2 000 exemplaires ; comme si ce n'était pas assez, nos éditeurs doivent sans cesse se battre pour obtenir une aide qui ne leur permet pas de faire face aux machines commerciales extrêmement bien huilées et efficaces de la concurrence étrangère ; bref, malgré ses qualités indéniables, notre production de bandes dessinées est loin encore d'avoir établi une nécessaire jonction avec son public potentiel, condition indispensable non seulement à son développement mais à sa simple survie.

Bien qu'il paraisse assez évident que ces nombreux écueils ne viendront pas à bout de la ténacité de nombre de nos créateurs, il n'est pas sûr en revanche que le regain d'activités des deux précédentes décennies puisse déboucher sur une croissance plus satisfaisante ou même carrément maintenir son niveau actuel, si les assises structurelles (édition, diffusion, promotion et mise en marché) et financières de notre production ne sont pas raffermies. Nul n'ignore que le développement et le rayonnement large de la culture québécoise n'est envisageable qu'au prix d'une implication soutenue des pouvoirs publics, et l'on ne voit pas pourquoi la bande dessinée ferait figure de parent pauvre relativement aux autres secteurs de l'industrie culturelle québécoise ⁵⁶.

56 Est-il besoin de rappeler que, à l'instar de très nombreux pays, la plupart des activités culturelles du Québec (cinéma, vidéo, danse, théâtre, musique, littérature, chanson, etc.) ont absolument besoin d'être subventionnées pour simplement exister de manière significative ?

Médiagraphie

Ouvrages de l'auteur

Gilles Barbier, L'Emmentaliste, textes du catalogue d'exposition de l'artiste plasticien Gilles Barbier, coédition Centre d'art/Médiathèque de Colomiers, Les Requins Marteaux et Galerie Valois/Paris, Colomiers, novembre 2011.

Chris Ware, La bande dessinée réinventée, coauteur avec Benoît Peeters, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles-Paris, 2010.

Poétiques de la bande dessinée, codirection avec Pierre Fresnault-Deruelle, Médiation et information – Revue Internationale de Communication (MEI), n° 26, éditions de L'Harmattan, Paris, 2007.

Mieux vaut Tardi (Actes du Deuxième Colloque de bande dessinée de Montréal), édition et direction, Analogon, Montréal, 1989.

Actes — Premier colloque de bande dessinée de Montréal, coédition et codirection avec André Carpentier, Analogon, Montréal, 1986.

La Bande dessinée québécoise (1902-1976), coauteur avec André Carpentier et Serge Jongué du catalogue de l'exposition, Musée d'Art contemporain de Montréal, 1976.

Principaux articles

Entre 1975 et 2015, publication de plus de 130 articles sur la bande dessinée dans divers journaux et revues québécois et européens : *La Barre du jour*, *Critère*, *Le Jour*, *Spirale*, *Le Devoir*, *Propos d'art*, *Les Cahiers de la bande dessinée* (Grenoble), *Imagine*, *Solaris*, *Parachute*, *Urgences*, *Scarce* (Paris), *9^e Art* — *Les Cahiers du Musée de la bande dessinée* (Angoulême), *Art-Press* (Paris), *Neuvième Art 2.0* (CIBDI, Angoulême), *Hors-Cadre* (Paris), etc.

« “L'écobiographie” en bande dessinée », *Autobio-graphismes, Bande dessinée et représentation de soi*, sous la direction de Viviane Alary et Benoît Mitaine, coll. « L'Équinoxe », Édition Georg, Genève, 2014.

« Modern Strategies for Pictorial Enunciation in Comics », *The French Comics Theory Reader*, ouvrage collectif dirigé par Ann Miller et Bart Beaty, Leuven University Press, Louvain, 2014.

Astérix de A à Z, ouvrage collectif, Bibliothèque nationale de France-Hazan, Paris, 2013 (Article « Graphisme »).

« Écriture modale de la bande dessinée : l'apport de Chris Ware », *Plates bandes à part - Esthétique de la bande dessinée*, sous la direction de Boris Eizykman, Éditions La Lettre Volée, Bruxelles-Amiens, 2012.

« Trois regards sur L'Enfance d'Alan », *Neuvième Art 2.0*, Cité internationale de la Bande dessinée, Angoulême, septembre 2012.

« Adventure of the Proper Name in Tintin in Tibet », *European Comic Art*, Vol. 5, n° 1, Bergham Journals, printemps 2012.

1001 Comics You Must Read Before You Die, dir. Paul Gravett, Quintessence Book-Cassell Illustrated, London, 2011 (Articles sur *Jimmy Corrigan* et *Quimby the Mouse* de Chris Ware).

« Images en rappel », *Déconstruire l'image*, sous la direction de Christophe Genin, Publications de la Sorbonne, Paris, 2011.

« Le sujet de la guerre en bande dessinée », *Lignes de front, Bande dessinée et totalitarisme*, sous la direction de Viviane Alary et Benoît Mitaine, coll. « L'Équinoxe », Édition Georg, Genève, 2011.

« Après Jimmy Corrigan », *Neuvième Art 2.0*, Angoulême, janvier 2010.

Cases de Maîtres, sous la direction de Gilles Ciment et Thierry Groensteen, Éditions de La Martinière, novembre 2010. (Huit notices)

« La ville en tête », *Archi & BD. La ville dessinée*, catalogue d'exposition (9 juin au 28 novembre 2010), sous la direction de Jean-Marc Thévenet et Francis Rambert, Cité de l'architecture et du Patrimoine de Paris et monografik éditions, juin 2010.

Cent pour cent, bande dessinée, catalogue d'exposition, sous la direction de Gilles Ciment, CIBDI/Paris Bibliothèques, Paris-Angoulême, 2010. (24 notices)

« Journal de bord à quatre mains », *Neuvième Art*, n° 15, Angoulême, janvier 2009.

« José Muñoz : La bande dessinée au fil du rasoir », *Neuvième Art*, n° 14, Angoulême, janvier 2008.

« Le cirque sauvage de Fred », *Neuvième Art*, n° 15, Angoulême, janvier 2009.

« Avec quelles bandes dessinées enseigner la bande dessinée ? », *Formule Un*, sous la direction de Jimmy Beaulieu, Mécanique générale, Montréal, 2007.

« Une vision furtive de Jimmy Corrigan », *Poétique(s) de la bande dessinée*, sous la direction de Pierre Fresnault-Deruelle et Jacques Samson, MEI, n° 26, L'Harmattan, Paris, 2007.

« Jimmy Corrigan : entre le mythe et le monde », *Mythe et bande dessinée*, sous la direction de Viviane Alary et Danielle Corrado, Presse Universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, novembre 2006.

« Les songes de l'enfant-lit », *Little Nemo 1905-2005 Un siècle de rêves*, sous la direction de Benoît Peeters, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles-Paris, 2005.

« Notes pour une lecture de Coutoo », *L'ambition narrative, Parcours dans l'œuvre d'Andreas*, Philippe Sohet et Yves Lacroix, XYZ éditeur, coll. « Documents », Montréal, 1999.

« L'autre texte », *La transécriture : pour une théorie de l'adaptation*, sous la direction de Th. Grøensteen et A. Gaudreault, Éd. Nota bene (Québec) et CNBDI (Angoulême), 1998.

« Bonheur d'écriture, de lecture et aventure risquée du décryptage », *Andreas, une monographie*, Yves Lacroix et Philippe Sohet, Bulles Dingues, n° 42/43, Mosquito, St-Egrève, 1997.

« Bande dessinée québécoise : Sempiternels recommencements ? », *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, sous la direction de Réginald Hamel, Guérin, Montréal, 1997.

« La fosse aux serpents de Chantal Montellier », *I am a camera, Chantal Montellier Auteur de bande dessinée*, coll. « Femme & écriture », Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir-Espace Delphine Seyrig, Paris, 1994.

« Panorama de la bande dessinée au Québec et au Canada », *BD, de Bécassine à Délirius*, P. Bleton et C.-M. Pons, Télé-université, Sainte-Foy, 1992.

« Le champ tardien » et « Rencontre avec Jacques Tardi », *Mieux vaut Tardi*, sous la direction de J. Samson, Analogon, Montréal, décembre 1989.

« Stratégies modernes d'énonciation picturale en bande dessinée », *Colloque de Cerisy, Bande dessinée Récit et Modernité*, sous la direction de Th. Groensteen, Futuropolis/CNBDI, Paris, 1988.

« L'étrange Monsieur Henriette Valium », *Cahiers de la bande dessinée*, n° 77, Grenoble, septembre-octobre 1987.

« Andreas et Schuiten, créateurs d'univers fantastiques », *Solaris*, n° 72, Montréal, mars-avril 1987.

« Québec : une BD sans histoire », *L'Année de la bande dessinée 1986-1987*, collectif dirigé par S. Barets et T. Groensteen, Glénat, Grenoble, 1986.

« Rencontre avec Albert Chartier », « Rencontre avec Réal Godbout et Pierre Fournier » et « La BD au collégial : faire parler leurs images », *Actes — Premier Colloque de bande dessinée de Montréal*, sous la direction de J. Samson et A. Carpentier, Analogon, Montréal, 1986.

« Mémoire sur la situation de la bande dessinée au Québec et au Canada », publication de l'ACIBD, Montréal, janvier 1986 (mis à jour 1991).

« Le pantalon de Tintin », *Parachute*, n° 40, Montréal, septembre 1985.

« Forum de la critique », *Solaris*, n° 60, Montréal, avril 1985.

« Les héros de l'Équinoxe ou le périégée de l'héroïsme », *Solaris*, n° 60, Montréal, avril 1985.

« BD : une topique de la diversion », *Critère*, n° 38, Montréal, automne 1984.

« Les comics superhéroïques : un imaginaire bloqué ? », *Imagine*, n° 22 (vol 5, n° 5), Montréal, juin 1984.

« Parenthèse sur la fascination-BD », *La bande dessinée, La Nouvelle Barre du jour*, n° 110-111, Montréal, hiver 1982.

« Une décennie de bandes dessinées québécoises », *Imagine*, n° 11 (vol 3, n° 2), Montréal, hiver 1981.

Production de cinéma numérique

Un chemin avec Edmond Baudoin, coréalisé avec Christophe Camoirano, film documentaire, 2013 [50 min 36]

« Le musée privé d'Art Spiegelman », tournage, montage, traduction et sous-titrage d'une série de quatorze brèves interviews filmées avec Art Spiegelman, dans son atelier new-yorkais, janvier 2012 (dans le cadre de l'exposition présentée au Musée de la bande dessinée d'Angoulême).

Portrait de Benoît Peeters en créateur nomade, documentaire, 2010 [28 min 14]. Sélectionné et mis en nomination pour le Prix du Public ARTV dans le cadre de la 29^e Édition du Festival International du Film sur l'Art-FIFA (mars 2011). Projeté à l'occasion du 38^e Festival International de la bande dessinée d'Angoulême (février 2011).

Les quatre (4) courts métrages mentionnés ci-dessous n'ont connu de diffusion que confidentielle, pour la raison qu'ils contenaient des musiques dont les droits n'ont pas pu être libérés.

Fantasia Pictoria, essai filmique, 2006 [2 min 19].

Échos lointains, essai biographique, 2004 [8 min 32].

Aura des livres, essai filmique, 2002 [10 min 57].

Rêve de choses, essai filmique, 2001 [9 min 40].

MEMOIRE

001 // *Demi-Dieux, 40 ans de super-héros dans la bande dessinée québécoise* • Jean-Dominic Leduc

002 // *BDQ, histoire de la bande dessinée au Québec Tome 1 : des origines à 1979* • Michel Viau

003 // *Sentinelle 1* • Collectif

004 // *Lectures en bande dessinée* • Jacques Samson

À paraître :

005 // *Sentinelle 2* • Collectif

CHRONOGRAPHE

001 // *Les Dossiers de l'ineffable M. Brillant* • Jack Der

002 // *Les Aventures du Captain Morgan*

003 // *Les Anciens Canadiens* • Jean-Maurice Massicotte et Pierre Deléan

004 // *L'Oncle Pacifique - Tome 1* • Vic Martin

005 // *En roulant ma boule* • Raoul Barré

À paraître :

006 // *Les aventures de Timothée : Le retour de Thimotée* • Arthur LeMay

« Que Jacques Samson écrive sur McCay, Hergé, Ware, Tardi, Breccia, Andreas ou Emmanuel Guibert, ses textes procèdent tous du même regard aiguisé, (...) et se caractérisent en outre par une recherche constante et obstinée, du mot le plus juste, le plus éclairant.

Un lecteur hors pair comme lui fait justice, par la richesse de ses analyses, de tous les préjugés que certains entretiennent encore vis-à-vis de la bande dessinée. Il lui restitue toute sa richesse constitutive. »

Thierry Groensteen (Préface)

Jacques Samson est né à Montréal. C'est dans une sacristie qu'il a découvert la bande dessinée, comme servant de messe, se délectant avant ou après les offices liturgiques de la lecture de quelques albums de Tintin que le curé avait tout spécialement achetés pour eux. Après un parcours scolaire hésitant, il s'orienta plus tard vers des études de linguistique, sans toutefois délaisser cette passion des images qui l'a amené à se pencher à nouveau sur les albums d'Hergé. C'est peut-être de là en fait que lui est venu ce bonheur à fouiller les images qui l'a poussé vers l'enseignement et a maintenu si fort en lui un intérêt jamais démenti pour la bande dessinée.

MÉM9IRE