

Université de Montréal

La bédé-réalité :
la bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques

par
Julie Delporte

Département d'Histoire de l'art et d'Études cinématographiques
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts
en études cinématographiques

Avril 2011

© Julie Delporte, 2011

Université de Montréal

Ce mémoire intitulé :
La bédé-réalité : la bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies
numériques

Présenté par :
Julie Delporte

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Silvestra Mariniello
président-rapporteur

Michèle Garneau
directeur de recherche

André Gaudreault
membre du jury

Résumé

À l'image des théories de la bande dessinée imprimée, la BD numérique est elle aussi accaparée par les analyses formalistes, dont la plus connue, celle de Scott McCloud, est critiquable, car elle réduit le média à un langage. Or, les mutations provoquées par la remédiation numérique ne sont pas uniquement formelles : l'expérience du lecteur, de l'auteur, et le rapport qu'ils entretiennent ensemble sont modifiés. Ce nouveau rapport influence le contenu des œuvres : on ne raconte pas la même chose dans le livre que sur Internet. L'autobiographie en BD, courant qui a explosé dans l'édition indépendante des années 1990, puis a été largement repris par les blogueurs, permet d'observer les différences de contenus et d'approches véhiculées par le livre et le numérique. Le dispositif du blogue propose un outil de liberté d'expression et de réflexion, mais les paramètres de son exécution (immédiateté, interactivité, désir de popularité, etc.) peuvent détourner cet objectif. Ainsi, beaucoup d'auteurs de blogues n'ont pas produit une autobiographie singulière, mais ont reproduit un courant de pensée existant (en exposant une libido fortement orientée vers la consommation) ainsi qu'un *genre* codifié, au sein duquel les autobiographies deviennent uniformes. Pour qualifier leurs blogues, on ne peut pas vraiment parler d'autobiographies, car ils ne mettent pas en scène un passé rétrospectif. Il s'agirait davantage de journaux intimes dont l'intimité est communiquée (ou publicisée) plutôt qu'expérimentée. Ce à quoi ces blogues ressemblent finalement le plus, c'est à une sorte de télé-réalité, une « bédé-réalité ».

Mots clés : Média, numérique, bande dessinée, blogue, autobiographie, journal intime, télé-réalité, technique de soi.

Abstract :

Digital comics, like their printed counterparts, are heavily analyzed in a formalist approach: the most famous analysis, Scott McCloud's, could be criticized for its reduction of the media form to a language. But the changes that stem from the digital remediation aren't solely formal: the reader's experience, the author's, and the relation they share are all modified. This new relation changes the work's content: one doesn't tell the same thing in print and online. Autobiography in comics (a trend that exploded in the independent wave of the 90s and was later re-appropriated by bloggers) allows us to compare differences in approach between books and digital formats. The blog offers a tool for free speech and reflection, but at the same time diverts from such goals by the parameters of its execution (immediacy, interactivity, social networking, etc.). Indeed, many blog authors don't produce a singular autobiography as much as reproduce an existing trend (with a consumption-oriented libido) and a now-codified genre, in which autobiographies become uniform. Those blogs can't be completely considered as autobiographical anymore, as they don't tell of a retrospective past; they are more akin to personal diaries whose intimacy would be communicated (or publicized) instead of experienced. In that way, such blogs are closer to reality shows and could therefore be considered as a form of "reality comic".

Key words : Media, digital media, comics, blog, autobiography, personal diary, reality TV, technologies of the self.

Table des matières :

<u>- Première partie : Bande dessinée et numérique : littérature sur le sujet</u>	
<i>Proposition d'une approche intermédiaire</i>	4
A. L'archéologie de Scott McCloud, (ou la critique de son idée de Canevas Infini)	4
A.1. <i>Reinventing Comics</i> , un livre pionnier dans l'étude du numérique	4
A.2. Le canevas infini, un soi-disant retour à l'essence de la bande dessinée	5
A.3. Pourquoi la grotte de Lascaux n'est-elle pas une bande dessinée ?	8
B. La prédominance des approches formalistes dans l'historiographie de la bande dessinée	11
B.1. L'analogie entre Lascaux, la bande dessinée et la « séquence d'images »	11
B.2. Töpffer comme le père de la bande dessinée	12
C. L'approche intermédiaire ou les diverses séries culturelles qui traversent la bande dessinée	13
C.1. Les naissances multiples de la bande dessinée	14
C.2. À qui profite l'identité de la bande dessinée ?	15
D. L'approche « littéraire » d'Harry Morgan	18
D.1. Une définition centrée sur le livre	18
D.2. La bande dessinée, otage de la litéracie	20
D.3. L'approche d'Harry Morgan est-elle compatible avec le numérique ?	21
E. Les approches formalistes de la bande dessinée numérique	23
E.1. L'attente du nouveau média	23
E.2. L'institutionnalisation des blogues	24
F. L'étude des changements impondérables de la bande dessinée numérique	25
<u>- Deuxième partie : Les mutations de la bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques</u>	28
A. Autobiographie et bande dessinée : le livre	30
A.1. Autobiographie, journal intime, autofiction : définitions préliminaires	30
A.2. L'autobiographie en bande dessinée : la reconnaissance d'un art	33
A.3. Une crise de l'autobiographie en bande dessinée	36
A.4. La mise en danger du corps	38
A.5. La mise en danger psychique	43
A.6. L'autobiographie comme une possibilité de se faire entendre	44

B. Bande dessinée autobiographique et blogue	46
B.1. L'appropriation du blogue par les auteurs de bande dessinée	47
B.2. Blogue et publication immédiate : un dispositif de l'urgence	49
B.3. Le blogue et la « communication » de l'intime	51
B.4. Des blogues dans l'air du temps : Publicité, magazines, <i>chick lit</i>	54
B.5. Des blogues au présent : le récit cède la place au réseau	58
B.6. L'absence de l'éditeur : le lecteur prendrait sa place	61
B.7. La société de l'individualisme expressif	63
B.8. L'uniformisation des autobiographies	65
B.9. Individualisme ou égoïsme ?	71
B.10. Les nouvelles stars du blogue : vers une « bédé réalité »	73
B. 11. Le rapport aux autres. Égoïsme ou égocentrisme ?	76
B.12. Interactivité du blogue et mise en danger de l'auteur	79
B. 13. La séduction éclipse la confession	83
B. 14. Les attentes du lecteur de blogues	86
B. 15. L'autobiographie remplacée par une « bédé réalité »	88
B. 16. Un nouveau média qui déteint sur l'ancien	90
- <u>Conclusion en forme d'ouverture :</u> <u>Le blogue peut-il être une technique de soi?</u>	94
Bibliographie	98
Annexes	106

Introduction

Au départ de ma réflexion à propos de ce mémoire, je souhaitais étudier l'appropriation du numérique dans le domaine de la bande dessinée, sachant que cet art est né et s'est développé au sein des médias littéraires que sont la presse et le livre. La bande dessinée investit de plus en plus le numérique, à la fois par une pratique très répandue du blogue¹, mais aussi par des expérimentations autour des possibilités propres au numérique (intégration des hypertextes, de l'animation, etc.)

Cette « remédiation » numérique (selon le terme de Bolter et Grusin) modifie à coup sûr différents aspects de la bande dessinée. Au cours de la recherche d'une bibliographie sur le sujet de la bande dessinée numérique, les textes que j'ai pu trouver (du fameux livre de Scott McCloud, *Reinventing comics*, aux plus récents travaux, tels que celui d'Anthony Rageul : *Bande dessinée interactive, comment raconter une histoire*) développent pratiquement tous une approche formaliste à propos des changements provoqués par le numérique dans la nouvelle bande dessinée². De mon côté, j'ai donc eu le désir de chercher des mutations qui soient d'une autre nature, qui ne concernent pas seulement le format des œuvres, mais aussi les genres qu'elles empruntent et les propos qu'elles mettent en scène.

Dans cette entreprise, je me suis focalisée autour d'un exemple précis, qui me semble pertinent (puisque présent aussi bien dans l'univers du papier que dans le numérique) : le courant autobiographique en bande dessinée. Il est apparu dans les années 1970 aux États-

¹ J'utilise l'orthographe francisée *blogue*, traduit du mot anglais *blog*, ainsi que le soutient l'Office québécois de la langue française (OQLF): <http://www.granddictionnaire.com>, dernier accès mars 2011. Le terme *blog* se retrouve cependant quelques fois dans les citations insérées dans ce texte.

² Lire aussi Prévost, Sébastien, *Les BD et les nouvelles technologies : mort ou renaissance d'un genre*, Mémoire de Master 2, Université Paris XIII, 2006; Tilly, Flore, *Les Blogs BD, au croisement numérique des expressions personnelles et artistiques*, Mémoire de Master 2 de communication, Université Rennes II, 2008; etc.

Unis, mais s'est développé avec une plus grande ampleur 20 ans plus tard grâce aux maisons d'édition indépendantes européennes (L'association, Ego comme X, etc.). Il s'agira donc d'observer comment l'autobiographie en bande dessinée est modifiée par l'utilisation du numérique. Quand celle-ci passe du livre au blogue, que se passe-t-il ?

D'abord *underground*, l'autobiographie en bande dessinée a connu quelques succès à la fois critiques et commerciaux (*Persepolis*, de Marjane Satrapi, en est un exemple important) et a été vite récupérée par les grands groupes d'édition³. Elle est désormais très en vogue au sein de la production contemporaine, et ses auteurs ont investi en nombre l'espace numérique du blogue, particulièrement adapté aux récits de vie. En une quinzaine d'années, l'autobiographie en bande dessinée a changé, au point que des observateurs (éditeurs et auteurs) parlent actuellement d'une « crise de l'autobiographie ». J'analyserai ces changements autour de l'hypothèse suivante : l'arrivée de l'outil de création et de diffusion qu'est le blogue participe d'une mutation vers une pratique différente du récit de soi en dessin.

Avant de commencer à étudier cette autobiographie dessinée numérique, la première partie de mon travail exposera et critiquera les approches et les réflexions universitaires de la bande dessinée contemporaine, que celle-ci soit numérique ou non. Je tenterai de mettre à jour les enjeux des définitions données à ce média, et plus particulièrement les enjeux de la définition la plus courante et acceptée : la séquence d'images, ou « solidarité iconique » proclamée comme l'essence de la bande dessinée⁴. Je questionnerai les failles des approches

³ Cette récupération est racontée par Jean-Christophe Menu dans son Pamphlet *Plates-bandes*, L'association, Paris, janvier 2005.

⁴ Une grande majorité des études actuelles se basent sur la définition de Thierry Gronsteen : « Il faut reconnaître comme unique fondement ontologique de la bande dessinée la mise en relation d'une pluralité d'images solidaires »; sont « solidaires les images qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être

existantes (formaliste, essentialiste, archéologique, littéraire...), puis j'expliquerai celle que j'adopte finalement, que nous pourrions qualifier d'approche intermédiaire. Elle me servira de ligne directrice pour l'étude de l'autobiographie développée dans la deuxième partie de ce travail.

Dans le second chapitre de ce mémoire, intitulé « *Les mutations de la bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques* », j'observerai les changements qui interviennent dans les autobiographies en bande dessinée, à partir de la lecture de textes critiques qui affirment l'existence d'une « crise » au sein de ce courant artistique. Après avoir établi un bref historique de la bande dessinée autobiographique, je commenterai l'arrivée du dispositif du blogue et son appropriation par les auteurs du 9^e art. Tout au long de cette partie, il s'agira de cerner la nature de la pratique dite « autobiographique » dans le blogue (propos tenus, sujets abordés, formes des histoires et du dessin, rapport entretenu entre l'auteur, l'œuvre et le lecteur, etc.), et de la comparer avec celle qui avait lieu (et a toujours lieu) dans le livre, afin de pouvoir établir, s'il en existe, des différences entre les deux dispositifs. Enfin, à la lueur des conclusions de cette seconde partie, je questionnerai, dans une courte ouverture, la validité de l'analogie entre les techniques de soi, décrites par Michel Foucault, et les médias personnels numériques, dont font partie les blogues.

séparées (cette précision pour écarter les images uniques enfermant en leur sein une profusion de motifs ou d'anecdotes) et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence In praesentia », *Système de la bande dessinée*. Éditions de l'An 2, 1999.

Partie 1

Bande dessinée et numérique : littérature sur le sujet

Proposition d'une approche intermédiale

A. L'archéologie de Scott McCloud (ou la critique de son idée de Canevas Infini)

A.1. *Reinventing Comics*, un livre pionnier dans l'étude du numérique

Voilà plus de dix ans qu'a été publié le livre *Reinventing Comics* (2000) de Scott McCloud. Peu d'autre littérature sur la bande dessinée numérique est parue depuis. Ainsi, qu'on le veuille ou non, *Reinventing Comics* reste une référence pour quiconque entreprend une étude sur le sujet. Je tenterai cependant d'expliquer pourquoi je ne base pas mes recherches sur les théories de cet auteur américain, mais emprunte plutôt d'autres pistes pour penser la bande dessinée numérique. Je critiquerai principalement sa vision de l'histoire de la bande dessinée, dont il cerne les prémisses avec les peintures de la Grotte de Lascaux, et sur laquelle repose le « canevas infini », la principale idée qu'il développe à propos de la bande dessinée numérique. Je tenterai également de comprendre d'où vient la croyance répandue qui transforme de multiples objets, tel Lascaux, en ancêtres de la bande dessinée, alors que des historiens sérieux situent généralement la naissance du média avec *Monsieur Vieux bois*, une œuvre de Rodolphe Töpffer publiée vers 1835 à Genève. Ce détour me permettra de réfléchir à une définition de la bande dessinée contemporaine, et à une approche adéquate que j'utiliserai pour penser la bande dessinée dans la suite de mes recherches.

A.2. Le canevas infini, un soi-disant retour à l'essence de la bande dessinée

Dans son livre *Reinventing Comics*, Scott McCloud propose aux auteurs de bande dessinée numérique l'utilisation d'un format qu'il appelle « canevas infini ». Les œuvres créées dans ce format ne sont pas découpées en différentes pages, mais au contraire sont pensées et présentées sans coupures, dans un canevas à la longueur et aux géométries infiniment diverses. La réflexion qui mène Scott McCloud à ériger l'emploi de ce canevas infini comme la voie idéale et naturelle de la bande dessinée numérique s'appuie sur une approche archéologique que je considère comme invalide, et que je critiquerai.

Scott McCloud prévoyait un grand avenir à ce concept de canevas infini, appliqué aux bandes dessinées numériques : « Gradually, comics creators will stretch their limbs and start to explore the design opportunities of an infinite canvas⁵ », écrivait-il (2000, p. 222). On peut certes citer des bandes dessinées numériques utilisant un canevas infini avec talent (*When I am King*, réalisé par l'artiste suisse Demian5 en 2001, est un de ces exemples : <http://www.demian5.com>), mais on ne peut pas dire pour autant que le format de Scott McCloud soit au cœur de la création des bandes dessinées actuelles diffusées sur Internet. Il ne l'est ni par le nombre des œuvres l'utilisant, ni par l'intérêt global que ces œuvres suscitent. Est-ce parce que l'*Infinite Canvas* est finalement peu adapté à la lecture sur l'ordinateur qu'il n'a pas été aussi développé que le prédisait son « inventeur » ? Sans doute en partie. Dans la section « inventions » de son site web, Scott McCloud résume les plus courantes critiques qui ont été formulées à propos de son idée : « It doesn't fit with the culture, technology, and economy of the Web as it is. Browsers aren't built for this sort of thing, there's limited interest in long-form comics of any kind, readers want their formats simple,

⁵ Progressivement, les auteurs de bande dessinée vont élargir leurs horizons et commencer à explorer les opportunités de formes offertes par le canevas infini (ma traduction).

etc...⁶ » (<http://scottmccloud.com/>). Ces propos sont assez pertinents. Pourtant, j'oriente mes critiques dans un autre sens : vers le raisonnement même sur lequel repose l'idée du canevas infini.

Dans son analyse des nouveaux dispositifs possibles apportés par le numérique dans la bande dessinée, Scott McCloud met rapidement de côté les œuvres qui intègrent de l'animation limitée, du son ou encore ce qu'il rassemble sous l'expression « the interactive bag of tricks associated with multimedia gaming » (2000, p. 209). Pour lui, ces expérimentations sont soit de nature additive (les ajouts sonores ou animés n'apportent rien de plus à la bande dessinée qu'une décoration attractive, on pourrait les ôter sans que l'œuvre n'en souffre), soit elles sont réalisées dans le but de rendre la BD vivante : « producers hoped to make comics alive⁷ ». (2000, p. 209). L'histoire en images fixes, couchée sur une surface plane, soudainement s'anime. Ce désir d'une bande dessinée vivante rejoindrait, selon Scott McCloud, celui d'atteindre la réalité virtuelle : une immersion dans l'espace et le temps que le média cinématographique réalise de toute façon déjà beaucoup mieux, et dont le futur nous réservera la version parfaite. « When it comes to time-based immersion, the art of film already does better job than any tricked-up comic can. And even film won't be king of that hill for long⁸. » (McCloud, 2000, p. 211).⁹

⁶ Cela ne correspond ni à la culture, ni à la technologie ni à l'économie du web tel qu'il est aujourd'hui. Les navigateurs ne sont pas construits pour une telle chose, il n'y a pas d'intérêt pour les longues bandes dessinées, les lecteurs veulent des formats simples, etc. (ma traduction).

⁷ Les créateurs espèrent rendre la bande dessinée vivante (ma traduction).

⁸ Quand vient le temps d'une immersion basée sur le temps, le cinéma fait déjà un bien meilleur travail que peut le faire n'importe quelle bande dessinée. Et même le cinéma ne règnera pas longtemps sur le domaine (ma traduction).

⁹ J'ai déjà publié ailleurs un texte démontrant qu'il est possible d'utiliser l'animation d'une manière hétérochrone et non-décorative, avec une valeur émotionnelle que Scott McCloud ne semble pas avoir envisagée. Voir Delporte, Julie, *Les images mouvementées de Vincent Giard*, webzine du9, Paris, avril 2009. Disponible en ligne : <http://www.du9.org/Images-Mouvementees-de-Vincent>.

Le canevas infini, quant à lui, se base sur l'utilisation de l'écran de l'ordinateur non plus comme une page électronique, mais comme une fenêtre que l'on peut glisser afin de lire une bande dessinée de n'importe quelle forme ou grandeur... « There may never be a monitor as wide as Europe, yet a comic as wide as Europe or as tall as a mountain can be displayed on any monitor simply by moving across its surface¹⁰ » (2000, p. 222). Ainsi, l'utilisation du canevas infini permet de ne jamais briser la continuité de la lecture de la bande dessinée (ce que fait la page d'un livre, par exemple). Ce changement, selon Scott McCloud, au lieu d'éloigner la bande dessinée de sa forme traditionnelle, au contraire l'en rapprocherait.

C'est ici que se situe le nœud du problème de la réflexion contenue dans *Reinventing Comics*. Selon McCloud, la bande dessinée rejoindrait son essence originelle en réinstaurant la carte temporelle qu'aurait brisée le livre : « In the temporal map of comics every element of the work has a spatial relationship to every other element at all times¹¹ » (2000, p. 215). Le canevas infini permettrait donc à la bande dessinée de renouer avec ses origines : les peintures rupestres de la grotte de Lascaux, les décorations de la tombe égyptienne du Scribe Menna, la Colonne Trajane à Rome, la tapisserie de Bayeux, le Codex-Nutall précolombien – les exemples sont cités dans l'ordre dans lesquels l'auteur nous les présente (2000, p. 216 à 218). Ces formes anciennes de « proto-comics », comme les appelle Scott McCloud (2000, p. 216), couvrent donc un spectre temporel allant d'environ 17 000 ans avant J. C. pour Lascaux, à 1066 pour Bayeux et un peu plus tard pour le Codex mésoaméricain cité.

¹⁰ Il n'y aura jamais d'écran aussi large que l'Europe, mais une bande dessinée aussi large que l'Europe ou aussi grande qu'une montagne peut être visionnée sur n'importe quel écran, simplement en navigant sur sa surface (ma traduction).

¹¹ Sur la carte temporelle d'une bande dessinée, chaque élément de l'oeuvre a toujours une relation spatiale aux autres éléments (ma traduction).

A.4. Pourquoi la grotte de Lascaux n'est-elle pas une bande dessinée ?

Harry Morgan, dans *Principes des littératures dessinées*, remet en question « un exemple litigieux (...) donné par Scott McCloud : les travaux de la moisson dans la tombe du scribe Menna » (2003, p. 26). Il explique que ce n'est pas parce qu'il y a juxtaposition d'images, qu'il y a forcément narration : « Certes, une frise ou un bandeau sur un support architectural sont parcourus par l'œil, mais cela ne permet aucunement de conclure que ces séries sont chronologiques. » (2003, p. 26) Mais, bien que cette analyse soit idoine, avant même de savoir s'il y a une séquence narrative ou non dans les objets énumérés par Scott McCloud, le principe même de les considérer comme des ancêtres de la bande dessinée est problématique. Ils sont bien trop différents et éloignés dans le temps pour être placés sur une ligne de continuité dans l'histoire du média. « On ne voit pas pourquoi les quadrupèdes galopant sur les parois de Lascaux devraient fonder la BD plutôt que le reste de l'art occidental », écrit ironiquement Morgan (2003, p. 26).

Prenons l'exemple de la Colonne Trajane : elle fut érigée en 113 après J.-C. à Rome, en l'honneur de l'empereur Trajan. Haute de 40 mètres, elle est ornée d'une frise en bas-relief s'entourant autour de la colonne de pierre. La frise représente, à l'aide d'une série d'images sans texte, les conquêtes et manœuvres militaires menées par l'empereur romain. Posons-nous une question : Quel est le premier objectif d'une bande dessinée ? Il semble que ce soit sa lecture, ou tout au moins sa réception par des personnes extérieures à l'auteur. Il ne s'agit pas ici d'invoquer le média de masse : même un auteur débutant reliant son fanzine pour le donner à son voisin offre son art à lire, ou à regarder. Il est peu probable que les Romains de l'Antiquité aient eu accès à un élévateur installé contre la Colonne Trajane pour leur permettre d'admirer les dizaines de mètres de la fresque inaccessibles depuis leur condition de

terrestre. Séquence narrative dans le bas-relief ou non, l'intentionnalité d'un tel art est absolument différente de celle d'une bande dessinée : la colonne a notamment servi de monument funéraire, les cendres de l'empereur Trajan y sont restées jusqu'au Moyen-Âge.

Scott McCloud utilise le terme « proto-comics » : *Proto*, préfixe d'origine grecque, signifie *premier*. Scott McCloud parle donc des peintures rupestres comme des premières bandes dessinées. Cette analogie témoigne d'une interprétation *a posteriori* particulièrement subjective de la part de l'auteur. Certes, il serait naïf de prétendre à une complète objectivité en Histoire : « l'historien ne pose finalement que les questions qui l'intéressent, lui et ses contemporains, ce qui explique, précisément, l'historicité du regard qu'il pose sur les objets du passé » (2008, p. 52). Si la subjectivité de McCloud est somme toute normale, la tournure téléologique de sa réflexion devient cependant problématique. Il semble vouloir nous faire croire que, parce que la bande dessinée est née sur de grandes surfaces (caverne, mur, tapisseries) et non dans les pages d'un livre, le numérique doit lui permettre de retrouver ses origines : « comics will have found its native soil at least » (McCloud, 2000, p. 231). Mais ce qui se passe en fait, d'une manière inconsciente et voilée, c'est que, pour asseoir son idée de canevas infini, l'auteur trouve des éléments la justifiant en s'appuyant sur une histoire qu'il a lui-même créée. « (L'historien) projette sur l'histoire du passé un cadre d'analyse hérité de sa propre histoire à lui, un cadre qui ne retiendra que les objets historiques qui cadrent précisément, avec ce... cadre. » (Gaudreault, 2008, p. 52).

Cela dit, même si l'on décidait de voir une certaine continuité (imaginons un instant qu'il y en ait une) entre le « peintre » de Lascaux et le père de Tintin et Milou, pourquoi un art, ou tout autre média, devrait-il retourner à ses origines plutôt que de se tourner vers un développement naturel et non dirigé ? Par sa démonstration visant à faire préférer à la bande

dessinée numérique les chemins du canevas infini plutôt que ceux de l'interactivité ou de l'animation (par exemple), Scott McCloud dirige de manière téléologique les créateurs.

McCloud semble inscrire sa trilogie (qui commence avec *Understanding Comics* en 1993 et se clôt avec *Reinventing Comics* en 2000) dans la théorie des médias. Dans la section de son site Internet qui présente ses « *Non-Fiction Books* », il écrit « Particularly *Understanding Comics*, a 215-page comic book about the comics **medium** translated into over 16 languages » (Nous soulignons le terme *medium*. <http://scottmccloud.com>). Sans vouloir lui imposer les réflexions les plus récentes sur les médias, nous pouvons nous appuyer sur les définitions contemporaines aux livres de l'auteur. Celle d'Éliséo Véron, par exemple : « Un média, c'est (...) un ensemble constitué par une technologie *PLUS* les pratiques sociales de production et d'appropriation de cette technologie » (Véron, 1994, p. 51). L'approche archéologique de Scott McCloud évince la deuxième partie de la définition. Selon sa réflexion, il prendrait en compte la « technologie » dont parle Véron – bien qu'elle soit dans le cas de la bande dessinée plutôt une technique – mais oublierait tout le reste : la matérialité, l'institution ou l'appareil. L'auteur consacre pourtant la première partie de son livre *Reinventing comics* à étudier le reste du dispositif : *business*, diffusion, reconnaissance, etc. Que s'est-il passé pour que ces éléments indissociables du 9^e art, et dont McCloud a très bien conscience, disparaissent subitement au moment d'en faire l'Histoire ?

B. La prédominance des approches formalistes dans l'historiographie de la bande dessinée

B.1. L'analogie entre Lascaux, la bande dessinée et la « séquence d'images ».

Dans ses théories, Scott McCloud base toute sa réflexion sur une conception essentialiste de la bande dessinée, dont l'essence est la séquence d'images. La définition qu'il fait de la bande dessinée est la suivante : « juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer.¹² » (McCloud, 1993, p. 7). Pour établir cette définition, il s'est appuyé sur celle d'un autre auteur américain, Will Eisner : « the arrangement of pictures or images and words to narrate a story or dramatize an idea.¹³ » (Eisner, 1990). Cette centralité de la séquence dans les définitions de la bande dessinée n'est pas propre au continent américain : le Français Thierry Groensteen utilise quant à lui l'expression « solidarité iconique » pour préciser cette notion d'art séquentiel. « Il faut reconnaître comme unique fondement ontologique de la bande dessinée la mise en relation d'une pluralité d'images solidaires », déclare-t-il dans *Système de la bande dessinée* (1999, p. 21). Forcément, si ces définitions sont prises au pied de la lettre, une colonne sculptée d'une séquence d'images de 40 mètres de haut appartient d'emblée au 9^e art, tandis que les dessins de Sempé, parce qu'ils sont parfois uniques pour raconter leur histoire, en sont exclus. Et qu'à cela ne tienne si ces derniers empruntent le même support livresque, la même institution éditoriale, la même intentionnalité narrative et le même trait poétique que la bande dessinée.

¹² Juxtaposition de dessin ou d'autres types d'images, organisée délibérément en séquence, avec l'intention de transmettre une information et/ou d'inciter chez le lecteur une réponse esthétique.

¹³ L'organisation d'images et de mots pour raconter une histoire ou mettre en scène une idée (ma traduction).

Cette prédominance de la séquence dans les définitions de la bande dessinée viendrait de la tradition sémiologique des théories de ce média. Pour les sémiologues, la bande dessinée est avant tout un langage. Comme Thierry Groensteen l'observe :

« [...] puisqu'il existe des bandes dessinées publicitaires ou de propagande, des bandes dessinées pédagogiques ou politiques et, occasionnellement, des BD-reportages où domine le souci d'informer, de témoigner. [...] Cette plasticité de la bande dessinée, qui lui permet de véhiculer des messages de tout ordre et des narrations autres que fictionnelles, démontre qu'avant d'être un art, elle est bel et bien un langage. » (1999, p. 23).

Il n'est pas question ici de mettre en doute les études sémiologiques entreprises en bande dessinée, mais il est possible de constater que son omniprésence a entraîné une dérive : celle d'oublier tout ce qui n'est pas le langage mais l'entoure et fonde le média autant que lui. La faible reconnaissance universitaire et le nombre peu élevé de chercheurs s'étant consacré à la bande dessinée expliquent sans doute cette sorte d'obsession sémiologique. Tentant de comprendre le peu de succès dont bénéficient en France les approches socioculturelles et notamment son domaine, les *gender studies*, Geneviève Sellier remarque que les études cinématographiques ont « privilégié les approches esthétiques les plus formalistes, de façon à transformer ce divertissement populaire (le cinéma) en objet de la culture d'élite » (2003, p. 122). Il est probable que la grande prédominance de la sémiologie dans l'historiographie de la bande dessinée corresponde elle aussi à cette démarche de résistance contre la mauvaise réputation qu'a longtemps subie l'univers des *petits mickeys*.

B.2. Töpffer comme le père de la bande dessinée

« Je dirai simplement que tous les auteurs sérieux reconnaissent aujourd'hui que le média a émergé, comme composante de la production livresque, apparentée à la caricature et à l'album romantique, au début du XIX^e siècle, dans l'ignorance des lointains précédents du

Moyen Âge. » (Groensteen 2006, p. 102). Thierry Groensteen est l'un des chercheurs ayant œuvré pour la reconnaissance du « rôle prééminent joué par le Genevois Rodolphe Töpffer dans cette réinvention ». Töpffer est reconnu comme « l'inventeur » de la bande dessinée (même si l'on ne peut pas à proprement parler d'invention technique) pour plusieurs raisons : le procédé autographique qu'il utilise – lui permettant d'écrire et de dessiner à l'endroit contrairement à ces prédécesseurs qui devaient le faire à l'envers –, l'album imprimé, la création de héros imaginaires (il ne raconte pas la vie des saints ou de hauts faits d'armes, précise Groensteen), ainsi que la conscience qu'il a d'emprunter un mode d'expression original. « Son *Essai de physiognomonie* de 1845 est [...] une défense et illustration de la bande dessinée [...]. Culturellement, socialement, la bande dessinée ne peut avoir d'existence qu'à partir du moment où elle est identifiée, désignée en tant que média autonome; cette étape est accomplie grâce à Töpffer », pense Groensteen. (2006, p. 104).

C. L'approche intermédiaire ou les diverses séries culturelles qui traversent la bande dessinée

Si l'on devait à tout prix trouver la date de naissance de la bande dessinée, il semble bien plus cohérent de choisir celle où Töpffer éditait ses premiers albums, plutôt que de remonter aux grottes de Lascaux. Pourtant, avec Töpffer encore, un problème persiste : celui de l'unicité de la naissance d'un média, unicité que critiqueraient les tenants d'une approche dite intermédiaire. Parmi les dimensions médiatiques sur lesquelles se penche cette approche, l'intermédialité désigne « le creuset de différents médias d'où émerge et s'institutionnalise peu à peu un médium bien circonscrit » (Méchoulan, 2003). La généalogie qu'entreprend l'intermédialité n'est pas linéaire, mais rhizomique.

C.1. Les naissances multiples de la bande dessinée

D'abord, s'il est indéniable que Töpffer donna naissance à un nouveau genre de récit en images, il n'est pas certain, cependant, qu'il inspira directement ses successeurs. Ainsi, Philippe Gauthier remarque : « Il semble évident que les intuitions du dessinateur n'aient pas fait florès [...]. Si au tournant du XX^e siècle, le dessin comique en bande possède la spécificité de la bande dessinée institutionnelle française [...], il n'a pas, encore, de légitimité sociale, de statut reconnu. Tout porte à croire que le paradigme culturel de *la bande dessinée institutionnelle française* n'existe pas encore. » (2009, p. 245) Peut-on situer la naissance d'un média avec un homme isolé, Töpffer par exemple, ou faut-il attendre la généralisation, soit « l'institutionnalisation » de la pratique ? Ce qui est sûr, c'est qu'il faut considérer Töpffer comme *un* fondateur, et non *le* fondateur du 9^e art. En effet, pourrait-il être à l'origine à la fois de cette bande dessinée française dont parle Philippe Gauthier, tout comme des *comics* américains et du *manga* japonais ? « La bande dessinée institutionnelle en général n'est pas le fruit d'un, mais de *plusieurs* processus d'institutionnalisation », conclut Gauthier (2009, p. 245). L'identité plurielle du média bande dessinée est reflétée par ses nombreuses appellations autour du monde : *fumetti*, *historiettas*, *comics*, *manga*, *manwha*, *manhua*, *lianhuanhua*... Les courants tendent à se mélanger de plus en plus : de jeunes Occidentaux dessinent désormais dans un style très inspiré du manga (voir, par exemple, la très célèbre série canadienne *Scott Pilgrim*, par Bryan Lee O'Malley, auteur qui assume avoir volé au manga son découpage et ses codes) quand le célèbre *mangaka* Jirô Taniguchi (*Quartier lointain*, *L'homme qui marche*) produit finalement de la bande dessinée de style européen. Cette identité plurielle, donc, indique qu'il faut chercher non pas une seule ligne « généalogique » pour le 9^e art, mais une multitude de racines dont la mise en réseau aurait formé la bande dessinée telle qu'elle est aujourd'hui. Ces lignes éparses seraient aussi bien

issues des origines géographiques différentes, que des appartenances médiatiques distinctes. Elles peuvent être rassemblées sous le terme de « séries culturelles », qu'ont développé André Gaudreault et Philippe Marion. Selon cette approche intermédiaire, la bande dessinée serait née de plusieurs médias : le livre, la caricature de presse, la gravure, et d'autres encore, moins facilement identifiables (concernant notamment son versant oriental, notamment). Mais surtout, la bande dessinée continuerait après son « institutionnalisation » à intégrer de nouvelles séries culturelles (aujourd'hui, l'exemple le plus évident en est l'appropriation du numérique, étudiée dans ce mémoire), ces dernières devenant alors partie intégrante de l'histoire du média. En conclusion, cette perspective historique intermédiaire, encore rare dans les études universitaires du 9^e art, semble beaucoup plus proche de la réalité de la bande dessinée actuelle que celle qui cherche l'essence, soit l'art séquentiel, partout où il est possible d'en trouver dans l'Histoire.

C.2. À qui profite l'identité de la bande dessinée ?

Philippe Marion et André Gaudreault soulignent la nécessité d'adopter une « définition dynamique du média », d'abandonner ses conceptions « figées et monolithiques » qui s'attachent à cloisonner des pratiques (2006, p. 25). Ces définitions figées entraînent la création sur des chemins dogmatiques et décident comme bon leur semble de l'exclusion de certains livres du champ « bande dessinée ». Ainsi, pour donner quelques exemples québécois, Pascal Blanchet (publié chez La Pastèque) ou Catherine Lepage (*Mécanique générale/les 400 coups*), tous les deux édités dans des collections consacrées à la bande dessinée, sont des auteurs de bande dessinée ou ne le sont pas, selon la largesse des horizons de celui qui les qualifie. En 2008, *12 mois sans intérêt, Journal d'une dépression* de Catherine Lepage s'est fait refuser l'accès à la compétition du Festival international de BD de Québec

qui sélectionne les meilleures bandes dessinées québécoises, sous prétexte de non-appartenance à la bande dessinée. Pourtant, l'auteure y raconte par une succession d'images graphiques une histoire, celle de sa dépression.

L'idée de trouver la définition idoine de la bande dessinée a traversé les théories du média pour arriver à la conclusion qu'elle serait toujours à la fois trop stricte et trop large. Groensteen parle d'une « aporie sur laquelle débouche forcément le sémiologue » (1999, p. 20). Il cite Roger Odin qui, à propos du cinéma, écrivait :

« De quel droit exclure du cinéma de telles productions alors que les auteurs les présentent explicitement comme des “films” ? Le fait que ces productions n'entrent pas dans notre définition de l'objet “cinéma” est-il une justification suffisante à cette exclusion ? Sinon, faut-il revoir notre définition du cinéma dans un sens encore plus généralisant de manière à pouvoir intégrer ces contre-exemples ? Mais alors où arrêtera-t-on cette généralisation : à l'absence de pellicule ? à l'absence de l'écran ? à l'absence de projecteur ? n'arrivera-t-on à une définition qui ne nous dira plus rien de son objet ? » (Odin cité par Groensteen, 1999, p. 21).

Selon André Gaudreault et Philippe Marion, la crise de l'identité médiatique, incarnée dans l'impossibilité de la définir, s'accélère de nos jours : « Tout média semble de moins en moins définissable de manière simple, sage, protégée, protectionniste. Il n'existe plus de « propriété privée », de champ spécifique ou, pour ainsi dire, de nationalisme médiatique réservé (...) » (2009, p. 3). Les formes actuelles de la bande dessinée deviennent en effet de plus en plus variables et élargies, au fil des expérimentations graphiques et narratives tracées par les auteurs. Il est certes quelque peu anachronique de qualifier de bande dessinée des œuvres comme, par exemple, le roman en collages de Max Ernst, *Une semaine de bonté*, publié en 1934, puisque son auteur ne s'inscrivait pas dans cette pratique : il était avant tout un artiste surréaliste. Cependant, des œuvres formellement similaires, produites aujourd'hui, pourraient très bien s'intégrer dans le champ du 9^e art, tout au moins si leur auteur, leur éditeur ou leurs lecteurs le revendiquent. Il ne s'agit pas de savoir si leur forme correspond ou

non à la définition classique de la bande dessinée (au mieux basée sur la séquence par les sémiologues, au pire sur la stricte utilisation des cases et des bulles¹⁴), mais plutôt d'observer si leur pratique s'inscrit dans « l'institution bande dessinée » : si leurs maisons d'édition sont les mêmes, si leur lectorat devient le même, si leurs auteurs sont invités dans les mêmes festivals, etc. Il n'est pas vraiment éthique d'englober *a posteriori* milles œuvres plus ou moins anciennes – comme le fait Scott McCloud avec ses exemples de la tapisserie de Bayeux et autres – mais il serait paradoxalement salutaire d'élargir désormais les acceptations de la bande dessinée actuelle, puisque ses frontières deviennent, sous l'ingéniosité des créateurs, de plus en plus insaisissables. Ces formes nouvelles qui se multiplient ne correspondent pas à un chemin dévoyé de la bande dessinée (au cinéma, on parle tragiquement de mort du média depuis plusieurs années), mais davantage à une remise en question de cet art, dont on peut tirer du positif comme du négatif : « Une opportunité épistémologique pour enfin appréhender un média dans son étoilement vital, dans ses incertitudes identitaires autant que dans ses identités incertaines », concluent Gaudreaut et Marion (2009, p. 13).

Tout comme pour l'historien qui raconte toujours *son* histoire, sans doute la question de l'identité « nous en dit plus sur celui qui la pose que sur la nature profonde du média qu'elle caractérise », avance François Jost dans *À qui profite la question de l'identité* (2006, p. 56). En prenant l'exemple de l'histoire de la télévision, Jost montre comment l'identité du média télé s'est construite par complémentarité et par opposition avec les médias contemporains de son apparition : le cinéma et la radio. « L'identité apparaît non comme une essence qu'il faudrait rejoindre, mais comme un but à atteindre, un projet ou une affirmation de soi », dit-il (2006, p. 59). Dans cette perspective, il serait intéressant de se pencher sur les médias ou les genres desquels la bande dessinée a dû se dissocier, voire se prétendre supérieure : « dans un

¹⁴ Cette dernière définition, même si elle n'est plus sérieusement utilisée par les universitaires, peut encore se retrouver dans les propos et les croyances populaires.

premier temps, l'identité ne s'acquiert que par la dévaluation de l'Autre, c'est-à-dire en l'occurrence, de l'ancien média que le nouveau prétend dépasser » (Jost 2006, p. 58). Il est fort probable que ce soit les séries culturelles de l'illustré pour enfant, ou bien encore de la caricature, qui aient influencé la construction de l'identité de la bande dessinée. Ce désir de séparation d'avec ces pratiques est aussi l'une des raisons pour lesquelles la notion d'art séquentiel a été autant analysée et mise de l'avant dans l'identité du média BD, plus que la question de l'imprimé, par exemple, puisque la bande dessinée la partage avec l'illustré et la caricature. Par rapport à ces deux objets, l'imprimé n'est pas une spécificité de la bande dessinée, il n'a donc pas raison d'être revendiqué.

D. L'approche « littéraire » d'Harry Morgan

D.1. Une définition centrée sur le livre

Pour surmonter ces problèmes d'identité des médias, « Roger Odin propose de dépasser l'approche immanente du cinéma pour prendre en compte ses usages sociaux » (Odin cité par Groensteen, 1999, p. 21). Il ne faudrait donc plus considérer seulement « l'objet » (le cinéma, la bande dessinée) mais davantage le « champ » (champ cinématographique, champ de la bande dessinée). C'est en partie cette attitude qu'adopte Harry Morgan. Il remédie à l'écueil, cité plus haut, de réduire la bande dessinée à un langage et d'oublier ce qui l'entoure. Des approches contemporaines de la bande dessinée, celle de Morgan me semble, par cet aspect, la plus proche de l'intermédialité. Son ouvrage majeur, *Principe des littératures dessinées*, englobe sous son titre tous « les récits dessinés destinés à l'impression » (2003, p. 19) et règle ainsi le problème de l'exclusion de nombreux nouveaux auteurs (tels que Catherine Lepage et Pascal Blanchet, cités plus haut dans ce texte). Cette démarche remet l'institution éditoriale au

cœur de ce qu'est la bande dessinée. Cependant, en se posant la même question que François Jost, soit « à qui profite la question de l'identité ? », il devient évident que cette nouvelle définition a l'avantage de donner des lettres de noblesse à la bande dessinée. Le mot *littérature*, plus encore que son expression cousine *graphic novel* amenée par l'Américain Will Eisner en 1978, a pour effet immédiat d'insérer la BD dans un champ respecté, jamais connoté de manière populaire, enfantine ou comique comme peut encore souvent l'être le 9^e art. Si l'auteur ou le lecteur de bande dessinée a tout à gagner dans cette belle analogie, il est moins sûr que le média y grandisse en reconnaissance universitaire : la bande dessinée risque de ne jamais sortir de la position marginale qu'elle occupe dans les études littéraires.

Harry Morgan prend d'ailleurs le temps de repousser trois grands malentendus que l'annexion de la bande dessinée à la littérature a installés dans l'imaginaire à la fois populaire et académique : « 1. Nous ne sommes pas partisans d'un « repêchage » de la BD comme paralittérature. 2. En parlant de littérature dessinée, nous n'entendons nullement qu'il faille, dans l'examen d'une bande dessinée, donner la prééminence au texte. 3. Nous nous garderons soigneusement de passer du critère du support (le livre ou ses équivalents) à des critères économiques, tels que la grande diffusion. » Il ajoute que ces « fallacies visent clairement à dévaluer la bande dessinée (la grande diffusion impliquant dans l'esprit des auteurs une qualité discutable) ». Même si pour la plupart des universitaires contemporains (espérons-le), il est possible de dépasser ce « fallacies », il me semblerait plus logique que la bande dessinée s'émancipe finalement du joug de la littérature, tout comme le cinéma l'a fait, pour en devenir indépendant.

D.2. La bande dessinée, otage de la littéracie

De plus, un certain problème demeure dans le choix sémantique d'Harry Morgan. Par le terme de « littérature », celui-ci, malgré qu'il ne soit pas question de donner une priorité au texte sur l'image, témoigne d'un fort logocentrisme. S'il paraît de prime abord proposer une approche différente de la sémiologie, il n'en est finalement que l'héritier direct, dans l'idée qu'une image se lit tout comme un texte. Or, il est fort probable que l'intérêt actuel de la bande dessinée, et la reconnaissance grandissante qu'elle acquiert doucement, résident justement dans la différence entre l'image et le texte. Petit à petit, la connotation péjorative selon laquelle il est plus facile de lire des images et donc des bandes dessinées, disparaît au profit de l'importance de ce que l'image peut exprimer quand les mots sont impuissants. Assimiler la bande dessinée à une littérature, même si ce n'est sans doute pas l'objectif d'Harry Morgan, c'est selon nous réduire la portée et la force de l'image qui la fonde. Ainsi, dans *La littéracie de la différence*, Silvestra Mariniello écrit : « Si, pendant longtemps, on a été capable d'appivoiser, en les prenant sous l'hégémonie du langage et de la textualité, les nouvelles pratiques signifiantes émergentes – le cinéma, par exemple, a été institutionnalisé en tant que narration et étudié comme un système de signes comparable au langage verbal – depuis une vingtaine d'années les nouvelles pratiques signifiantes se sont montrées de plus en plus imperméables au langage. » (2007, p. 166). Elle poursuit : « Nous nous retrouvons souvent otages de la *littéracie* produite par le système scripturaire : en d'autres mots, nous nous retrouvons plutôt “analphabètes” face à notre monde audiovisuel. » Cette impossibilité de parler de l'image avec notre *logos* pourrait peut-être être ajoutée aux raisons qui ont précipité la bande dessinée dans une analyse formelle, au détriment d'approches prenant en compte les contenus et les approches du média.

D.3. L'approche d'Harry Morgan est-elle compatible avec le numérique ?

Notons enfin qu'à propos de la définition littéraire d'Harry Morgan, on rencontre un souci quant à l'utilisation grandissante du numérique par les auteurs. Morgan précise son titre *Principe des littératures dessinées* par l'extension suivante : « Principe des récits dessinés destinés à l'impression. » Même si la plupart des blogues sont ensuite repris par des éditeurs qui les publient en livres, on ne peut pas affirmer qu'ils soient tous destinés à l'impression. Quelques blogueurs y sont même réticents, tout au moins au départ, tel Boulet qui explique dans l'avant-propos du tome 1 de ses *Notes (Born to be a larve)* pourquoi il a attendu si longtemps avant de céder à la tentation (ou à la pression) de l'impression. (Boulet, 2008). Le blogue pourrait certes être assimilé à un support comparable au livre, comme semble le suggérer Morgan : « On peut donc prolonger la notion de livre pour inclure l'unicat et à l'autre extrême, des formes de stockage et de diffusion électroniques, mais il n'est pas question de sortir de l'univers de la bibliothèque. » (Morgan, 2003, p. 25).

Selon Morgan donc, une bande dessinée numérique reste une bande dessinée si elle cadre avec l'univers de la « bibliothèque », sans pour autant nous livrer sa définition de ce dernier mot. Seules les bandes dessinées mimant l'univers du papier ont-elles le droit et la possibilité d'y rentrer ? Qu'en est-il alors des œuvres de bande dessinée numérique qui utilisent du son ou de l'animation¹⁵ ? Doit-on les balayer hors du champ de la bande dessinée pour les intégrer à un autre média, celui du cinéma, ou celui d'un nouveau média ?

¹⁵ Pour des exemples de ces bandes dessinées au Québec, visitez les blogues de Vincent Giard (<http://aencre.org>) et Sylvie-Anne Ménard (<http://www.zviane.com/prout/>), ou les expérimentations hybrides comme *L'oreille coupée* d'André-Philippe Côté et Jean-François Bergeron (<http://lisgar.net/zamor/Fran11/oc.html>).

Il est possible d'utiliser le concept de l'homochronie et de l'hétérochronie¹⁶ pour établir une certaine frontière entre le média bande dessinée et les autres, et tenter l'approfondissement du terme « bibliothèque ». Mon hypothèse serait qu'une bande dessinée hétérochrone s'inclurait dans la bibliothèque de Morgan, quand une œuvre homochrone en serait exclue. Par exemple, la bande dessinée *Le safari aux fourmis* de Vincent Giard (<http://aencre.org/blog/2008/le-safari-aux-fourmis/>) propose une composition de différentes images en format gif, animées en boucles déphasées, sur un principe similaire à celui de la musique sérielle. La notion de boucle est très importante : c'est elle qui permet à l'animation présentée d'échapper à l'homochronie, à l'immersion par le temps dont parle Scott McCloud (voir partie A.2 du présent texte). Ainsi, le lecteur reste lecteur, observant la boucle animée le temps qu'il le souhaite, et ne devient pas spectateur comme il l'est par exemple devant une œuvre de cinéma d'animation. Cette dimension hétérochrone prise en compte dans *Le safari aux fourmis*, ne l'est pas toujours dans les bandes dessinées numériques intégrant l'animation. Par exemple, *L'oreille coupée* d'André-Philippe Côté et Jean-François Bergeron passe sans cesse de la temporalité hétérochrone à la temporalité homochrone¹⁷. Cette indécision fait que le lecteur-spectateur se trouve davantage devant une œuvre inspirée du média bande dessinée, que devant une bande dessinée en tant que telle. Ainsi, l'hétérochronicité pourrait devenir une condition d'entrée dans la bibliothèque de Morgan. Il s'agit là d'un classement formaliste, approche qui demeure donc pertinente, mais que je n'utiliserai que peu au cours de ma recherche.

¹⁶ Philippe Marion distingue deux régimes de temps dans les œuvres médiatiques par les termes hétérochronie et homochronie : « Dans un contexte hétérochrone, le temps de réception n'est pas programmé par le média, il ne fait pas partie de sa stratégie énonciative. Le livre, la presse écrite, l'affiche publicitaire, la photographie, la bande dessinée : autant de lieux d'hétérochronie. C'est dire que le temps de consommation du message n'est pas médiatiquement intégré, il ne fait pas partie du temps d'émission.[...] Un média homochrone se caractérise par le fait qu'il incorpore le temps de la réception dans l'énonciation de ses messages. Ces derniers sont conçus pour être consommés dans une durée intrinsèquement programmée. [...] Le spectacle cinématographique, les émissions de télévision ou de radio, sont prévus pour une adéquation énonciative de la durée. » (Marion, 1997).

¹⁷ Sur les œuvres de cette nature hybride, lire Falgas, Julien, *Toile ludique, vers un conte multimédia*, Mémoire d'arts plastiques, Université de Metz, 2004.

E. Les approches formalistes de la bande dessinée numérique

En continuité des théories de la bande dessinée sur papier, la bande dessinée numérique est elle aussi accaparée d'analyses formalistes, dont celle de Scott McCloud est un exemple. Thierry Smolderen remarquait l'étroitesse de l'approche de l'auteur américain peu après la publication de *Reinventing Comics*. Il assimile d'ailleurs immédiatement l'approche formaliste comme une caractéristique des « groupes liés au monde académique » (2003, p.42), ce qui, que ce soit vrai ou non, témoigne d'un grand écart et d'une incompréhension entre d'un côté ceux qui font la bande dessinée (auteurs, éditeurs, etc.) et de l'autre ceux qui la pensent sans la pratiquer. « Chez McCloud, la définition formelle et académique du médium sert de point d'ancrage, mais celle-ci est une épure qui ne garde de la bande dessinée qu'un diagramme abstrait : son essence même est de ne donner aucune prise sur les autres façons – sociologiques, économiques (et même graphiques et artistiques) – de *cadrer* la BD. » (Smolderen 2003, p. 42).

E.1. L'attente du nouveau média.

Lorsqu'il s'agit d'aborder le sujet d'un mariage entre bande dessinée et numérique, les chercheurs s'attachent à démanteler le langage des œuvres de ces nouvelles bandes dessinées (diffusées sur Cd-Rom un temps, mais plus largement de nos jours sur Internet), les érigeant ou non, selon leur degré d'adaptation au numérique, au rang de « nouveau média ». Un peu comme si l'on attendait impatiemment que les pionniers des *webcomics* passent enfin de l'ère Lumière à l'ère Griffith, en découvrant toutes les spécificités de leur support, tels les cinéastes prirent petit à petit conscience de la possibilité, entre autres, du montage. C'est l'idée que véhicule Scott McCloud lorsqu'il écrit : « For hundreds of years, comics has existed inside the

shell of print, and now digital media are swallowing comics, shell and all¹⁸ » (2000, p. 203). L'intégration du langage formel numérique devient alors un gage de qualité, un gage de véritable « nouveau média » à atteindre absolument.

Comment les auteurs de bandes dessinées numériques pourraient-ils franchir l'étape qui les emmènera vers un nouveau média ? En intégrant du son, de l'animation limitée (flash ou gif), des hypertextes, des récits en base de données ou de l'interactivité, expliquent ces chercheurs : autant de mutations visibles, qui sont certes intéressantes, mais qui ne semblent cependant pas refléter la majorité des œuvres disponibles aujourd'hui sur le *web*. Anthony Rageul note :

« On parle depuis le milieu des années quatre-vingt-dix de bande dessinée numérique, interactive, en ligne, etc. Mais si on surfe quelque peu sur Internet (...), on fait très vite le constat qu'on ne trouve que très peu de bandes dessinées numériques qui profitent d'une quelconque manière et quel qu'en soit le degré des possibilités offertes par les technologies numériques. Pis, pour beaucoup, elles ne sont que de simples planches numérisées présentées à l'écran » (2009, p. 5).

E.2. L'institutionnalisation des blogues

« De simples planches numérisées », écrit Anthony Rageul. Cette assertion (l'emploi du mot *simple* doit-il être lu avec une connotation péjorative ?) paraît quelque peu réductrice face à l'énorme quantité de blogues tenus par des auteurs de bande dessinée, surtout dans le milieu francophone. Le blogue est un format de site Internet dont le dispositif permet à celui qui le crée de publier des notes ou des articles, sur un sujet qu'il se donne. Les notes s'ajoutent les unes aux autres au fil du temps, la plus récente étant toujours présente en ouverture du site. En plus du texte, les notes peuvent, de nos jours, intégrer des images, vidéos, hypertextes, etc. Si la fonction commentaire du blogue est activée, chaque lecteur peut

¹⁸ Pendant des centaines d'années, les bandes dessinées ont existé à l'intérieur de la coquille de l'impression, et maintenant, les nouveaux médias avalent la bande dessinée tout entière, la coquille comprise (ma traduction).

déposer ses remarques à la fin des notes. La plupart du temps, la création d'un blogue est gratuite, et ne nécessite pas de connaissances informatiques poussées.

Comme le note Anthony Rageul, les blogues tenus par des auteurs de bande dessinée présentent la plupart du temps des planches réalisées sous le régime du papier, et numérisées par la suite. Mais, par la stabilité de leurs formes et les nouvelles socialités qu'ils engendrent, les blogues peuvent être assez clairement considérés en phase d'institutionnalisation, contrairement à toutes les autres expérimentations formelles citées plus haut. Il existe désormais des festivals entièrement consacrés aux blogues de bande dessinée, à l'image de celui de Paris, le Festi-blog, dont la sixième édition a eu lieu en septembre 2010. Dans *Des arts dans leur logique de leur technique*, Jean-Louis Boissier note : « En observant l'histoire des arts des nouveaux médias on reconnaîtra un paradoxe : ils sont certes dépendants d'innovations sans cesse renouvelées, mais ils sont aussi en attente d'une stabilisation des techniques en forme de standards. » (2008, p. 217). Peut-on dire que le dispositif du blogue est devenu une technique standardisée telle que l'attendait Boissier ? En quelque sorte, oui. Les commentaires, les liens entre les blogues, les fils RSS et les agrégateurs, cristallisent les pratiques qui l'entourent.¹⁹

F. L'étude des changements impondérables de la bande dessinée numérique

Même si la plupart des auteurs de blogues y diffusent des planches qu'ils ont réalisées traditionnellement sur du papier puis qu'ils ont ensuite scannées, sans s'engager plus avant dans la technique numérique, cela ne paraît pas une raison suffisante pour en arrêter l'analyse. La mutation de la bande dessinée vers Internet a entraîné des changements qu'il est possible

¹⁹ Pour une description plus précise des éléments qui composent le blogue, lire Pierre Morelli, 2008.

de qualifier d'*impondérables*, en s'attachant au sens abstrait que *Le Petit Robert* donne à cet adjectif : « Dont l'action, quoique déterminante, ne peut être exactement appréciée ni prévue. » L'appropriation du blogue par les acteurs du 9^e art participe d'un mouvement lent, invisible et souterrain modifiant en profondeur l'expérience du lecteur, celle de l'auteur, et surtout le rapport qu'ils entretiennent ensemble. La transition qui en résulte ne se cantonne pas à l'étude sociologique du média, puisque le nouveau rapport qui s'installe entre les deux parties influence directement le contenu des œuvres de bande dessinée : on ne raconte pas exactement la même chose dans le livre que dans le blogue. C'est ce que la seconde partie de ce mémoire analysera.

Conclusion de la première partie

La sémiologie et les approches formalistes ont longtemps détenu un certain monopole dans les études sur la bande dessinée. À cela plusieurs raisons : le peu de reconnaissance universitaire de cette dernière, son besoin de se dissocier d'autres pratiques du livre, la difficulté d'analyser l'image sur un autre modèle que le *logos*... Or, si la bande dessinée peut être considérée comme un langage, elle ne peut s'y réduire. L'oubli des autres composantes du média bande dessinée a, par exemple, amené Scott McCloud sur des pentes archéologiques périlleuses. Ainsi, sans pour autant rejeter les approches formalistes de la bande dessinée et de la bande dessinée numérique, je tenterai d'emprunter une voie différente, qui me permettra de compléter l'étude contemporaine de la bande dessinée. C'est grâce à une approche inspirée de l'intermédialité que j'entreprends d'observer le passage de la bande dessinée dans le livre à celle que l'on retrouve dans les blogues. J'observerai comment le média numérique, et le

dispositif du blogue, ont reproduit une pratique développée dans le média imprimé (le dispositif du livre) en m'attardant particulièrement sur le courant autobiographique. J'analyserai en quoi cette concentration médiatique change la nature de la pratique artistique étudiée.

Partie 2

Les mutations de la bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques

Plusieurs observateurs de la bande dessinée (tous auteurs et/ou éditeurs) commentent depuis quelques années une certaine « crise de l'autobiographie » (c'est le titre d'un article de David Turgeon paru sur le site Internet spécialisé du9 en septembre 2010)²⁰. S'il y a crise, disent-ils, c'est qu'il y a actuellement un quelconque changement dans la nature ou la pratique du courant autobiographique. Jean-Christophe Menu, cofondateur de la maison d'édition l'Association, ne ménage pas ses critiques et écrit qu'il existe « un appauvrissement, une caricaturisation vers une forme convenue de récit pseudo-intimiste tendant au dénominateur commun, et caractérisant le “genre autobio” » (2007, p. 457). Comment et pourquoi les autobiographies en bande dessinée changent-elles ? En tentant d'identifier ces évolutions dont parlent les observateurs²¹, je me demanderai le rôle que peut jouer le numérique, et plus particulièrement le dispositif du blogue (que beaucoup d'auteurs investissent du « moi ») dans ces mutations contemporaines de l'autobiographie en bande dessinée.

En observant de nombreux exemples, et en étudiant plus précisément des extrêmes, d'un côté des autobiographies publiées en livres – celles de Fabrice Neaud et de Debbie Drechsler – et de l'autre des blogues personnels populaires, comme ceux de Pénélope Bagieu et Margaux

²⁰ À lire sur cette crise les textes critiques de Jean-Christophe Menu et Fabrice Neaud (2007), Lucas Méthé (2007), David Turgeon (2010), Jimmy Beaulieu (2008).

²¹ Tout en faisant l'effort de rester à une distance raisonnable des considérations critiques des œuvres que j'examinerai, contrairement à Fabrice Neaud et Jean-Christophe Menu dont les écrits sont reconnus pour être virulents. David Turgeon remarque à propos de leurs jugements : « Les œuvres ne sont pas des contenants de légumes sur lesquels il est certes aisé, une fois les faits établis, de proclamer “garanti sans OGM”. L'existence d'un “label de qualité” de ce genre, concernant l'autobiographie, n'a pas sa place. » (2010, s. p.)

Motin, j’observerai les oppositions et les différences véhiculées par les deux dispositifs (le livre et le blogue) dans l’exercice de l’écriture de soi. Je verrai comment la pratique du blogue peut influencer la nature des autobiographies.

Le choix de ce corpus peut paraître éclaté. L’observation du livre de Debbie Dreschler, *Daddy’s Girl* (édition française parue chez l’Association en 1999²²), dans lequel elle met en scène l’inceste qu’elle a subi de son père dans son enfance et son adolescence, permettra d’étudier le degré de confession que peuvent atteindre les autobiographies en livres (contrairement à celles publiées dans un blogue). Par l’étude des journaux de Fabrice Neaud (4 tomes parus entre 1996 et 2002 aux éditions Ego comme X), j’observerai comment, malgré l’apparente insignifiance des événements relatés (un quotidien, somme toute), l’auteur procède à une véritable dissection de lui-même. De l’autre côté, les blogues de Pénélope Bagieu et Margaux Motin (ainsi que leur *adaptation* en livre) ne semblent pas présenter, à première vue, cette autoréflexion. De plus, les deux auteures empruntent des stratégies narratives et des contenus très proches les uns des autres, démontrant une plausible uniformisation des autobiographies contemporaines (tout au moins de celles présentes sur les blogues). Je travaillerai à partir des recueils en livres des notes²³ de blogues des deux auteures : *Ma vie est tout à fait fascinante* de Pénélope Bagieu (Jean-Claude Gawsewitch éditeur, 2008, réédité par Le livre de poche en 2009²⁴) et *J’aurais adoré être ethnologue* de Margaux Motin (Hachette Livre, Marabout, 2009²⁵).

²² Nous avons choisi d’étudier l’édition française et non l’édition originale, car la version francophone contient des chapitres inédits, absents de la première édition. Le livre n’est pas paginé. Je compte les pages à partir de la page du premier chapitre « Les visiteurs de la nuit ».

²³ J’utilise le terme *note* comme traduction du terme anglophone *post*, signifiant un des billets que publient les auteurs sur leurs blogues.

²⁴ Les paginations indiquées dans ce texte sont celles de la première édition de 2008.

²⁵ Le livre de Margaux Motin ne présente pas de pagination. Je l’ai moi-même ajoutée, la page 1 correspondant à la première note du livre « Si j’avais pas été illustratrice, j’aurais adoré être... » Fin 2010 est paru un autre recueil du blogue de Margaux Motin, *La théorie de la contorsion*, chez le même éditeur (Hachette, Marabout).

A. Autobiographie et bande dessinée : le livre.

A. 1. Autobiographie, journal intime, autofiction : définitions préliminaires

Pour Philippe Lejeune, « l'autobiographie ne se définit pas dans le texte, mais par le type de lecture qu'elle engendre. » Ce type de lecture, il l'appelle le pacte autobiographique, et le conditionne à l'assertion suivante : « Auteur = narrateur = personnage » (Lejeune, 1975, p. 16). Seul le pacte compte vraiment, et, selon lui, il n'est pas indispensable que le réel soit respecté à la lettre, ni que la première personne du singulier soit utilisée par l'auteur. Il précise néanmoins sa définition de l'autobiographie en la qualifiant de « récit rétrospectif » (p. 14). Ainsi, il pose déjà, dans son livre *Le Pacte autobiographique*, le problème de la forme du journal intime, qui, quant à lui, est davantage un récit immédiat que rétrospectif.

Le *journal intime* est particulièrement difficile à décrire étant donné la diversité de ses formes. En compilant divers écrits importants sur cette pratique, Christian Pichet la résume ainsi :

« le journal intime (ou carnet, cahier pour certains) est un lieu d'écriture personnelle où un individu, auteur reconnu ou non, consigne au "je" et de façon plus ou moins sporadique (idéalement au jour le jour) des faits, des événements, des impressions et des sentiments qui lui paraissent significatifs à propos de sa vie en général. Il s'agit là du dénominateur commun de tout journal : le diariste prend sa plume et rapporte le cours de sa vie récente » (2006, p. 35).

Le journal intime peut-il être considéré comme une branche de l'autobiographie ? Pour simplifier, on peut dire que oui, car nous sommes alors en présence du même pacte théorisé par Lejeune. Par ailleurs, je note immédiatement que le dispositif du blogue ressemble davantage à un journal intime qu'à un espace d'autobiographie « rétrospectif », la *rétrospection* étant presque absente du numérique. Les auteurs des blogues y publient au jour

le jour des dessins et histoires racontant les évènements de leur quotidien, mais ne reviennent que rarement sur des éléments autobiographiques d'un passé plus lointain.

L'autobiographie n'a pas besoin d'être écrite au *je* précise Philippe Lejeune. En bande dessinée, c'est chose assez évidente, cela se traduit par l'insertion d'un personnage représentant et ayant le même nom que l'auteur (sauf exceptions, comme dans *Daddy's Girl* notamment, où le personnage s'appelle Lily et non Debbie). Dans l'univers du livre de bande dessinée, l'on trouve aussi bien des autobiographies écrites à la première personne comme celle de Fabrice Neaud, que des autobiographies où l'auteur devient personnage comme celle de Debbie Drechsler, *Daddy's Girl*²⁶. C'est le cas également de quelques autobiographies pionnières : l'œuvre *Paracuellos*, de Carlos Giménez, dessinée dans les années 1970²⁷, est marquée d'une distance presque documentaire avec son auteur. De nationalité espagnole, il y raconte son enfance passée dans des orphelinats franquistes, avec moins le souci de mettre en scène sa personne que celui de témoigner d'un univers difficile et méconnu. L'absence du *je* dans les autobiographies dessinées de cette époque peut, peut-être, s'expliquer par le fait que l'approche autobiographique en bande dessinée émergeait à peine, et que les œuvres avaient alors pour modèle le format de la fiction, imposant des personnages.

Le *je*, cependant, a de nos jours largement pris sa place dans l'autobiographie en bande dessinée. Et si cette omniprésence est une évolution normale (comme symptôme d'une création et d'un épanouissement de l'écriture de soi), elle peut, d'un autre côté, questionner quant aux intentions des auteurs autobiographes. Ont-ils réellement un travail artistique à livrer sur eux-mêmes, où, souhaitent-ils, eux aussi, ajouter leur parole autobiographique,

²⁶ Notons que la classification de *Daddy's Girl* dans les autobiographies peut être problématique. Debbie Drechsler raconte : « Je n'ai utilisé mon prénom que dans le premier chapitre intitulé *Visiteurs dans la nuit* puis je l'ai modifié. » Elle explique avoir repris des éléments qui s'étaient réellement passés, mais non la « vérité brute ». J'envisage tout de même l'œuvre comme une autobiographie, puisqu'il y a, avec *Daddy's Girl*, une volonté avouée de raconter l'histoire personnelle de son auteure.

²⁷ En 2009, les éditions Fluide Glacial/AUDIE en publient une intégrale.

puisque chacun le fait ? À cet égard, le titre ironique du livre *Moi Je*²⁸ de Aude Picault est assez intéressant. Le travail autobiographique (anodin et caricatural) y est bien moins important que le seul fait de dire « je ». L'univers du blogue autobiographique semble baigner particulièrement dans cette première personne. Margaux Motin et Pénélope Bagieu utilisent elles aussi le *je*. Elles versent d'ailleurs plus dans le registre du « je suis » en s'exposant, que du « j'ai fait » en se racontant. À la page 8 du livre de Pénélope Bagieu : « je suis un peu gourmande », « je suis légèrement bavarde », « je suis un tantinet têtue », etc. À la page 3 de celui de Margaux Motin : « Je suis une intellectuelle », « je collectionne les théières », « j'ai un blog ».

Notons que Philippe Lejeune, dans son ouvrage de 1975, ne distingue pas autofiction et autobiographie. Il les englobe sous le terme d'autobiographie : « Une fiction autobiographique peut se trouver “exacte”, le personnage ressemblant à l'auteur; une autobiographie peut être inexacte, le personnage présenté différant de l'auteur : ce sont là des questions de faits qui ne changent rien aux questions de droit, c'est-à-dire du type de contrat passé entre l'auteur et le lecteur » (1975, p. 26). Plus tard, Jacques et Eliane Lecarme distinguent ainsi l'autofiction : « Un récit dont l'auteur, le narrateur et le protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman » (1997, p. 268). Dans cette étude, autobiographie et autofiction m'intéressent toutes deux, au même titre qu'autobiographie et journaux intimes m'intéressent également. Ces trois formes participent de la mise en scène de l'auteur en récit, sous un pacte d'identité « Auteur = narrateur = personnage » (que l'identité de l'auteur soit fictionnalisée ou, au contraire, la plus réelle possible). Il serait donc plus exact de parler d'« écriture/représentation de soi régie par un pacte d'identité » que d'autobiographie en tant que telle. Pour faciliter la rédaction, nous conserverons le terme *autobiographie*, qui englobera parfois les trois notions prédéfinies.

²⁸ Titre à saveur ironique, tout comme celui du blogue de Pénélope Bagieu, *Ma vie est tout à fait fascinante...*

A.2. L'autobiographie en bande dessinée : la reconnaissance d'un art

La « tendance de l'autobiographique a d'abord été le fait de quelques auteurs américains du début des années 1970 (Robert Crumb, Justin Green, Art Spiegelman, etc.), pour ensuite trouver un certain écho du côté européen durant la décennie 1980 (Edmond Baudoin, Max Cabanes) », relate Christian Pichet (2006, p. 1)²⁹. Mais c'est incontestablement au tournant des années 1990 qu'a eu lieu la véritable prolifération du récit de soi en bande dessinée. Cette sorte d'explosion de l'autobiographie est contemporaine de l'apparition d'une « nouvelle » bande dessinée, parfois appelée bande dessinée « indépendante ». Le journaliste Antoine de Gaudemar écrit dans *Libération*, le 25 janvier 1996 :

« Après une sérieuse crise d'identité marquée par un académisme certain et un fléchissement du marché, une nouvelle bande dessinée est-elle en train de naître en France ? On est tenté de le croire si l'on considère le nombre d'initiatives prises depuis quelques années, au départ en marge des circuits traditionnels. Une nouvelle génération de dessinateurs et d'illustrateurs s'est rassemblée autour de revues à petits tirages – sans être pour autant des fanzines – comme *Lapin*, *Le cheval sans tête*, et de structures aussi légères que rudimentaires, telles l'Association, Cornélius, Les requins Marteaux ou encore Amok » (Gaudemar cité par Beaty, 2007, p 6 et 251).

Le courant autobiographique et cette bande dessinée *nouvelle* sont indissociables. Selon Bart Beaty, « autobiography has become the genre that most distinctly defines the small-press comics production in Europe in its current revitalization³⁰ » (2007, p. 140-141). Beaty explique que l'autobiographie était dans l'air (et dans les écoles d'art), aussi bien en littérature qu'en peinture, au début des années 1990. Mais sa popularité ne peut à elle seule expliquer la vague d'engouement qu'elle a suscitée chez les auteurs de bande dessinée. « Of all the neglected literary forms, why autobiography ? », se demande Bart Beaty. « In the first instance,

²⁹ D'ailleurs, pour un historique plus détaillé de l'autobiographie en bande dessinée, je renvoie à ce mémoire de maîtrise. Pichet, Christian, *Un journal intime en bande dessinée, le cas du journal de Fabrice Neaud*, UQAM, 2006.

³⁰ L'autobiographie est devenue le genre qui définit le plus distinctement les petites éditions européennes dans leur renouvellement contemporain (ma traduction).

autobiography is the genre that offers the most explicit promise of legitimizing cartoonists as authors³¹. » (2007, p. 142).

L'autobiographie, au sein de cette nouvelle vague, a permis à la bande dessinée d'obtenir une reconnaissance de la part des milieux littéraires. Les œuvres autobiographiques en bande dessinée ont été considérées comme les preuves d'un art adulte, intellectuel et sérieux (ce qui n'était pas forcément le cas en littérature). Ce gage de sérieux des œuvres autobiographiques en bande dessinée est lié à leur relation avec le réel, et leur vocation documentaire. Pierre Alban Delannoy écrit :

« L'épreuve de la réalité a été, sans aucun doute, pour la bande dessinée d'abord une épreuve de reconnaissance. Celle-ci longtemps cantonnée dans le registre de la littérature enfantine ou dans celui de la distraction, a trouvé son émancipation en prenant les réalités du monde, qui n'étaient souvent qu'un cadre pour des fictions d'aventure, comme objet plein et entier. Dès lors qu'ils ont publié des histoires empruntées à la réalité historique ou à des faits sociaux et politiques actuels, les *comics* ont été pris au sérieux et reconnus au même titre que les autres modes d'expression, comme le prouve l'obtention du Pulitzer pour *Maus* ou les réactions du gouvernement iranien à la publication puis à la sortie du film de *Persepolis*. » (2007, p. 9).

Si les œuvres de Fabrice Neaud et de Debbie Drechsler n'empruntent pas clairement l'approche documentaire (comme *Persepolis*, qui a, en plus de l'objectif de témoigner de l'expérience de l'auteur, celui de relater l'histoire iranienne), elles ont cependant bel et bien cette tendance au sérieux. Ni l'un ni l'autre n'utilise l'humour, ni ne peut se vanter de légèreté. Pour les auteurs, parler d'eux-mêmes est une affaire *grave*, une affaire réfléchie.

Fabrice Neaud n'est pas un simple acteur d'une histoire qui est la sienne. Il se considère davantage « comme *objet* de son *Journal*, il se met à distance, ce qui lui permet de s'examiner et d'approfondir la réflexion sur sa personne », explique Christian Pichet (2006, p. 107). Son discours s'appuie sur des références de lectures. Un exemple parmi d'autres : dans le tome 4, il cite, dessine et critique des ouvrages intitulés *La pudeur* et *La pornographie* de Witold Gombrowicz, instaurant ainsi une réflexion sur sa pratique artistique (2002, p. 61-63). La mise

³¹ Parmi toutes les formes littéraires négligées, pourquoi l'autobiographie ? L'autobiographie est le genre qui offrait le plus de promesses quand à la légitimation des auteurs de bande dessinée (ma traduction).

en scène de ses planches vient constamment souligner l'état de réflexion à l'œuvre dans son journal. Dans un passage du tome 3 du journal, les visuels s'estompent pour laisser place à des pans de textes désordonnés : la pensée prend progressivement toute la place. Alors qu'un avion dessiné rétrécit d'une case à l'autre, Fabrice Neaud pense tout haut : « toute souffrance conduit à une nouvelle vérité, un espace sacré où les sens sont nettoyés, aussi beau qu'une toile abstraite de Richter » (Neaud, 1999, p. 349). Le sérieux est bien sûr traduit dans le discours, mais il l'est aussi par le style, le dessin, l'esthétique soignée et minutieuse des images. Pour Fabrice Neaud, afin d'intéresser les lecteurs, « le seul témoignage de ma petite personne et de mes petits malheurs ne peut suffire, il faut des vertus esthétiques. C'est pour cela que je me démène à donner au *Journal* des qualités de forme, de structure » (Neaud cité par Pichet, 2006, p. 185). Cette recherche esthétique semble souvent abandonnée par les blogueurs au profit d'une grammaire simplifiée et préétablie, un *fast-draw* comme le surnomme Neaud (2007, p. 464). Et que dans leur cas, pour pallier « l'insignifiance » des péripéties autobiographiques, c'est plutôt l'humour et la dédramatisation qu'ils emploient que la démonstration d'un talent graphique particulier. Une stratégie à l'opposé de celle de Fabrice Neaud, donc.

Chez Debbie Drechsler, le sujet même, l'inceste, atteste le sérieux de l'entreprise autobiographique. Elle a même une valeur clairement thérapeutique. Dans un entretien publié sur du9, Nicolas Verstappen pose la question suivante à l'auteure : « L'écriture de *Daddy's Girl* vous a-t-elle permis au final de trouver un soulagement ou est-ce une illusion de croire que ce type d'autobiographie apporte un réconfort ? » Ce à quoi Debbie Drechsler répond simplement : « Ça a marché pour moi ». Quant à la densité du style graphique (beaucoup de noir, de hachures), il n'appuie pas seulement la noirceur des événements racontés, mais également le temps que l'auteure a passé à la réalisation de chaque

case. Cette profondeur temporelle des cases peut donner au lecteur l'impression que Debbie Drechsler a pris le temps de réfléchir à sa pratique autobiographique.

A.3. Une crise de l'autobiographie en bande dessinée

La crise de l'autobiographie que commentent les observateurs cités est-elle liée à une certaine perte du sérieux des sujets et des réflexions abordées dans les autobiographies contemporaines ? Pas principalement, selon les auteurs des textes polémiques. Dans leurs écrits, il est possible de dégager trois facteurs principaux à ladite crise. Tout d'abord, la récupération commerciale des autobiographies par les grands groupes d'éditions. Ensuite, la calcification de l'autobiographie en bande dessinée sous la forme d'un *genre* codifié. Enfin, une supposée couardise des nouveaux autobiographes, qui refuseraient toute « mise en danger ».

Dans le texte introductif du collectif Bagarre, Jimmy Beaulieu, auteur québécois, écrit :

« Longtemps, on a exigé de nous d'amuser, de divertir, si possible avec une bonne bagarre bien rigolote. Pour faire tomber ces préjugés, il nous a fallu rouspéter quelque peu, histoire de trouver un lectorat qui, enfin, lirait nos livres comme ils devraient être lus. Aujourd'hui, on a gagné : on nous demande de l'autobiographie sensible, du roman graphique. Ouache. Quand un objet de revendication révolutionnaire devient un produit comme les autres, il perd de son lustre. » (2009, p. 3).

L'autobiographie est devenue un produit, affirme-t-il. Cette transformation serait en partie la conséquence de la récupération de l'autobiographie, au départ développée par de petites structures d'éditions indépendantes, par de grands groupes d'édition ou des maisons à l'objectif davantage commercial (comme Delcourt, Casterman, Dargaud, Dupuis, etc.) Dans son pamphlet *Plates-Bandes* (2005), l'éditeur Jean-Christophe Menu explique comment la nouvelle vague de la bande dessinée des années 1990 a été récupérée comme une recette

commerciale par les gros éditeurs. Pendant ces années 1990, « le médium a vécu de nouvelles ouvertures dans une période libre et vierge (parmi lesquelles on peut placer une approche nouvelle de l'intime et de la réalité), puis une réappropriation de ces ouvertures par l'édition industrielle, qui à force de surproduction, de sous-production et de confusion, vient aujourd'hui mettre en péril les réels acquis des débuts », note-t-il (Menu, 2007, p. 453).

Le second problème (relié au premier) avancé par les critiques de la crise, c'est celui de la formation d'un *genre* autobiographique, alors que, selon eux, l'autobiographie devrait rester une *approche*, et non un genre. Fabrice Neaud avance dans son entretien avec Jean-Christophe Menu que « bien des récits autobiographiques désormais semblent ne plus procéder d'une recherche singulière, propre à chaque auteur, issue de son matériau le plus personnel, mais bien de la reconduction d'une grammaire créée par d'autres et – bien pire – de “trucs” érigés en “codes”. » (Neaud et Menu, 2007, p. 455). Pour exemple, la sortie en 2010 de deux livres de bande dessinée, autobiographies de témoignage, aux structures similaires. Dans *Journal d'une bipolaire*, l'auteure, Émilie Guillon raconte, comme le titre l'indique, les aléas de sa maladie mentale. Dans *La parenthèse*, Élodie Durand fait de même avec une maladie physique (une tumeur au cerveau). Les deux autobiographies se découpent par chapitres rétrospectifs entrecoupés de mises en scène du présent, lors desquelles les auteures discutent avec leurs parents afin de s'assurer de la véracité de leurs souvenirs. Lors de ces entretiens, elles utilisent toutes deux le téléphone pour rejoindre leurs parents, créant des scènes assez ressemblantes. Si cet exemple de calcification dans le domaine du livre reste ici subtil, nous verrons qu'il en existe une bien plus marquante dans le champ du blogue autobiographique.

Enfin, troisième symptôme de la crise pointé du doigt par les critiques : l'évacuation de la « mise en danger » de l'auteur dans sa pratique autobiographique, au profit de ce que Jean-

Christophe Menu et Fabrice Neaud appellent *l'autobiographie de proximité* (2007, p. 460). Ce sont des autobiographies qui refusent toute compromission de leur auteur, dit Fabrice Neaud : « Nous obtenons fatalement le résultat qui a fait florès : une forme d'autobiographie *light*, une autobiographie *d'entre potes, cool et sympa*, qui (...) ne fait de mal à personne et pas davantage de bien » (2007, p. 460).

Cette mise en danger dans la littérature, c'est ce que Michel Leiris, comparant l'écrivain à un toréador, appelle « la corne de taureau ». Un danger qui, s'il n'est pas mortel, peut même devenir positif. Dans un court essai intitulé *De la littérature considérée comme une tauromachie*, Michel Leiris se pose la question suivante :

« Ce qui se passe dans le domaine de l'écriture n'est-il pas dénué de valeur si cela reste "esthétique", anodin, dépourvu de sanction, s'il n'y a rien, dans le fait d'écrire une œuvre, qui soit un équivalent (...) de ce qu'est pour le *torero* la corne acérée du taureau, qui seul – en raison de la menace matérielle qu'elle recèle – confère une réalité humaine à son art, l'empêche d'être autre chose que grâces vaines de ballerine ? (Leiris, 1946, p. 10)

J'observerai dans les prochains paragraphes comment les auteurs autobiographiques du livre de bande dessinée peuvent se mettre en danger, physiquement et psychologiquement, afin de voir ensuite si cette mise en danger est désactivée dans les blogues. Puis, plus loin, je montrerai comment les propriétés du dispositif du blogue peuvent encourager la disparition de la corne de taureau.

A.4. La mise en danger du corps

Si lors des définitions préliminaires, j'ai considéré ensemble les autobiographies en bande dessinée et les théories de l'autobiographie littéraire, il me faut à présent établir une différence entre ces deux médias. En bande dessinée, l'autobiographie bénéficie de la

possibilité de la représentation graphique du soi. À l'exception de carnets réalisés en vue strictement subjective, l'autobiographe se glisse dans la peau d'un avatar dessiné. « Non seulement, on dévoile ses pensées, ses sentiments, mais on peut également se mettre à nu dans le sens littéral du terme et ainsi se donner à voir en tant que chair », écrit Laurence Croix (1999, p. 7). Par le biais de cet avatar capable de se déshabiller, le corps de l'auteur est-il néanmoins présent dans la bande dessinée autobiographique ? La question du corps est importante pour nous, elle nous permettra de mieux comprendre dans quelles conditions les auteurs se dévoilent dans leurs livres, et dans leurs blogues : leur corps est-il engagé ? Est-il en danger ?

Jean-Christophe Menu, interrogé par Christian Rosset, pense que lorsqu'il s'autoreprésente dans ses œuvres, « ce n'est pas une image ayant un rapport réel avec "moi" qui sort de ma plume, c'est le plus souvent un symbole, un condensé hiératique. (...) Soit même comme une lettre de l'Alphabet. Je = signe. (...) » (2009, p 10). Avec cette conception, le corps physique de l'auteur est aussi (peu) engagé en bande dessinée qu'en littérature. Mais Jean-Christophe Menu ajoute : « Plus rarement, un état de conscience physiologique est à l'œuvre à l'instant du trait, par exemple dans les autoreprésentations de Moebius ou de Killoffer. Quand il trace les formes de son corps, Killoffer en épouse les contours réels de l'intérieur. Il se connaît. » (2009, p. 10) Si pour certains auteurs, l'avatar est un idéogramme, d'autres investiront peut-être leur trait de leur vrai corps, non par un trait ressemblant, mais par un trait habité : « La question de la ressemblance n'a rien à voir avec ce que l'on entend par réalisme. Les hommes comme les femmes éliminent, quand ils se représentent, la graisse superflue, les rides inutiles ; ou alors, par jeu, en rajoutent. » (Rosset, 2009, p. 11) Du côté des traits habités, Christian Rosset cite l'auteur Edmond Baudoin³² : « Il se montre dans sa nudité, son trait est hanté par les résonances de l'acte sexuel et c'est le souvenir, pas seulement visuel,

³² Edmond Baudoin est l'auteur de nombreuses bandes dessinées, dont certaines sont autobiographiques : *Éloge de la poussière* (L'association, 1995), *Piero*, (Éditions du Seuil, 1998), *Le chemin de Saint-Jean* (L'association, 2002), *Corpus Song* (Six pieds sous terre, 2009)...

qui va construire le trait, le délivrant, quand la tension est parfaite, de ses automatismes. » (p. 11).

Dans les journaux de Fabrice Neaud, c'est cependant le réalisme du dessin qui aide à ressentir la présence du corps. Les autoportraits et portraits qu'il intègre à son œuvre sont loin d'être des idéogrammes. D'abord, ils changent sans cesse de style (les visages sont parfois nets, parfois hachurés, parfois effacés, exprimant par la forme du dessin la nature et l'évolution des relations que l'auteur entretient avec lui-même et les autres). Ensuite, les corps dessinés (leurs musculatures et leurs traits) sont si précis qu'ils sont souvent reconnaissables. Dans le tome 4 du *journal*, Fabrice Neaud met en scène son ami Alain commentant ce réalisme : « Mets-toi une moustache ! Tu ne peux pas te représenter réaliste comme tu le fais, ni les autres d'ailleurs... C'est choquant ! » (p. 74). Ce qui choque Alain, c'est justement ce que Fabrice Neaud cherche : « Je crois que si j'arrive à faire passer, pour moi-même autant que pour la représentation que je donne de mon entourage, l'idée que nous sommes, personnages de bande dessinée, un peu plus que des personnages: des *personnes* existant en dehors du récit, dans un hors-champ du *Journal* qui est notre réalité, j'aurai réussi mon pari. » (Neaud cité par Pichet, 2006, p. 135)

D'autant plus que chez Neaud, les corps ne sont pas toujours des portraits statiques : ils sont aussi en action, en vie. L'auteur donne chair à ses *acteurs* – et à lui-même. Des scènes de sexualité ou de violence paraissent le mieux illustrer cette incarnation du dessin. Lorsqu'il se montre nu, se masturbant (Neaud, 1996, p 23), sa position n'a rien à voir avec une mise en valeur de soi, mais davantage avec la misère du corps solitaire. « Quoi qu'il en soit, le meilleur est ce qu'il y a de plus vite passé, et lui succède une vague honte », écrit-il dans la même case qu'il représente son visage caché dans son bras, les yeux fermés, dans une position qui exprime probablement cette honte. Au long de ses journaux, il se représente plusieurs fois faisant l'amour avec un homme, scènes homosexuelles dont il sait que l'image ne peut plaire à

tous, d'où une mise en danger à la fois psychologique et corporelle. Il le sait car il met justement en scène, dans le tome 3, des agressions physiques et homophobes dont il est victime (1999, p. 172-178 et 186-191). La douleur, représentée par une case muette où la bouche en gros plan de Neaud semble crier, ou encore par le corps recroquevillé de l'auteur pendant et avant les coups de pieds de ses agresseurs, est étirée sur plusieurs cases et pages.

Voir Annexe 1.

De la même manière, le corps de Debbie Drechsler semble physiquement en danger dans son livre *Daddy's Girl*. Si, la plupart du temps, la petite fille est enveloppée dans une chemise de nuit pendant les scènes d'inceste, elle se dessine nue à trois reprises, mais jamais entièrement. La première fois, elle est de dos, alors que son père lui a retiré sa chemise. La seconde fois, elle est dans la salle de bain. Une serviette permet de cacher son corps dont le lecteur verra la nudité cette fois encore seulement de dos (p. 21). Son père la surprend dans son intimité, il exige de la toucher. La main du père sur le sein de sa fille est dessinée de façon à cacher la nudité du corps. Debbie Drechsler est alors à peine pubère : « tes nichons deviennent vraiment mignons, non ? », lui lance son père. Elle est encore à l'âge où personne d'autre que cette figure paternelle ne peut accéder à son intimité sexuelle. Le danger qui pèse sur l'auteure est dissimulé, secret.

La troisième fois, Debbie Drechsler est âgée de 16 ans. Elle dessine alors plus clairement sa nudité pour le lecteur (p. 48). Un homme, plus âgé qu'elle, vient de la violer : elle est couchée dans l'herbe, sa robe relevée, laissant son pubis à découvert. De ce corps dévoilé et en danger, on remarque surtout les poils : preuve de sa condition de femme (elle n'est plus la petite fille). La présence des poils frappe étrangement, alors que ceux-ci sont, à l'opposé, absolument absents des corps de Pénélope Bagieu ou de Margaux Motin. Au contraire, pour

les blogueuses, il s'agit de s'épuiser à les épiler ou de les raser, sous peine de ressentir une certaine honte. Pénélope Bagieu, à la page 35, épile des poils invisibles. Margaux Motin est pris d'un hurlement sauvage quand ses poils repoussent après tant d'effort pour les enlever (p. 111) et admettra qu'elle laisse sa pilosité pubienne en jachère pendant sa semaine de règles (ils sont cependant invisibles sur le dessin d'elle-même qui accompagne cet aveu) pour mieux les raser par la suite (p. 130). Chez Debbie Drechsler, les poils ne sont pas évoqués, mais dessinés, et ils semblent l'ultime preuve de sa vulnérabilité.

Voir annexe 2.

A.5. La mise en danger psychique

La mise en danger du corps des auteurs reste finalement un jeu de l'esprit : aussi habités soit-ils, leurs avatars ne sont pas vulnérables physiquement. Et la véritable mise à nu de ceux-ci consiste finalement en une mise en danger psychique. C'est d'ailleurs ici que s'arrête la comparaison de Leiris avec la tauromachie : « Toutefois, il y a pour le torero menace réelle de mort, ce qui n'existera jamais pour l'artiste, sinon de manière extérieure à son art. » (1946, p. 13).

Il semble que pour Fabrice Neaud et Jean-Christophe Menu, la mise en danger de l'auteur fasse directement référence à la possibilité de poursuites judiciaires entreprises contre l'auteur par les personnes représentées et évoquées dans leurs propos autobiographiques. Mais ce n'est pas là, selon nous, le danger le plus conséquent.

Pour David Turgeon, la mise en danger « c'est le caractère profondément antisocial de l'autobiographie, sa manière de réfuter certains tabous sociaux notamment en ce qui a trait au secret dont on s'attend implicitement qu'il voile certaines de nos pensées et actions. »

(Turgeon, 2010, s. p.) L'autobiographe qui est radical et rigoureux « en viendrait nécessairement à dévoiler par là des opinions, des gestes, des caractères gênants qu'en situation normale il eût gardés pour lui ; et qui le rendront tout sauf sympathique à ceux qui le connaissent ». Il s'agit donc plutôt d'une mise en danger de l'auteur par rapport à ses proches (famille, amis, collègues, voisins) et non face au lecteur directement. Cependant, même si le lecteur n'est pas impliqué dans le propos tabou, il peut lui aussi ressentir un malaise plus ou moins intense face aux secrets avoués par l'auteur. David Turgeon précise que « cette gêne réelle est bien, pour le lecteur, un des effets propres à l'autobiographie (...) qui n'opérerait aucunement si on tenait ce récit pour fictif » (2010, s. p.). Cet effet de gêne aurait-il une valeur si importante qu'une fois évacué de la pratique autobiographique, celle-ci perdrait de sa valeur ? Michel Leiris le pense, d'une certaine manière :

« Étant entendu cependant que je distingue, en littérature, une sorte de genre pour moi majeur (qui comprendrait les œuvres où la corne est présente, sous une forme ou sous une autre : risque direct assumé par l'auteur soit d'une confession soit d'un écrit subversif, façon dont la condition humaine est regardée en face ou "prise par les cornes", conception de la vie engageant son tenant vis-à-vis des autres hommes, attitudes devant les choses telles que l'humour ou la folie, parti pris de se faire le résonateur des grands thèmes du tragique humain). »

Mais le spectre de la mise en danger que Michel Leiris avance est plus large que celui que nous décrivent les critiques de la crise. Pour lui, elle ne s'arrête pas seulement à la mise en danger vis-à-vis des personnes impliquées dans les œuvres, ni vis-à-vis de leurs lecteurs (que le danger dont il est question consiste en une poursuite judiciaire ou en un simple jugement moral). Alors qu'il rédigeait l'autobiographique *L'âge d'homme*, Michel Leiris souhaitait, par la présence de la *corne de taureau* dans sa littérature, faire de son livre un véritable « acte », et ceci à trois niveaux. Il s'agissait d'abord d'un acte par rapport à lui-même, en tentant « d'élucider certaines choses encore obscures sur lesquelles la psychanalyse » avait éveillé son attention. Puis, un acte par rapport aux autres (ce dont parle nos critiques cités plus haut) : « En dépit de mes précautions oratoires, la façon dont je serais

regardé par les autres ne serait plus ce qu'elle était avant publication de cette confession. » Enfin, il voulait faire de son livre un acte littéraire, en cherchant à s'engager tout entier dans sa littérature. (Leiris, 1946, p. 14). La mise en danger dont parle l'écrivain agit donc de trois manières : creuser en soi-même au risque d'y trouver du sombre (l'introspection), se mettre à nu devant les autres (la confession), et réaliser le tout avec une démarche esthétique engagée et personnelle (la singularité de l'autobiographie).

S'il est discutable de renier toute approche autobiographique qui ne paraît pas clairement comporter de *corne de taureau*, on peut cependant affirmer, à la lueur du potentiel de malaise dont parle David Turgeon, que sans mise en danger de la part de l'auteur, l'autobiographie perd une potentialité riche et propre à son approche.

A.6. L'autobiographie comme une possibilité de se faire entendre

Mais les confessions contenues dans les livres de Debbie Dreschler et de Fabrice Neaud n'ont pas seulement la résonance familiale et intime qu'on leur prête immédiatement. *Daddy's Girl*, tout comme les journaux de Neaud, sont également des œuvres politiques, dans le sens où elles souhaitent briser des tabous sociaux. En exprimant son homosexualité sans contrainte, Neaud, par la même occasion, la normalise, la banalise. Il ne s'agit pas pour lui d'une provocation, mais d'un geste pensé politiquement. Quant à Debbie Drechsler, en dévoilant l'inceste, elle contribue à son éclairage et à sa stigmatisation. Selon Julia Swindells, l'autobiographie a bel et bien cette dimension politique. Elle est une voie d'expression pour ceux qui n'ont pas le pouvoir :

« Autobiography now has the potential to be the next of the oppressed and the culturally displaced, forging a right to speak both for and beyond the individual. People in a position of powerlessness – women, black people, working-class people – have more than begun to insert themselves into the culture via autobiography, via the assertion of

« persona » voice, which speaks beyond itself³³ » (Swindells citée par Beaty, 2007, p. 143-144).

À partir des propos de Julia Swindells, Bart Beaty explique que le fait que les auteurs de bande dessinée aient été longtemps dévalués par rapport aux autres artistes pourrait expliquer ce choix massif de l'autobiographie (p. 144). En effet, parmi les premières autobiographies en BD, ces dernières sont soit, au moins en partie, autoréflexives – c'est-à-dire qu'elle parle du fait d'être artiste de bande dessinée ou du milieu du 9^e art (*Journal d'un album* de Dupuy et Berberian, *Livret de phamille* de J.-C. Menu, *Approximativement* de Lewis Trondheim) – soit elles sont, comme en littérature selon Swindells, les voix d'opprimés. Marjane Satrapi est une Iranienne réfugiée en France (*Persepolis*), Ken Dalh démonte les mythes et la honte liés à la maladie de l'herpès (*Monsters*), Fabrice Neaud aborde les problèmes que lui pose son homosexualité, etc.

Lorsque ce n'est pas une voix opprimée qui s'exprime, c'est au moins une voix témoignant d'un point de vue personnel, individuel, unique. Philippe Lejeune pointe le fait que « l'autobiographe nous raconte justement –, c'est là l'intérêt de son récit –, ce qu'il est seul à pouvoir nous dire » (1975, p. 37). Je mettrai cette affirmation en perspective avec une certaine uniformisation de l'autobiographie dans le blogue, où les auteurs semblent se mettre à raconter la même chose, avec, qui plus est, un style assez similaire.

³³ L'autobiographie a désormais le potentiel de servir les cultures opprimées et déplacées, créant un droit de parole à la fois pour l'individu, et au-delà de l'individu. Les communautés en position d'impuissance – femmes, noirs, ouvriers – ont plus que commencé à s'insérer dans la culture par l'autobiographie, grâce à l'affirmation de la voix de leur personnage, qui parle au delà d'elle-même (ma traduction).

B. Bande dessinée autobiographique et blogue

Longtemps (et encore) mouton noir des littératures, la bande dessinée doit donc beaucoup, en terme de reconnaissance critique, journalistique, universitaire, et même publique, à l'autobiographie. Le théoricien Jan Baetens ira jusqu'à dire que « l'émergence d'une veine autobiographique en bande dessinée est le symptôme, si ce n'est la preuve d'un devenir adulte du genre » (2004, s. p.). La bande dessinée aborde désormais des sujets ancrés dans la réalité des auteurs : reportages sur la Palestine de Joe Sacco, souvenirs d'inceste de Debbie Drechsler, récits d'un combat contre le cancer pour Jo Manix, etc. En deux décennies, ces histoires personnelles ont fait tant d'émules que l'éditeur Jean-Christophe Menu parle de l'avènement d'un nouveau standard de création : « Les jeunes auteurs pourront choisir : tu préfères plutôt les personnages, ou plutôt raconter ta vie ? » (2005, p. 37). Si nombre d'entre eux embrassent aujourd'hui le courant autobiographique, leur démarche s'éloigne subtilement de celle des pionniers. Les œuvres d'introspection, de confessions ou à vocation documentaire n'ont pas disparu, mais elles ont laissé place à des formes de récit de vie plus légères, à l'instar des aventures de magasinage des blogueuses Pénélope Bagieu et Margaux Motin³⁴, dont on peut penser qu'elles sont un exemple type de cette nouvelle autobiographie que les textes critiques considèrent en « crise ».

Les textes abordant une crise de l'autobiographie ne s'arrêtent pas sur l'apparition du numérique comme un facteur participant des mutations. Ils considèrent les blogues comme un enjeu important des mutations contemporaines de la pratique, mais ils semblent laisser la description de leur influence de côté. Jean-Christophe Menu déclare que « parler des blogs

³⁴ Voir le blogue de Pénélope Bagieu, <http://www.penelope-jolicoeur.com>, dernier accès janvier 2011 ; et le blogue de Margaux Motin, <http://margauxmotin.typepad.fr>, dernier accès janvier 2011.

risque de nous éloigner » (2007, p. 457). David Turgeon, quant à lui, trouve le média blogue « autrement bien neutre », et ne voit dans sa possibilité d'influence sur les autobiographies d'aujourd'hui que le phénomène des « réseaux sociaux » : « [le blogueur] n'attend pas tant que des « bisous » que des indices plus abstraits de sa popularité, tels que lui fourniront, par exemple, les statistiques de fréquentation de son site » (2010, s. p.). Je reviendrai plus tard sur le problème du réseau.

Comment, en parallèle de la récupération commerciale de l'autobiographie et de l'uniformisation structurelle d'un *genre* autobiographique dont parlent Jean-Christophe Menu et ses confrères, le dispositif du blogue peut-il influencer les autobiographies contemporaines ? Est-il, au moins en partie, responsable de cette nouvelle *légèreté* de l'écriture de soi en images (cette « autobiographie de proximité » disent Neaud et Menu) ?

B.1 L'appropriation du blogue par les auteurs de bande dessinée

Dans le premier chapitre de ce texte, nous stipulions que le blogue de bande dessinée était devenu un dispositif institutionnalisé (notamment par la stabilité de son format, ainsi que par les prix et les festivals qui l'entourent désormais), fait que confirment plusieurs observateurs. Sébastien Rouquette écrit que « le phénomène des blogs Bd a connu en France une reconnaissance institutionnelle puis médiatique, rapide. » (2009) L'appropriation de cet outil/journal numérique par les auteurs de bande dessinée autobiographique semble assez logique, d'abord pour des questions de correspondance de dates. Lorsque le blogue s'est démocratisé à l'usage de chaque internaute³⁵, la bande dessinée autobiographique était en plein essor, portée par des maisons d'édition indépendantes telles que L'Association ou Ego comme X, dont la réputation de qualité artistique a été rapidement acquise. La nouvelle vague

³⁵Je pense, notamment, aux outils Blogspot (1999), Canalblog (2003), Wordpress (2003).

d'auteurs, qui prend pour modèles les autobiographes Trondheim, David B., Satrapi ou Fabrice Neaud³⁶, s'est logiquement tournée vers le blogue, lieu de subjectivité idéal, gratuit et facilement accessible.

Ensuite, le blogue est en quelque sorte la continuité de la série culturelle du fanzine. Pour certains auteurs débutants, le blogue est devenu une nouvelle pratique d'autoédition. Non pas celle qui est choisie par désir de contrôler toutes les étapes de la vie du livre, mais celle qui l'est en attente de trouver un éditeur. Sébastien Rouquette note que « la volonté de faire ses preuves en ligne, de bénéficier de la visibilité proposée par le Web, de se faire repérer par une maison d'édition avant de voir son travail consacré par une publication papier n'est pas étrangère à la démarche de beaucoup de blogueurs » (2009). Mais contrairement au fanzine, qui atteint un public relativement local, la diffusion du blogue est mondiale et peut permettre de créer facilement des communautés au-delà des océans.

Enfin, le blogue, de par sa forme, est également dans la continuité de la série culturelle du carnet (*sketchbook*) que pratiquent de nombreux dessinateurs. La plupart du temps, ces carnets de notes et de croquis ne sont destinés qu'à leurs auteurs. Mais ils ont parfois fait l'objet de publications en livres. Pour exemple, la récente édition posthume des carnets de Jo Manix (de son vrai nom Joëlle Guillevic) par FLBLB. À la date du 22 juillet 1995, elle y met en scène une longue discussion avec son ami Nylso sur sa pratique de *sketchbook* : « J'entretiens l'idée qu'il est aussi important de noter la façon dont on crée, ce qui nous y amène, que la création finie, l'œuvre », conclut-elle. (p.114). Même soucis pour l'auteur Fabrice Neaud : « Sans accepter le terme d'expérimental, j'estime que le journal est un

³⁶ Quatre auteurs majeurs dans l'histoire récente de la bande dessinée indépendante francophone. Voir, entre autres, Lewis Trondheim, *Carnet de Bord*, Paris, L'association, 2002 ; David B., *L'ascension du Haut-Mal*, Paris, L'association, 1997 à 2003 ; Fabrice Neaud, *Journal*, Angoulême, Ego comme X, 1996 à 2002 ; Marjane Satrapi, *Persepolis*, L'association, 2000 à 2003.

laboratoire : laboratoire graphique, narratif, oubapien³⁷ par endroits... Il m'intéresse de tout tenter, de tout essayer. » Le processus de création que ces deux auteurs de journaux publiés en livres décrivent se transpose aisément dans le dispositif du blogue. Pour plusieurs blogueurs, le numérique est un lieu d'entraînement et de réflexion sur leur travail artistique³⁸. On entrevoit ici, une nouvelle fois, que le blogue qui met en scène un pacte autobiographique se rapproche davantage de la définition du *journal intime* que de celle de l'*autobiographie*.

B.2. Blogue et publication immédiate : un dispositif de l'urgence

S'il faut encore à l'artiste traîner son papier dans la rue ou les cafés, il pourra, dès l'accès à son atelier³⁹, rendre sa production disponible au regard de tous ses lecteurs. La remédiation numérique⁴⁰ du carnet a pour effet de rendre immédiate la publication. Ce point est une première grande différence entre les dispositifs du blogue et du livre. Même lorsqu'il s'agit d'un journal intime et non d'une autobiographie rétrospective, l'impression en livre implique toujours un travail de recul important. À propos de ses journaux, Fabrice Neaud explique qu'« il y a plusieurs années entre les événements vécus et la réalisation des planches, ce dont témoigne la date de publication, il y a donc automatiquement une distanciation. La réalisation du tome 3, par exemple, est postérieure de cinq ans aux événements qu'il décrit. » (Neaud cité par Pichet, 2006, p 87) Rien à voir, donc avec la *note de blogue* réalisée le matin, numérisée le midi et mise en ligne l'après-midi.

³⁷ L'adjectif *oubapien* est dérivé de l'Oubapo, acronyme d'Ouvroir de bande dessinée potentielle, comité fondé en novembre 1992 qui crée des bandes dessinées sous contrainte artistique volontaire à la manière de l'Oulipo, Ouvroir de littérature potentielle, initié par Raymond Queneau.

³⁸ À lire, parmi tant d'autres : les blogues de Vincent Giard (<http://aencre.org/blog/>); Eleanor Davis (<http://doing-fine.com/>); François Matton (<http://francois-matton.over-blog.com>), Aurélie Grand (<http://lilyk.canalblog.com/>)... J'inclus dans cette catégorie des blogues laboratoires, ceux sur lesquels les auteurs publient des expériences artistiques diverses (ne formant pas un tout prépubliable par la conformité du style et/ou du format), des œuvres non destinées (au départ) à être publiées ailleurs.

³⁹ Ce que d'ailleurs, Pénélope Bagieu ne semble pas vraiment faire. Elle avoue dessiner ses décors, quand il y en a, grâce à Google Streetview : <http://www.penelope-jolicoeur.com/2010/09/ah-bravo.html> (dernier accès février 2011).

⁴⁰ Lire *Remediation, understanding new media*, Bolter et Grusin, 2000, MIT Press.

Gilles Lipovetsky, dans *Les Temps hypermodernes*, souligne que « les médias électroniques et informatiques rendent possibles les échanges en temps réel, créant un sentiment de simultanéité et d'immédiateté qui déprécie toujours plus les formes d'attente et de lenteur ». La lenteur du travail de création de l'auteur de bande dessinée est d'une étrangeté particulière dans une société marquée par « la tyrannie de l'urgence », selon l'expression de Zaki Laïdi⁴¹ : le « temps mondial est indiscutablement porteur d'une nouvelle unité de mesure du temps : celle de l'immédiateté, de l'instantanéité, de la simultanéité et de l'urgence. » (Laïdi, 2000, p 156) ; « L'urgence est sans doute la forme du temps à travers laquelle on peut le mieux observer la condition vécue de l'homme-présent. Car c'est dans l'urgence qu'il tend de plus en plus à se penser, à intervenir, à délibérer et à se mouvoir. » (Laïdi, 2000, p. 215). On comprend alors facilement l'aspiration du blogueur à l'exposition instantanée et aux retours rapides que peut lui offrir son outil. D'autant plus dans un contexte où l'auteur pourrait (sans l'intervention du blogue) passer des années sur un travail avant de l'offrir à lire. À propos d'une question sur le travail lent et répétitif qu'implique la bande dessinée, l'auteur Chris Ware répondait :

« Je pense que la bande dessinée conduit le dessinateur à une sorte de névrose, parce qu'il est totalement concentré sur une seule chose, répétant jour après jour les mêmes dessins, et quand il relève la tête parce qu'il a fini son histoire, il regarde autour de lui et il voit que ses amis sont morts, ou qu'ils sont mariés et ont eu des enfants, et lui il se voit toujours six ans plus tôt quand il a commencé à dessiner. Ça peut devenir vraiment déprimant, on passe son temps à bosser et pendant ce temps les autres vivent leur vie et s'amuse » (Ware cité par Peeters, 2010, p 53).

Dans la société de l'urgence, l'homme est contraint d'agir avec célérité, notamment parce qu'il ressent le besoin de « hâter l'avènement d'une réalité nouvelle qu'il ne cesse d'attendre. Face à la mort qui rôde, l'urgence nourrit la volonté folle de l'annuler ». (2000, p. 216). Quelle serait donc la nouvelle réalité après laquelle court l'auteur de bande dessinée qui tient un blogue ? Celle de la reconnaissance, de l'artiste qui agit, qui donne à lire vite.

⁴¹ C'est le titre d'un de ses livres.

Devenir artiste avant de mourir. S’accomplir, urgemment, avant qu’il ne soit trop tard. Et il s’agit bien de reconnaissance. Dans *L’art sans madame Goldgruber*, l’auteur autrichien Malher raconte comment son ami polonais Pavel passait quatre ans à gratter des plaques de plâtre pour réaliser une minute de film d’animation : « Pour les maîtres du genre, les heures s’écoulaient différemment, ils perçoivent le temps, le travail et la vie d’une tout autre manière ». Quand Pavel demande à Malher combien de films il a réalisés dans sa vie, et que Malher répond, un peu honteux, seulement deux, Pavel s’exclame : « Wow. That’s a lot. » (2008, p.21-22) Et Malher conclut cyniquement : « Je voudrais laisser autre chose à la postérité que trois misérables minutes d’animation » (2008, p.21).

B.3. Le blogue et la « communication » de l’intime

Comme évoquée plus haut, l’immédiateté fait du blogue davantage un journal qu’une autobiographie. Savoir si ce journal est *intime*, étant donné que sa publication est presque aussi immédiate que sa rédaction, reste à voir. Christian Pichet note que « le journal intime doit impliquer un souci constant du scripteur de *sa* personne; c’est l’introspection qui apparaît comme le principe organisateur du discours diariste » (2006, p. 39). Or, nous le verrons, les journaux exposés sur Internet sont de moins en moins intimes, de moins en moins introspectifs... Fabrice Neaud pense que « la nouvelle autobiographie *light* ne se pose jamais la question du « je » : elle se contente d’inventer un personnage qui dit je et qui ressemble vaguement, pas convention de proximité, à l’auteur » (2007, p. 466).

Lorsque Margaux Motin fait le bilan de son année 2010 le 19 janvier 2011⁴², elle évoque sans l’expliquer clairement une opération que son père aurait subie pendant l’année 2010. Tout au long de cette année, dans les notes publiées sur le blogue de Margaux, il n’a jamais été

⁴² http://margauxmotin.typepad.fr/margaux_motin/2011/01/hny.html, dernier accès janvier 2011.

question de cet événement, pourtant très important et émouvant pour elle (à en croire la note de bonne année de 2011). Et lorsqu'elle l'évoque plus tard, elle effleure le sujet sans s'y attarder. Le journal qu'elle tient n'est pas intime, ni extime (ce qui signifierait que l'auteur veuille partager son intimité⁴³), il est tout simplement, dans ce cas, public. Les événements douloureux de la vie de Margaux Motin restent dans le domaine de l'intime, et nous sont dissimulés dans son journal numérique.

L'immédiateté est un des premiers points qui fait que les blogues autobiographiques sont bien plus *légers* que les livres autobiographiques : qu'on y raconte un quotidien épuré des véritables confessions, épuré d'une partie de son intimité. Tout comme on ne raconte pas une expérience d'inceste à la va-vite, dans une discussion publique, on n'ira probablement pas raconter un tel événement dans un blogue de bande dessinée (alors que Debbie Drechsler trouve la possibilité de le faire dans un livre).

Dans son ouvrage autobiographique – comme la plupart des autres qu'elle a écrits – *Passion simple* (qui n'est pas une bande dessinée précisons-le) Annie Ernaux, explique à propos des confessions qu'elle fait :

« Je ne ressens naturellement aucune honte à noter ces choses, à cause du délai qui sépare le moment où elles s'écrivent, où je suis seule à les voir, de celui où elles seront lues par les gens et qui, j'ai l'impression, n'arrivera jamais. D'ici là, je peux avoir un accident, mourir, il peut survenir une guerre ou la révolution. C'est à cause de ce délai que je peux écrire actuellement, à peu près comme à seize ans je m'exposais au soleil brûlant une journée entière, à vingt ans faisais l'amour sans contraceptifs : sans réfléchir aux suites. » (1991, p. 42).

Le délai dont l'auteure parle, qui lui permet de ne pas laisser la honte censurer ses écrits, est absent du dispositif du blogue. Annie Ernaux ajoute entre parenthèses que « c'est donc par erreur qu'on assimile celui qui écrit sur sa vie à un exhibitionniste, puisque ce dernier n'a qu'un désir, se montrer et être vu dans le même instant » (1991, p. 42). Si Annie Ernaux pense

⁴³ Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, 2001, Ramsay, (rééd Hachette 2003).

que le temps d'attente des publications de ses écrits en livre protège un auteur de l'exhibitionnisme, la même logique conduirait à penser qu'un auteur de blogue serait, quant à lui, bel et bien exhibitionniste, puisqu'il peut être vu dans le même instant que le désir lui en prend. Cette logique renvoie au fait qu'une Pénélope Bagieu ou qu'une Margaux Motin *s'expose* plus qu'elle ne se raconte, mais explique aussi qu'elle reste finalement *pudique* (d'une certaine manière) dans cette exposition. On ne déborde pas, ni ne se confesse trop. On ne se montre pas complètement nu (contrairement à un Fabrice Neaud), sous peine, justement, de devenir ce véritable exhibitionniste.

Cependant, le terme « exhibition » n'est sans doute pas le meilleur (il est trop fort, trop connoté et quelque peu inexact) pour cerner la nature du journal des deux blogueuses. Dans *L'individu incertain*, Alain Ehrenberg note que le journal intime « parle à un public d'une vie privée non par souci d'étalage de l'intimité, mais pour faire comprendre une expérience intérieure » (1995, p. 258). Et, comme Annie Ernaux, Ehrenberg pense que l'immédiateté (qui annule donc la mise à distance du lecteur) change quelque chose d'important dans la livraison de l'intime. S'il ne qualifie pas le résultat d'exhibition, il parle cependant d'un mode de « communication de l'intime », qu'il rapproche à ce que Roland Barthes nomme « la publicisation du privé ». Il écrit que : « La représentation de l'intériorité suppose la mise à distance, alors que la communication de l'intimité implique la présence d'un spectateur » (1995, p. 260). Le résultat, est, selon lui, une « apparence intérieure », (...) une performance dans un spectacle de réalité », une « scène publique où il suffit d'être là, présent, authentique dans son propre brouillard, perdu dans son petit enfer privé ». Et s'il ne fait pas cette remarque à propos des blogues autobiographiques, il la pense en fonction de l'intimité exposée qu'il observe dans les *reality-shows*... Nous voici sur la piste d'une définition de la « bédé-réalité ».

B.4. Des blogues dans l'air du temps : Publicité, magazines, chick lit...

Si, comme je l'ai remarqué, les deux blogueuses ne sont jamais nues, étrangement, elles se présentent très souvent en dessous : Pénélope Bagieu montre sa culotte ou son soutien-gorge aux pages 9, 14, 24, 29, 41, 44-45, 60, 65, 69, 74, 91, 93, 95. Margaux Motin aux pages 1, 10 à 13, 44-45, 46, 55, 57 (attention, un sein nu à la page 58), 62, 68, 85 à 87, 78, 92, 110-111, 113, 118, 120-121, 123, 130, 133, 134-135 et 157. Chaque fois, elles sont vêtues de simples tenues légères pendant environ 15 à 20 % du livre qui compile leur blogue. Par cette suggestion de la nudité, les auteures semblent instaurer une certaine frontière du bon goût à ne pas dépasser. Pénélope Bagieu, assise dans un bar, regarde un string rouge dépasser du pantalon d'une femme un peu ronde assise derrière elle et remarque : « Parfois, je me rends compte que je suis quand même vachement distinguée. » (p. 47)

Les raisons de l'exposition de leur corps en petites tenues peuvent se classer en trois grandes catégories :

a) **Le souci de leur corps** : Pénélope Bagieu commente la grosseur de ses fesses, a peur des traces de bourrelets quand elle bronze, a les seins qui tombent, a des culottes qui rétrécissent (comprendre des fesses qui grossissent). Margaux Motin a les seins qui ont grossi (en fait c'est son nouveau soutien-gorge qui les grossit), s'épile (deux fois), bronze...

b) **Le souci de leurs vêtements** : Pénélope Bagieu assure à une vendeuse qu'elle taille 36, ne s'est pas achetée de lingerie depuis longtemps, à un soutien-gorge spécial pour courir (ainsi, elle ne risque pas de faire violer, dit-elle en montrant la laideur de la pièce). Margaux Motin met sa lingerie coquine pour son amoureux (qui lui annonce au téléphone ne pas rentrer tout de suite ce soir-là), se déguise en *catwoman*, pense que « la jolie lingerie, ça peut te sauver l'honneur dans la vie », ne peut plus mettre de « jolis strings sexy parce que tu as des hémorroïdes et la ficelle te fait mal au cul » (après un accouchement), a ce soutien-

gorge qui lui grossit les seins. À l'exception de sa lingerie de sport et du moment où Pénélope Bagieu remarque qu'elle n'a pas acheté de nouvelle lingerie depuis longtemps, les culottes présentées sont souvent très différentes et soignées : string rayé bleu, slip rose, dentelle rose, dentelle verte, rose à pois, rayures mauves, dentelle jaune pour Pénélope Bagieu. Rouge à pois, rouge, noire, rouge à dentelle, mauve, d'une couleur différente chaque jour de la semaine (p. 110), bleu à pois et petits nœuds pour Margaux Motin.

c) **Une activité effectuée en culotte (sans raison précise, donc) :** Pénélope Bagieu fait de la soupe, fait du ménage, fait des bisous à son amoureux. Margaux Motin s'imagine en championne de *pole dance* la tête en bas, danse chez elle, fait une bataille d'eau avec son amoureux, se maquille, est saoule (et soulève son t-shirt), chasse les moustiques, peint ses ongles de pieds, est dans une chambre d'hôtel.

L'état des lieux de ce défilé de lingerie féminine rappelle beaucoup les préoccupations débattues dans les magazines féminins, mais aussi celles qui occupent les personnages de la *chick lit*. Ce genre littéraire, auquel on a donné ce nom au milieu des années 1990, qualifie un roman écrit par des femmes pour un marché féminin, souvent étudié comme étant le reflet de la société de consommation. « Chick lit's concern with shopping, fashion and consumerism leads to an arguably obsessive focus on skin-deep beauty⁴⁴ », écrivent Suzanne Ferriss et Mallory Young dans l'introduction du recueil *Chick Lit, the New Woman's Fiction* (2006, p. 11). Le roman appartenant au genre *chick lit* met en scène pour héroïne une femme, le plus souvent célibataire, blanche, jeune et de classe moyenne, même si des sous-genres ont progressivement ciblé des lectorats différents : femmes noires, mères, etc. Suzanne Ferriss and Mallory Young notent que, malgré l'apparition de ces variantes de l'archétype de la protagoniste, « critics have made the argument that chick lit has failed to offer true diversity.

⁴⁴ La préoccupation de la *chick lit* pour le shopping, la mode et la consommation conduit sans aucun doute à un intérêt obsessif pour la beauté superficielle (ma traduction).

Jessica Jernigan, writing for Bitch magazine, decries the fact that ultimately “there’s so much cloying sameness to chick lit⁴⁵”. (2006. p. 7).

Plus encore que le fait de se ressembler les unes les autres, ces personnages féminins présentent avant tout les mêmes traits et préoccupations que leurs lectrices : « It’s hip. It’s smart. It’s fun. It’s about you⁴⁶ » affiche le site Chitlitbooks.com⁴⁷ (cité en exergue par Ferriss et Young, 2006, p. 1). Et ainsi, la *chick lit* raconte à celle qui la lit sa vie de tous les jours :

« Chicklit.us explains that it reflects “the lives of everyday working young women and men” and appeals to readers who “want to see their own lives in all the messy detail” (...) The result of such realistic elements is the perception that chik lit is not fiction at all⁴⁸ » (Ferriss et Young, 2006, p. 3-4)

L’impression de réalité qui se dégage des romans du genre a donc pu amener une certaine confusion entre celui-ci et l’autobiographie, confusion renforcée par le style de narration couramment adopté par les auteures de cette littérature féminine commerciale. *Bridget Jones’s Diary* d’Helen Fielding, considéré comme un exemple type et fondateur du genre, emploie la forme du journal intime, ainsi que la narration à la première personne qui l’accompagne. Helen Fielding raconte qu’elle n’en finit plus de se faire confondre avec son personnage : « At one point I was going to put a sign around my neck that said “No, I am not Bridget Jones⁴⁹”. » (Fielding citée par Ferriss et Young, 2006, p. 4) Ce style réaliste expliquerait en partie le fait que certains auteurs fusionnent aujourd’hui le genre *chik lit* à leur approche autobiographique, comme le font Pénélope Bagieu, Margaux Motin ou d’autres blogueuses. Cette fusion n’est pas sans conséquence sur l’évolution de l’autobiographie, ni sans rapport avec la « crise » de l’autobiographie qui serait en cours. Tout comme les

⁴⁵ Des critiques ont formulé l’argument que la chick lit avait échoué à offrir une véritable diversité. Jessica Jernigan, dans un article pour Bitch magazine, dénigre le fait qu’il ait finalement « tant d’écœurantes similitudes dans la chick lit » (ma traduction).

⁴⁶ C’est à la mode, c’est intelligent, c’est drôle. Cela parle de vous (ma traduction).

⁴⁷ <http://chicklitbooks.com>, dernier accès janvier 2011.

⁴⁸ Le site Chicklit.us explique que cette littérature reflète « le quotidien de chaque homme et femme actifs » et attire les lecteurs qui « souhaitent reconnaître leur propre vie jusqu’aux détails les plus sombres ». Tant d’éléments réalistes font que la chick lit n’est pas du tout perçue comme de la fiction (ma traduction).

⁴⁹ À un moment donné, j’étais prête à accrocher un panneau autour de mon coup qui indiquait : “Non, je ne suis pas Bridget Jones.” (ma traduction)

personnages des romans dont elles s'inspirent, les auteures de blogues autobiographiques sont devenues elles-mêmes des archétypes. Et c'est un paradoxe, puisque l'objectif d'une autobiographie semblerait être plutôt d'exprimer sa singularité, son individualité (ce qu'elle est la seule à pouvoir nous dire, écrivait Lejeune). Les auteures semblent avoir intériorisé, et ensuite reproduit, des modèles issus de l'industrie culturelle, de la société de consommation ou du spectacle.

Lorsqu'il est transposé en bande dessinée, le genre *chik lit* s'enrichit des images. La bande dessinée véhicule une image des auteures qui est statique, contrairement aux adaptations télévisées et cinématographiques du genre⁵⁰. Et il arrive aux blogueuses de clairement « poser ». Pénélope Bagieu et Margaux Motin rappellent donc les magazines féminins non seulement par les sujets débattus : minceur, bronzage, épilation; mais aussi par les photos de mode publiées dans ces mêmes supports. Elles réalisent d'ailleurs leurs propres défilés de mode fantasmés. Pénélope Bagieu, à la page 6, se représente habillée de trois façons différentes pour son « premier jour de boulot » : style « trop jeune », « pas très liante », « un peu trop liante ». Rebelote aux pages 48 et 49, où elle se dessine habillée de cinq manières différentes dans une note intitulée « Mes fringues parlent pour moi » : « Je suis une artiste », « J'ai besoin d'être rassurée », « Je suis une fille toute simple », « Je suis pas là pour déconner », « Je suis une petite chose abîmée par la vie ». Même exercice pour Margaux Motin, déguisée en Catwoman ou en Pocahontas (p. 56 et 57).

Et, de la photo de mode à la publicité, il n'y a qu'un pas. Les auteures s'exposent dans des positions très « publicitaires », surtout du côté de Margaux Motin. Elles véhiculent donc parfois la même hypersexualisation du corps de la femme que les photos de mode et les publicités contemporaines. Pourtant, il ne s'agit jamais de sexualité dans leurs livres,

⁵⁰ La série *Sex and the City*, par exemple.

contrairement à Fabrice Neaud, qui, s'il se dessine nu, c'est parce qu'il parle justement du désir sexuel.

Voir annexe 3.

Là où s'arrête véritablement la comparaison avec la *chick lit*, c'est qu'il manque chez Pénélope Bagieu ou Margaux Motin un élément important du genre : l'intrigue qui construit les romans. Les deux blogueuses n'ont pas d'histoire d'amour (la mise en scène de leur copain n'est qu'un détail, et ne devient jamais le centre de l'attention). Elles n'ont pas plus d'histoires de sexe, ni de désir planifié d'ascension hiérarchique dans leur travail. Ces derniers points, qui constituent les principaux moteurs d'intrigues de la *chik lit*, font que ce genre peut parfois contenir, malgré son aspect « léger », des éléments critiques ou politiques quant à la société contemporaine et le rôle de la femme dans celle-ci. Mais de cette littérature féminine commerciale, il ne reste seulement, dans les blogues étudiés ici, que les anecdotes : le shopping, les problèmes de poids, de peau, de garde-robe, etc. Il n'y a plus d'intrigue, et l'on pourrait presque dire : il n'y a plus de récit.

B.5. Des blogues au présent : le récit cède la place au réseau

Est-il vraiment encore question d'autobiographie dans les blogues de bande dessinée contemporains, et plus précisément dans ceux de Pénélope Bagieu et Margaux Motin ? Pour qu'il y ait autobiographie, Philippe Lejeune précisait qu'il fallait se trouver en présence d'un récit rétrospectif. Nous avons écarté le caractère « rétrospectif » des événements racontés par les auteurs, nous pouvons à présent nous demander s'il reste même un quelconque *récit* dans leurs blogues.

Reprenant la pensée de Paul Ricoeur, Zaki Laïdi affirme que pour vivre les évènements de l'Histoire, se les remémorer et les actualiser, les sociétés « ont besoin d'inventer un récit, de se reconnaître dans une narration capable de les aider à voir d'où elles viennent, ce qui les fonde et où elles vont ». Il ajoute que « seul le récit nous aide en quelque sorte à saisir le temps » (2000, p 154-155). Les autobiographies fonctionnent sur le même processus à l'échelle individuelle. La mise en intrigue des histoires personnelles aidera à redonner du sens à ce qui s'est passé pour les auteurs, comme pour Debbie Drechsler et les violences que lui infligeait son père. Pour Fabrice Neaud également, le récit à quelque chose de transcendant. Il ressasse les agressions physiques qu'il a subies pour les comprendre, et pour être capable de porter plainte contre ses agresseurs.

Mais chez Pénélope Bagieu ou Margaux Motin, il n'y aucune trace d'évènements passés, et aucune mise en intrigue à grande échelle... Leurs histoires sont une succession de notes figurant des micro-récits, lorsqu'il y en a. Ceux-ci ne se succèdent plus les uns après les autres, mais ont des places temporelles interchangeables⁵¹. La personnalité des auteures, mise en avant par le pacte autobiographique, n'est pas transmise par un récit de vie, mais par une accumulation d'*être* au présent. Zaki Laïdi écrit que « le temps mondial est le présent unique qui remplace le passé et le futur » (200, p. 156) et que « l'idée de récit est devenue extrêmement problématique. La capacité des sociétés modernes à se raconter des histoires, à se penser à partir d'évènements fondateurs, est largement érodée par un temps mondial dont la trame ne serait plus le récit, mais le réseau » (2000, p 155).

Les formes rétrospectives, sorte de roman d'apprentissage, que sont les autobiographies comme *L'ascension du Haut-Mal* (*Persepolis* aussi), impliquent une progression de l'histoire et du personnage de l'auteur. Il est impossible, contrairement au blogue, de détacher des

⁵¹ Le blogue de Pénélope Bagieu comporte d'ailleurs une fonction « Au hasard », invitant à lire ces notes dans un ordre aléatoire.

morceaux de récits les uns des autres. À la manière de la série télé, le blogue est davantage fait pour être accroché par le lecteur à n'importe quel moment, il est donc morcelé.

Le récit de Debbie Dreschler était également morcelé, prépublié dans sa version originale anglophone dans deux journaux alternatifs américains, le *New York Press* et le *Stranger de Seattle*. L'auteure raconte cependant : « Lorsque j'écrivais ces récits, je les imaginais tous comme faisant partie d'une longue histoire. Je les pliais simplement au format hebdomadaire dans lequel ils étaient publiés. » (Drechsler citée par Verstappen, 2008, s. p.) Il y a bel et bien un ensemble et une ligne de temps dans le livre, par le simple fait que la première scène explicite clairement l'inceste, donnant ainsi une couleur à tout ce qui est raconté par la suite. L'inceste appartient à un passé qui va donner un sens particulier au présent de Debbie Drechsler.

Le blogue appartiendrait donc davantage au *Sacre du présent*, comme l'indique le titre du livre de Laïdi. S'il n'y a pas de traces du passé dans ces blogues que nous étudions, il y en a également très peu du futur. Quand celui-ci est mentionné, il est vécu sur le mode de l'angoisse. Pénélope Bagieu, le regard affolé, pense à l'état de ses seins lorsqu'elle aura « 40 ans ? » (p. 65). C'est la même difficulté à accepter la vieillesse qu'elle exprime, là encore le regard angoissé, quand la vendeuse de macarons Ladurée l'appelle « Madame » (et non Mademoiselle) (p. 22) ou quand Margaux Motin réalise en pleine séquence de magasinage qu'elle vieillit (p. 48).

Une seule évocation du futur est tout de même remarquable dans *J'aurais adoré être ethnologue* : Margaux Motin se promène au bras de son amoureux, et dépasse un couple de personnes âgées. Elle pense : « Un jour on sera vieux comme ça et on s'aimera encore ». Cette trace de projection romantique dans l'avenir (la préservation du couple et de la famille est donc importante pour l'auteure) sera par contre balancée par la difficulté de son copain à

se projeter de la même manière dans le futur. Pendant qu'elle fantasme sur l'amour durable, lui pense bel et bien au présent : « J'ai faim. J'mangerai bien un steak », indique sa bulle de pensée (p. 27).

B.6. L'absence de l'éditeur : le lecteur prendrait sa place

Gilles Lipovetsky explique comment Internet a ouvert les portes d'une nouvelle ère : « après le mode de communication de un vers tous, celui du tous vers tous ; après les médias de masse, l'avènement du *self-média* ». Le blogue, dispositif de ce *self-média*, est un outil permettant au tout-venant de devenir auteur. Ce dernier n'aura plus besoin d'être découvert par un éditeur pour diffuser son travail auprès d'un large public. C'est désormais par lui-même, et par le nombre de lecteurs qu'il réussira à fidéliser, qu'il se fera connaître en tant qu'artiste. Deux phénomènes sont ici à l'œuvre : d'un côté, les pratiques se démocratisent, de l'autre, elles se déprofessionnalisent.

Avec la démocratisation d'Internet, le rôle de l'éditeur de bande dessinée tend à s'effacer, même lorsque celui-ci décide de publier sous forme d'un livre le contenu d'un blogue. Souvent, c'est le nombre de lecteurs qui le pousse dans son choix éditorial. Émeline Lautier, la directrice éditoriale des éditions *Diantre!*, explique dans une entrevue datant de 2009⁵² :

« Le blog permet de construire un socle de lecteurs très fidèles, peut-être beaucoup plus que les lecteurs de bande dessinée traditionnels. Les lecteurs des blogues de BD ont presque un rapport de fans avec l'auteur du blogue. Ils tissent un lien intime avec lui, grâce à la mise à jour parfois quotidienne. Donc indéniablement, le blogue crée une base de lectorat fidèle, solide, massive, ce qui explique le succès commercial des albums tirés de ces blogues. *Le blogue d'une grosse* de Gally avait une audience de 10 000 visiteurs uniques par jour. Résultat, son album *Mon gras et moi*, a été tiré à 5 000 exemplaires en

⁵² <http://www.20minutes.fr/article/572209/Economie-Les-blogs-de-BD-permettent-de-faire-emerger-des-auteurs-et-des-lecteurs.php> dernier accès janvier 2011.

juin 2008 qui sont déjà presque épuisés. (...) *Le journal d'un remplaçant*, chez Shampooing (Delcourt), qui est (...) né d'un blogue de Martin Vidberg, monte facilement à 20 000 ou 30 000 exemplaires. Bien sûr, on est loin des classiques d'Enki Bilal, des Bidochons de Binet ou de la série Trolls de Troy qui peuvent atteindre 200 000 exemplaires, mais ce sont de très bons tirages. » (Lautier citée par Johana Sabroux, 2008, s.p.)

Arthur Maupin, auteur d'un article intitulé « La disparution », écrivait : « Bientôt, il n'y aura plus de lecteurs : juste des électeurs. Les livres se feront en direct sous les yeux des internautes, qui seront invités à donner leur avis, voire à voter pour un livre » (2008, p. 61). C'est en effet littéralement le cas depuis 2010, sur la plateforme Manolosanctis⁵³ : « Le choix des ouvrages publiés en version papier s'effectue par un processus original combinant préférences des internautes et sélection éditoriale », est-il indiqué dans la rubrique *à propos*. Le site Internet invite le simple lecteur à devenir critique : « En créant un compte manolosanctis, prenez part à notre politique éditoriale en soutenant les bd les plus prometteuses du site. Elles rejoindront peut-être les albums déjà édités au format papier. »

La publication des blogues de Pénélope Bagieu et de Margaux Motin chez des éditeurs étrangers à la bande dessinée, Marabout (collection appartenant à Hachette, mais n'étant pas spécialisée dans la bande dessinée) et Le Livre de poche, confirme également cette tendance. Leurs blogues ne leur ont pas permis d'être découvertes par le milieu du 9^e art, mais bien d'être récupérées par des éditeurs certains de vendre le produit dérivé que devient le livre aux lecteurs qui suivent les sites des deux dessinatrices. Au bout du compte, tenir un blogue leur aura réellement permis de passer du statut de graphiste à celui d'auteure : elles se seront construites elles-mêmes, grâce au *self-media*.

⁵³ <http://www.manolosanctis.com/>, dernier accès janvier 2011.

B.7. La société de l'individualisme expressif

« Chacun aujourd'hui peut légitimement revendiquer d'être filmé », écrivait Walter Benjamin. Il reliait cette nouvelle revendication du droit à l'image à un autre glissement effectué quelques décennies auparavant, dans le milieu: « Entre l'auteur et le public, la différence est en voie, par conséquent, de devenir de moins en moins fondamentale. [...] À tout moment, le lecteur est prêt à devenir écrivain » (2000, p. 296). Gilles Lipovetsky identifie le même phénomène avec Internet : « Désormais sommeille en chaque homme de loisir un désir artiste et en chaque quidam un cinéaste, le rapport au monde devenant de plus en plus esthétique. Une nouvelle frontière se dessine : elle n'est autre que l'expressivité de soi érigée en idéal de masse » (2007, p. 323). Et, à propos des sites de webcams personnelles, Olivier Asselin écrit : « Sous le modèle dominant de la star, un autre modèle travaille plusieurs de ces sites (...) : celui de l'artiste. Il est possible que l'artiste soit devenu, à côté de la star, l'une des figures privilégiées de l'identité moderne. » (2006, p. 15).

Pourtant, tout le monde ne peut pas faire de la bande dessinée, me direz-vous, puisque tout le monde ne sait pas dessiner. Et bien cela ne semble pas si évident. D'abord, la technique du dessin n'est plus vraiment en première ligne des gages de qualité de la bande dessinée contemporaine (l'a-t-il déjà été ?). Par exemple, un auteur tel que José Parrondo, édité par une maison pointue (L'association), possède certes une démarche esthétique précise et très intéressante, mais ne peut néanmoins pas être considéré comme un virtuose de la technique. Minimalisme ou art naïf ? Ce n'est pas sur sa capacité à dessiner mieux que les autres qu'il se démarque. De même, les blogueuses québécoises Iris et Zviane ont commencé leur carrière avec un dessin des plus perfectibles. Ce style débutant ne les a pas empêchées de publier leur blogue chez l'éditeur de livres Mécanique Générale et de continuer leur chemin d'auteures.

Aujourd'hui, chacun revendique non seulement le droit d'être créateur, mais également celui d'être autobiographe, de raconter sa vie sans qu'aucun réel travail sur soi (psychanalytique, par exemple) ne soit en jeu. Si historiquement, les autobiographies ont eu tendance à permettre aux minorités d'exprimer leurs différences, les voix qui s'expriment chez Pénélope Bagieu et ses émules sont fort loin de ces différences. Le droit qu'elle revendique est plutôt celui d'être comme tout le monde. Le droit de consommer sacs ou chaussures : Pénélope Bagieu, cinq sacs de magasinage dans les mains se déculpabilise « Oui mais bon ! Je subis BEAUCOUP de pression en ce moment ! » (p. 32). Le droit de s'acheter un appartement (p. 40), de désirer des cadeaux à Noël (p. 85). Margaux Motin veut elle aussi des cadeaux : elle tapisse l'appartement de photos de chaussures convoitées un mois avant son anniversaire (p. 40 à 42) et s'accorde des rages de shopping (p. 58, 71...) Des droits qui se confondent finalement avec leur pouvoir : un pouvoir d'achat.

Tant et si bien que l'on arrive à une sorte d'uniformisation de ces nouvelles autobiographies. Dans le blogue, il s'agit de moins en moins de se raconter pour réfléchir sur soi, comme le faisait Fabrice Neaud dans ses journaux. Il ne s'agit plus non plus de se confesser, comme Joe Matt qui transcende par son art ses travers sexuels, ni encore de se raconter pour guérir, comme Debbie Dreschler à propos de l'inceste. Tout internaute peut, aujourd'hui, s'investir dans l'exposition de sa propre vie, aussi banale soit-elle, en suscitant l'intérêt d'un grand nombre de lecteurs. Jean-Christophe Menu décrit la tendance autobiographique de la sorte (devenue *genre* selon lui) : « l'auteur se propose comme personnage principal, se fixe comme gimmick, et parle de sa vie quotidienne sous un angle consensuel, en évitant les sujets fâcheux ou non politiquement corrects, donc en évitant toute vraie question ».

Laurence Allard résume cette idée en parlant « d'un contexte sociétal global d'individualisme expressif ». (2005, s. p.) Lev Manovich explique comment la logique des nouvelles technologies reflète la société post-industrielle, centrée sur l'individu et non plus la masse :

« Every visitor to a web site automatically gets her own costum version of the site created on the fly from a database. Every hypertext reader gets her own version of the work. And so on. In this way new media technology acts as the most perfect realization of the utopia of a perfect society composed from unique individuals. New media objects assure the users that their choices – and therefore, their underlying thoughts and desires – are unique, rather than pre-programmed and shared with others. (New media) are now working to convince us that we are all different. » (p. 61)⁵⁴

Dans cette logique du « tous différents », l'individu ne souhaite plus qu'un artiste devienne son porte-parole. Il préfère participer lui-même, tenir un rôle, exprimer son opinion puisqu'il la croit en quelque sorte unique. Bien qu'elle ne le soit pas toujours...

B.8. L'uniformisation des autobiographies

Il y avait déjà une sorte de récurrence dans le livre autobiographique de bande dessinée : celle qui concerne le « métier » d'auteur. Jean-Christophe Menu et Lewis Trondheim racontent leurs virées dans les festivals de la province française (dans *Livret de Phamille et Approximativement*). On retrouve ces mêmes récits chez certains blogueurs : les Québécoises Iris et Zviane, par exemple. Dans *Dans mes rellignes* et *La plus jolie fin du monde*, elles racontent leur venue au festival de la bande dessinée de Québec. Elles y mettent en scène le même enthousiasme qui les traverse lors de leur rencontre avec le microcosme de la bande dessinée québécoise.

⁵⁴ Chaque visiteur d'une page web obtient automatiquement sa propre version personnalisée du site, créée en temps réel à partir d'une base de données. Chaque lecteur d'hypertextes obtient sa propre version du texte. Et ainsi de suite. La technologie des nouveaux médias réalise la plus parfaite réalisation de l'utopie d'une parfaite société composée d'individus uniques. Les nouveaux médias assurent à leurs utilisateurs que leurs choix – et par conséquent, leurs pensées et désirs sous-jacents – sont uniques, plutôt que préprogrammés et partagés avec les autres. Les nouveaux médias travaillent à nous convaincre que nous sommes tous différents (ma traduction).

Mais elles expriment cependant une réalité qui est, la plupart du temps, différente de celle des lecteurs. Zviane ou Iris se ressemblent dans leur condition de jeunes auteures en devenir, on retrouve donc dans leurs œuvres autobiographiques ces points communs. La différence avec des autobiographies contemporaines telles que celles de Pénélope Bagieu ou Margaux Motin, c'est que les anecdotes qu'elles relatent sont cette fois les mêmes que celles que vivent leurs lecteurs. C'est le même phénomène qui s'opère dans la *chick lit*, genre apparenté, nous l'avons vu, aux blogues étudiés ici :

« The genre's aim of eliciting a response of "I'm exactly like that" or "That just happened to me!" has really struck a chord with women in their twenties and thirties who want to be reassured that they are not alone in screwing up their lives. » (Vnuk, 2005)

Dans la longue liste des désirs artistiques contemporains cités par Lipovetsky, un exemple frappe : « *La maison devient un espace d'expression individuelle et de création familiale chargé d'attentes esthétiques et sensibles.* » (2007, p. 291). Sérieusement, quelle marque cite-t-on aujourd'hui comme la reine de la décoration d'intérieur ? C'est Ikea, bien sûr. Et alors que chacun cherche la différence dans le confort de sa maison, il peut reconnaître chez son voisin les mêmes meubles en kit : étagères *Billy*, lampes identiques, tables d'appoints, dont peut-être la couleur changera pour faire croire à la singularité du choix du consommateur. Ainsi, dans nos maisons, nous nous exprimons chacun à partir d'un fond de possibles limité, et nous finissons irrémédiablement par dire la même chose. Cet exemple démontre chez Gilles Lipovetsky un certain leurre dans la soi-disant individualité de l'expression, et nous amène à poser une autre question : quelles voix s'expriment dans les blogues ? Celles de personnalités autoconstruites grâce aux techniques de soi dont parle Foucault ou celles de personnalités façonnées, à l'identique, par le monde dans lequel nous vivons ?

Les blogueuses Pénélope Bagieu et Margaux Motin racontent des événements quotidiens de leur propre vie, dans des styles *chick-lit* à peine différent l'un de l'autre. À plusieurs reprises, elles se mettent en scène dans des situations similaires : frustrées par leurs mères (Bagieu p. 5 ; Motin p. 22), enivrées dans des soupers (Bagieu p. 90; Motin p. 92) et surtout, en pleine séance de lèche-vitrine, chaussures et lingerie en tête de liste.

À la récurrence des situations de magasinage chez Pénélope Bagieu et Margaux Motin, s'ajoute un paramètre intéressant :

- a) **La surconsommation** : elles achètent beaucoup. À la page 32, Pénélope a cinq sacs dans les mains. À la page 46, elle achète une trentaine d'items chez Ikea alors qu'il en a inscrit deux seulement sur sa liste de courses. « On a toujours besoin d'une petite robe noire », pense-t-elle : elle en a huit dans son armoire – trois arborant encore leur étiquette d'achat – en plus de celle qu'elle porte (p.63). Elle pousse un caddie rempli de six sacs de magasinage (p. 64). Elle voudrait aussi acheter un chaton (p.77). Habillée en Catwoman, Margaux Motin tient deux sacs dans une main et deux robes dans l'autre (p. 57). À la page 71, elle a cinq sacs dans les mains, et six paires de chaussures dans les bras : « Yyiiiââarkl je les prends toutes ! » dit-elle en notant qu'elle passe pourtant ses journées seule devant son ordi en tongs.
- b) **La dédramatisation et l'autodérision de cette surconsommation** : elles se moquent d'elles-mêmes d'acheter autant. Ce n'est pas grave, tant qu'elles se rendent compte du ridicule de la situation. Pénélope Bagieu garde tous les cadeaux de Noël pour elle-même (p. 11). Elle sort faire les soldes en chaussons en forme de lapin (elle a l'équivalent de 39 de fièvre, p. 23), les sacs l'appellent comme des sirènes (Bagieu, p. 26), elle se met à parler aux chaussures. Pénélope Bagieu achète beaucoup parce qu'elle subit beaucoup de pression (p. 32).

Il a aussi des situations où elles magasinent tout simplement, et où la blague (l'objectif) de la note se situe ailleurs. (Pénélope Bagieu p. 9, 22, 24, 42. Margaux Motin p. 48, 73, p 82-83, p. 158). Le magasinage n'est qu'un décor, en d'autres termes, une situation assez banale dans leur vie. Plus que de magasinage, il s'agit bien de *désir* de consommation, de possession de vêtements. En dehors du petit chat que Pénélope quémande avec de grands yeux à son amoureux, les deux auteures désirent toutes les deux les mêmes objets, des objets stéréotypés de la mode féminines : à savoir les chaussures, la lingerie, les sacs. Le blogue ne leur sert pas à exprimer une personnalité singulière, mais à y véhiculer – avec humour, certes – une image archétype de la féminité et un désir de consommation formaté.

À l'opposé, dans *Daddy's Girl* de Debbie Dreschler, il est question deux fois seulement de vêtements. Alors qu'elle est âgée de 16 ans, les filles et garçons de son école se moquent de ses choix vestimentaires : « Hé mate donc l'autre hippie ! » ; « Eh ! Y'a des trous dans tes collants ! » ; « Hé, c'est un soutif à balconnets ! Personne ne porte plus de soutien-gorge ! » En quelque sorte, ce passage du livre de Debbie Drechsler parle de sa *différence* : elle ne s'habille pas comme les filles de sa classe, ce qui lui pose des problèmes bien connus d'adolescence.

Dans *Le journal de Jo Manix*, Joëlle Guillevic explique elle aussi une différence, son attitude quant à la surconsommation, concernant justement les vêtements : « Encore une journée de chaleur. Je cherche en vain des fringues d'été dans l'armoire. Comme ça fait à peu près 4 ans que je n'ai pas acheté de nouveaux vêtements et que je remets les mêmes d'une année sur l'autre... » (p.95). Alors que Pénélope Bagieu remarque : « J'achète tellement de fringues que, le temps que je les mette, elles sont déjà démodées » (p. 64).

Voir annexe 4.

Plus loin que la ressemblance des situations et des désirs décrits ci-dessus, Pénélope Bagieu et Margaux Motin ont également les mêmes attitudes et réactions. L'observation de leurs regards nous fournira un très bon exemple de ces similitudes. Non seulement elles dessinent leurs yeux de la même manière, mais elles ont aussi le même éventail d'expressions oculaires. Celui-ci est somme toute assez limité, et il est facile d'en exposer les grandes lignes.

a) Le regard blasé. C'est le plus récurrent, celui qui généralement constitue la chute, la conclusion des notes publiées. Caractérisé par un demi-cercle horizontal et des sourcils la plupart du temps surélevés, il revient une trentaine de fois dans le livre de Pénélope Bagieu et un peu plus encore chez Margaux Motin. C'est aussi celui que Pénélope Bagieu affiche sur la couverture de *Ma vie est tout à fait fascinante*, annonçant la couleur : je suis une fille blasée. D'autres personnes – les copains, des vendeuses, les oies qui vont de faire manger à Noël (p. 27) – sont également dessinées avec ce regard. Dans *Le Petit Robert*, l'adjectif blasé est défini de la sorte : « Se dit d'une personne dont les sensations, les émotions ont perdu leur vigueur et leur fraîcheur, qui n'éprouve plus de plaisir à rien ». Chez nos deux auteurs, cette sorte de regard signifie, selon les situations, une sorte de dédain ou de désintérêt pour les autres. Pénélope Bagieu est blasée devant sa mère, devant un jeune anarchiste boutonneux dans une fête, devant un gentil collègue, devant un homme roux et chauve qui voudrait l'embrasser sous le gui, etc. Ou encore une situation où elles semblent dire : « Je m'y attendais », « Plus rien ne m'étonne » ou encore « Tant pis. Je ne me battrais pas pour ça ». C'est un peu le cas lorsque Pénélope Bagieu tente d'acheter un appartement (et subit les rires de l'agente immobilière). Cette passivité blasée engendrerait une sorte d'apolitisme des œuvres.

b) Le regard angoissé. Pénélope Bagieu l'utilise deux fois face à la vieillesse (p. 22 et 65), une fois alors qu'elle a regardé des films d'horreur le soir, une autre quand son épilateur

devient indomptable, une fois alors qu'elle s'inquiète que son amoureux ait oublié de commander du coca light (p. 62), une fois devant l'obligation d'aller chez le dentiste et le gynécologue (p. 75). Chez Margaux Motin, l'angoisse est-elle aussi stimulée par la vieillesse (p. 48), par les « vergetures sur les miches » conséquentes de la maternité (p. 78), par une coupe de cheveux ratée, par les poils qui repoussent (p. 111), etc. Soit les mêmes préoccupations corporelles cataloguées précédemment lorsqu'elles se dessinaient en culotte.

- c) **Le regard émerveillé.** Plus rare, il est provoqué chez Margaux Motin par sa rencontre avec une lectrice, par un cadeau de sa fille, par l'installation de sa sœur chez elle, par son soutien-gorge qui lui fait des gros seins (p. 86), par des bottes Dior et un sac Chanel. Chez Pénélope Bagieu, sa plus belle face émerveillée sera finalement fautive : elle vient de découvrir un chandail offert par sa grand-mère (qui paraît très éloigné des goûts de notre auteure, p. 18). Elle précise que cette face, « c'est une question d'entraînement ». Anecdote qui ne fait finalement que renforcer son côté blasé... Les regards angoissés et émerveillés devraient exprimer donc l'opposé des regards blasés, plus courants chez les deux auteurs. Ils sont utilisés pour les choses auxquelles s'intéressent encore Pénélope Bagieu et Margaux Motin, des choses pour lesquelles elles se battraient, finalement. En exagérant à peine, il est possible de dire que, la plupart du temps, elles sont blasées devant les gens, elles s'émerveillent devant les choses.

Pour faire une courte comparaison, les expressions véhiculées par les yeux de Debbie Drechsler sont beaucoup plus nombreuses et possèdent des subtilités plus marquées. Même observation chez Fabrice Neaud. Leurs regards n'expriment pas des réactions archétypales, mais davantage des sentiments et des expressions individuels.

Voire Annexe 5.

B.9. Individualisme ou égoïsme ?

Dans *Le divin marché, la révolution culturelle libérale*, le philosophe Dany-Robert Dufour critique l'emploi du terme « individualisme » pour décrire la société contemporaine (voire la citation de Laurence Allard, plus haut dans le texte). Il lui préfère le substantif « égoïsme » : « L'individualisme aurait probablement été ce qui aurait pu nous arriver de mieux, c'était en effet la visée du programme transcendantal moderne : se libérer des idoles et accéder enfin à une certaine autonomie au travers d'une exigeante ascèse critique ». (Dufour, 2007, p 25). Être individualiste, c'est penser par soi-même, de façon autonome. Or, selon lui, « nous avons raté la mise en place d'une société des *égaux*, il ne nous reste qu'à patauger dans les *égos* ». (2007, p. 26)

Pour Dufour, le troupeau « d'égo-grégaires » que nous formons est la conséquence d'un libéralisme de marché institué en nouvelle religion, avec ce commandement suprême « Ne pensez pas ! Dépensez ! ». Nous croyons être libres (être individualistes) mais nous sommes manipulés par le marketing agressif, développé après la crise de 1929 selon Dufour, et jamais stoppé depuis. Ce marketing a d'abord été véhiculé par la télévision, « média de masse » et s'il est vrai que la logique d'Internet pourrait aider à exprimer un désir différent de celui du troupeau, encore faut-il être capable d'en sortir...

Pénélope Bagieu, par exemple, ne s'en fait pas du tout quant à la citation des marques qui traversent son quotidien : elle n'éprouve ni le besoin de les camoufler ni de les parodier. Dans le livre qui reprend son blogue, elles sont clairement affichées : M&M's, Ladurée, Chantal Thomas, SFR, Franprix, et bien sûr : Ikea. Margaux Motin, quant à elle danse d'un pied sur l'autre. Elle dissimule Orange/France Télécom (tout de même reconnaissable à son logo), mais énonce ou affiche Prada, Le comptoir des cotonniers, H&M, Christian Louboutin,

Volvic, le Crédit agricole, Dior et Chanel. Christian Louboutin est une marque de chaussures dont les prix varient entre 600 et 1000 \$. J'en apprendis l'existence grâce à Margaux Motin : il me semble y voir la preuve que par les citations de ces marques, elle réalise pour elles une publicité gratuite, qui plus est efficace. À ce que j'en sache, elle n'aurait pas été, au départ, payée pour placer des produits dans son blogue, ni arrosée d'échantillons comme une journaliste de magazine féminin. Or, cet univers *marketing* l'a bel et bien rattrapée. À la date du 14 décembre 2010⁵⁵, elle publie une note relatant une séance de photo de mode à laquelle elle participait, visant à publiciser une paire de Nike. La note est intitulée « c'est bien que je dessine, j'aurais pas fait une bonne blogueuse mode... ». Plus important, elle remercie textuellement « NIKE, pour ce beau cadeau: ma beeeelle paire de Dunk! ». La marque Nike étant enrichie d'un hyperlien redirigeant le lecteur vers la page précise où il pourra acheter en ligne les mêmes chaussures que la blogueuse.

Le neveu de Freud, Edward Bernays, toujours cité par Dufour, est l'un des inventeurs du marketing débarqué dans les années 1930 pour endiguer la surproduction. Il explique aux annonceurs que le point faible de l'homme, c'est la solitude : l'homme est rassuré par la « *mise en troupeau* ». Mais comme il a quand même envie, continue Bernays, de garder sa propre parole et sa singularité, il faut toujours lui parler de « son » propre désir. L'objectif, affirme Dufour, est d'« *homogénéiser les comportements* » afin de « *maximiser la rentabilité* ». (p. 43). Fatalement, nous en arrivons donc à avoir des désirs similaires... De plus, comme nous avons regardé les mêmes émissions de télévision dans notre enfance, nous avons aussi les mêmes souvenirs, les mêmes « *réentions secondaires* », dit-il en citant Bernard Stiegler (p. 49). Nous qui souhaitions être des individus uniques, nous ne trouvons plus notre singularité, nous voilà bercés dans une « *détresse de fond de chacun laissé à lui-même* » (p. 49).

⁵⁵ http://margauxmotin.typepad.fr/margaux_motin/2010/12/cest-bien-que-je-dessine-jurais-pas-fait-une-bonne-blogueuse-mode.html, dernière consultation janvier 2011.

B.10. Les nouvelles stars du blogue : vers une « bédé réalité »

Sans doute pour compenser le fait qu'ils ne sont plus « personne » en particulier, naît chez les individus le désir croissant de devenir star (ou auteur). Dany-Robert Dufour parle d'un « incroyable besoin de vouloir devenir célèbre qui saisit les jeunes gens », mesuré par la façon dont ils courent derrière une apparition télévisuelle à *Star Academy*. (Dufour, 2007, p. 50) Mais si autrefois l'on devenait célèbre par un trait particulier (jouer du violon mieux que les autres, par exemple), aujourd'hui « je ne peux devenir célèbre et rallier les suffrages qu'en présentant aux autres le maximum de traits d'identification avec eux », explique-t-il. Rappelons-nous les dires d'Arthur Maupin : les téléspectateurs votent pour leurs stars, les *électeurs* (ou *e-lecteurs*) aussi. Pour devenir célèbre, il faut répondre « au plus vite et au mieux à ce que les autres veulent de moi ». (p. 51) Il faut se vendre, et pour cela se conformer, afin que le public s'y retrouve.

Le terme « bédé-réalité » nous a été inspiré par la création collective *La Maison close*, mise en place dans Internet par les auteurs Jérôme Mulot et Florent Ruppert. (REF) Une vingtaine d'auteurs (plutôt dans le vent) étaient conviés à y tenir un rôle : les garçons jouent les clients, les filles les prostituées. Ainsi enfermés dans des décors dessinés à l'avance par les deux concepteurs, les personnages autofictionnels des auteurs se meuvent, tels des avatars, sous l'œil intéressé des lecteurs-internautes.

Pour les auteurs/concepteurs de *La maison*, la raison officielle de mettre en scène un jeu de prostitution est « un constat de la part d'amies auteurs féminines agacées que leur travail soit vu comme de la "bande dessinée de filles" », précise Florent Ruppert (cité par Giradeau,

2009, s. p.⁵⁶). Consciemment ou non, il semble aussi que *La maison close* ait vocation à réfléchir à la surabondance de l'autoreprésentation des auteurs de bande dessinée. Cette autoreprésentation, Ruppert et Mulot la pratiquent également (dans une approche autofictive), mais toujours d'une manière provocante, se mettant en scène comme des personnes peu recommandables. Derrière cette réflexion, nous ne pensons pas qu'il s'agisse de critiquer l'autobiographie et l'autofiction, qui sont des approches artistiques reconnues. Il s'agirait plutôt de montrer à quel point cette autoreprésentation est à l'origine d'un système de starification de l'auteur. « Y'a peut-être des caméras, ils font des trucs bizarres, pour nous piéger et ils vont faire une projection publique !⁵⁷ » pense le personnage d'Anouk Ricard dans *La maison close*. Cette référence directe aux *shows* de télé-réalité est loin d'être anodine. À force d'autobiographie et d'autoreprésentation, l'auteur de bande dessinée, que l'on admirait autrefois pour son trait ou ses histoires, le serait de plus en plus pour sa personnalité. Cette drôle de *Ferme des célébrités* que proposent Ruppert & Mulot le souligne.

Quelques-uns des participants de *La maison close* sont justement des blogueurs (Lisa Mandell, Boulet, Lewis Trondheim...) et utilisent les mêmes avatars dessinés dans le jeu de rôle que dans leur pratique autobiographique Internet. Le fait de rassembler dans un même lieu (un même site, en fait) ces différents personnages d'auteurs, rapproche les avatars de *La maison close* avec ceux que l'on trouve dans des espaces numériques comme *Second Life* ou encore *Facebook*. En effet, la page profil, remplie par le membre de *Facebook*, est-elle si éloignée d'un avatar que l'on dessine, habille et définit ? Or, derrière *Facebook*, se cache une dynamique similaire à celle de *Loft Story* ou de *La maison close* : les joueurs s'exposent pour une tierce partie – lecteur, spectateur ou visiteur de la page profil – qui observe et espionne.

Le succès du blogue de bande dessinée participe selon nous du glissement vers un vedettariat des auteurs. Fabrice Tarrin, qui tient le blogue *Journal intime d'un lémurien*, y

⁵⁶ <http://www.ecrans.fr/La-Maison-close-decoince-la-bulle.6293.html>, dernier accès février 2011.

⁵⁷ http://www.succursale.org/maison_close/, dernier accès janvier 2011.

raconte comment des filles le reconnaissent dans la rue. Margaux Motin relate la même anecdote (p. 8). Et lorsqu'une anonyme croisée par hasard l'interpelle de son nom, Margaux Motin s'enthousiasme exagérément : « Ah, une *vraie* gens avec des bras, des cheveux brillants et même des nichons ». Une *vraie* personne, comparée à la virtualité des rapports qu'elle entretient la plupart du temps avec ses lecteurs, et qui visiblement finirait par la lasser... Autre fait éloquent quant à notre propos dans cette page : le style vestimentaire de la lectrice anonyme est exactement le même que celui de l'auteure. Toutes deux ont le même âge, portent un manteau noir, un sac à main brun/rouge, des collants ou un pantalon gris, un gros foulard dans les tons mauves... Les deux filles présentent le même maquillage (mascara et joues roses), des cheveux foncés de la même longueur, et ont évidemment la même silhouette fine. À peu de choses près, elles sont interchangeable. Preuve s'il en est une que l'auteure en question obtient sa célébrité grâce à sa conformité avec ses lectrices... Et quand l'enthousiasme de Margaux se fait un peu trop sentir, la lectrice adopte le même regard catalogué plus haut chez l'auteure : le regard blasé. Elles ont donc également les mêmes expressions, les mêmes réactions.

Voir Annexe 6.

Les auteurs sont donc devenus reconnaissables dans la rue, et l'on s'y intéresse comme à des vedettes. Mais les nouvelles stars du blogue n'ont pas exactement la même aura que celle qui entourait auparavant les auteurs. Avec le blogue, le bédéiste est toujours plus proche de son public. Les lecteurs y sont davantage des *fans*⁵⁸, qui viennent non pas tant le lire, mais le côtoyer, notamment par leurs commentaires. Le blogueur français Boulet recueille environ 400 commentaires chaque fois qu'il *poste* une nouvelle histoire. Pénélope Bagieu déplace,

⁵⁸ La directrice des éditions *Dianthe!*, déjà citée plus haut dans le texte : « Les lecteurs des blogues de BD ont presque un rapport de fans avec l'auteur du blogue » (Lautier, citée par Sabroux, 2009, s.p.).

paraît-il, de nombreux admirateurs (qui lui ramènent des cadeaux, comme à une amie dont ils connaîtraient les goûts) lors de ses séances de dédicaces. Margaux Motin dénombre 4500 amis sur Facebook. Des « amis » et non des admirateurs. « L'intimité a été perdue au profit de la familiarité », souligne Arthur Maupin (2008, p. 61). D'ailleurs, la forme du blogue pousse davantage à donner de ses nouvelles comme on le fait à des amis, plutôt qu'à construire une histoire. Combien d'auteurs, parce qu'ils ont délaissé leur outil un temps, reviennent en s'excusant auprès de leurs lecteurs de ne pas (leur) avoir écrit ? Un exemple parmi de nombreux autres, le mardi 3 août 2010 : « Pardon pour le peu de postage de notes, je boucle Joséphine 3, et je reviens ! », écrit Pénélope Bagieu.⁵⁹

B.11. Le rapport aux autres : égoïsme ou égocentrisme ?

Si elles deviennent des stars, c'est aussi qu'elles se présentent comme les stars de leur histoire. Elles y règnent seules, sans danger qu'un(e) autre personnage/personne ne leur vole un peu de lumière. La plupart du temps, Pénélope Bagieu est seule dans ses dessins. Son copain, qui partage sa vie, n'est présent que cinq à six fois, toujours dans un rôle secondaire. On ne voit que très rarement une de ses amies, simplement identifiée comme « sa meilleure amie » (p. 90), et une seule fois sa mère (p. 5) dont, visiblement, l'auteure se passerait bien. Lorsque des inconnus sont représentés dans l'histoire, c'est soit pour s'en moquer – l'anarchiste boutonneux lui parlant dans une fête (p. 10), des vendeuses qu'elle semble prendre de haut (p. 24 et 42), des collègues qui malgré leurs avances n'ont aucune chance (p. 31 et 39), le plombier bon à rien (p. 53), un roux avec un t-shirt Batman qui aimerait l'embrasser sous le gui (p. 55)... – soit ils sont des figures représentant l'hostilité du monde envers l'auteure – la policière qui souhaite lui donner une amende (p. 13), une vendeuse qui l'appelle « Madame »

⁵⁹ <http://www.penelope-jolicoeur.com/2010/08/le-probl%C3%A8me-des-r%C3%A9unions-o%C3%B9-tout-le-monde-parle-en-m%C3%A0me-temps.html>, dernier accès janvier 2011.

(p. 22), la banquière qui refuse ses demandes ou se moque de ses projets (p. 37 et 40), une fille revenant de vacances, toute bronzée (contrairement à Pénélope blanchâtre) et que notre auteure traite de « Cooooonnasse » (p. 56), sa grand-mère qui la qualifie de garce (p. 58), son copain qui piétine ses rêves et lui refuse un chaton (p. 59 et 77). Entre les autres personnages et elle, il n'y a jamais de véritables dialogues, allant dans les deux sens. Souvent, seule Pénélope s'exprime ou a le dernier mot. Les éléments avec qui elle communique le mieux sont finalement les chaussures, à qui elle parle (p. 80) et les sacs qui l'appellent si fort qu'elle doit se boucher les oreilles (p. 26). Dans cette dernière page, les sacs sont au centre de l'image, dessinés plus grands et devant Pénélope, ce qui est très rare. La plupart du temps, le dessin la représentant est au centre de chaque case, ou au premier plan des cadrages. Il n'y a pas non plus de décor autour d'elle, ou très rarement, comme quand Pénélope Bagieu se retrouve au milieu d'un millier de plantes qu'il lui faut arroser, parce qu'elle l'avait promis à sa maman.

Voir annexe 7.

Chez Margaux Motin, qui dessine un peu plus de personnes différentes dans son quotidien, on remarque une ressemblance entre elle et ses autres personnages. Il y a la lectrice anonyme, sa copie conforme, nous l'avons vu, mais il y a aussi sa meilleure copine, elle aussi identique. Lorsqu'elles partent en vacances ensemble en Corse, elles adoptent les mêmes styles vestimentaires et les mêmes attitudes et positions (p. 130 à 134). Si Margaux Motin offre plus d'espace et de parole à son amoureux que Pénélope Bagieu, elle en laisse également à sa fille, sujet de nombreuses notes. Cependant, dans l'une d'entre elles intitulée « Fashion addict », Margaux Motin a habillé sa fille exactement de la même manière qu'elle : mêmes bonnet, sac, collants, robe, bottes et foulard (p. 60). La petite fille semble alors une extension

de sa maman, j'ose à peine dire un accessoire de plus dans la représentation et l'exposition d'elle-même.

Voir annexe 8.

Souvent, Margaux Motin dessine les personnages qui ne sont ni sa famille ni ses meilleures amies en arrière-plan, d'un style plus rapide et en noir et blanc. Ils ont donc une présence visuelle de seconde importance. Ce sont les gens qui l'écoutent chanter (p. 15), des inconnus qui jugent son style vestimentaire (p. 50), des inconnus au marché qui la toisent du regard (p. 63), le serveur au restaurant (p. 94), des anonymes dans un concert qui là encore la juge du regard (p. 96), des hommes qui l'interpelle depuis leur voiture (p. 122), des regards dans le métro (p. 145), etc.

Voir annexe 9.

Cette façon de se mettre en scène au centre de l'attention de leur blogue n'est pas la même que celle qu'adopte Fabrice Neaud ou Debbie Drechsler dans leurs livres. S'ils en sont certes personnages principaux, et qui plus est narrateurs, ils ne sont pas mieux dessinés, ou davantage mis en avant que les décors de l'histoire ou les autres personnages. Au contraire, Fabrice Neaud a tendance à laisser beaucoup plus d'espace au dessin des autres – et pas seulement au dessin des figures masculines aimées – qu'à lui-même. Il offre aux autres de grandes cases contenant des portraits, qui occupent la page ou les deux tiers de la page (Neaud, 1999, p. 20, p. 77, p. 97, p. 160, p. 281, etc) et il laisse également beaucoup de place à son environnement : la ville (p. 4), un arbre sur la page entière (p. 78), une statue (p. 24), le

chemin de fer (p. 311-313), etc. Même si Fabrice Neaud est souvent seul dans sa vie et dans sa tête, il ne se représente pas seul dans ce monde.

Dans le livre de Debbie Drechsler, les amies, mais surtout les deux sœurs, tiennent un rôle très important. Leur absence, le fait qu'elle dorme ou pas la nuit, joue directement sur la possibilité du père d'abuser de l'enfant. Lorsque Lily, l'alter ego de Debbie Dreschler, est en compagnie d'une de ses sœurs éveillées, ou avec une de ses amies qu'elle aura ramenée à la maison, elle est en quelque sorte en sécurité. Lorsqu'elle se lie d'amitié avec Claudia, c'est cette dernière qui est au centre du cadre ou à l'avant-plan. Dans le chapitre final, Debbie Dreschler va jusqu'à laisser la narration à sa petite sœur : celle-ci raconte comment elle a un jour lu le journal intime de son aînée, découvrant ainsi les horreurs que lui faisait subir son père. Il se noue, au cours de l'histoire, un secret partagé entre les deux sœurs, un dialogue silencieux qui vient percer doucement la coquille du tabou. Il semble que, quelque part, le livre de Debbie Dreschler se destine à ses sœurs. Le rôle du lecteur, à l'écart, est celui d'un témoin auquel on ne s'adresse pas directement, mais dont l'existence sert, au final, à faire voler en éclat le tabou.

À l'opposé, chez les blogueuses autobiographes, on a plutôt l'impression que la communication ne passe pas entre les différents personnages, mais qu'elle est plutôt recentrée entre l'auteur et le lecteur. Quand elles publient une note, elles le font pour leurs lecteurs (et elles s'excusent d'ailleurs lorsqu'elles ne le font pas régulièrement). Elles s'adressent directement à lui, profitant d'une sorte d'interactivité permise par le dispositif du blogue.

B.12. Interactivité du blogue et mise en danger de l'auteur

Par le terme interactivité, j'entends la « possibilité donnée au lecteur de pouvoir réagir à l'histoire mise en ligne (par des commentaires, par des mails) ». (Roquette, 2009, p. 121)

Le désir de familiarité des lecteurs dont nous parlions plus haut devient parfois si pressant que les auteurs décident de fermer les commentaires de leurs blogues. C'est le cas de Pénélope Bagieu, ou encore de Zviane⁶⁰, au Québec. Outre le souci de gérer leur abondance, la clôture des commentaires est sans doute due au sentiment d'invasion du lecteur dans un espace intime. L'écran d'Internet ne distancie pas le lecteur de la même manière que l'objet livre. Lipovetsky le dit bien :

L'explosion écranique est telle qu'en dix ans – l'âge d'Internet – c'est à une véritable révolution copernicienne que l'on assiste, qui renverse la façon même d'être au monde. Du coup, l'idée, développée à partir des années 1960, lorsque la télévision étendait son empire, selon laquelle l'écran ferait écran, serait une barrière entre l'homme et lui-même – écran de séparation, d'illusion, de mensonge, de propagande : écran de fumée – , soulève de plus en plus d'objections. (Lipovetsky, 2004, p.283)

L'écran ne fait plus écran, au contraire, il rapproche.

Or, comme expliqué plus haut, dans l'univers du blogue, l'auteur de bande dessinée autobiographique ne fait pas seulement se raconter, mais il s'expose. Se met-il en danger physiquement ? C'est dans cette notion de mise en danger du corps que le choix fait par Ruppert et Mulot de situer leur jeu de rôle dans une maison de prostitution – choix délicat qui, par ailleurs, a soulevé l'indignation de quelques personnes extérieures, dont des membres de l'association Artémisia⁶¹ – devient particulièrement pertinent. L'auteure Johanna, dans une psychanalyse amusée de *La maison close*, avance l'idée que « derrière tout artiste se cache une prostituée n'hésitant pas à se mettre à nu pour séduire son public » (Johanna, 2009, s.p.). Mais ce n'est pas exactement lui-même que l'auteur met à nu, c'est plutôt son double, son avatar. Un personnage, prolongement de sa pensée, qui plonge à sa place dans le danger du monde, quand le créateur reste à l'abri au sein de l'atelier ou quand, de plus en plus souvent

⁶⁰ Zviane, *La plus jolie fin du monde*, Montréal, Mécanique Générale, 2007, <http://www.zviane.com/prout/>, dernier accès juin 2010.

⁶¹ Artémisia est une association française pour la promotion de la bande dessinée féminine : <http://associationartemisias.blogspot.com/>, dernier accès janvier 2011.

aujourd'hui, il demeure assis derrière l'écran d'ordinateur. Christian Rosset a récemment publié un court essai, *Avis d'orage sur corps écrit*, à propos de l'utilisation du corps (ou non) dans le dessin. Il y rapporte les propos de quelques auteurs (J.-C. Menu, Dominique Goblet, etc.) qui témoignent du désir d'oublier leur enveloppe matérielle au moment de créer. Y a-t-il corps ou non dans la bande dessinée ? *La maison close* semble répondre oui, mais un corps moderne, un corps re-médiatisé, à la fois proche et à l'abri du monde.

Dans *Daddy's Girl*, Debbie Dreshler déballe dès le début de son livre les violences sexuelles qu'elle a subies de son père. Dans *Ludologie*, Ludovic Debeurme raconte les jeux sexuels qu'il entreprenait très tôt avec des petites filles de son âge. Dans *Changements d'adresse*, Julie Doucet revient sur ses premières expériences traumatisantes. Les œuvres qui atteignent ce degré de confession sont rares sur Internet. Les auteurs peuvent s'y promener en maillot de bain ou en petite culotte, mais ils n'y dévoilent pas leurs vrais drames. Il n'y a pas de place pour la maladie ni la mort chez Pénélope Bagieu ou Margaux Motin, pas de place pour les souvenirs d'enfance, ni traumatisants ni nostalgiques, pas de place pour une sexualité, même.

Et c'est sans doute normal : le livre protège l'auteur bien plus que ne le fait l'écran de l'ordinateur. La lecture d'un livre implique une certaine démarche : un achat, un emprunt à la bibliothèque, un prêt sous le conseil d'un ami, etc. Des conditions qui vont permettre au lecteur de prendre le temps d'embrasser la totalité d'une œuvre avant d'émettre un jugement. À l'opposé, la lecture du blogue est quotidienne, rapide, gratuite et fragmentaire : l'internaute *surfe*. Et surtout, entre le lecteur du livre et l'auteur, il y a une distance. Une distance à la fois géographique, même s'il s'agit d'une nouvelle *géographie* : le lecteur ne peut atteindre l'auteur (par des commentaires, mails, etc.). Ainsi qu'une distance temporelle, un recul de publication évoqué plus haut dans le texte : le lecteur a accès à l'œuvre seulement plusieurs mois après sa réalisation par l'auteur.

Imaginons que les récits autobiographiques érotiques d'Aurélia Aurita (*Fraise et Chocolat*, deux tomes) prennent la forme d'un blogue et non d'un livre... Quels commentaires ses lecteurs pourraient-ils laisser ? Ce qui ressemble à une poésie intime et osée lorsque publiée par une maison d'édition de bande dessinée indépendante, Les Impressions Nouvelles, prendrait peut-être des allures pornographiques si elle était exposée dans Internet. Il existe en blogue un pendant des histoires d'Aurélia Aurita, *The Love blog*⁶² tenu par un couple d'auteurs/dessinateurs : Gally et Obion, qui y raconte leurs aventures sexuelles. Mais autant Aurélia Aurita tenait du registre de la confession, autant *The Love Blog* s'appuie essentiellement sur l'humour. Gally et Obion se dessinent tous les deux avec des têtes d'oiseaux, sorte de protection et de distance d'eux-mêmes qu'ils souhaitent souligner : sur les rabats de la couverture du livre adapté de leur blogue, les deux auteurs se dessinent ôtant un costume d'oiseau nu : « Raaah ! Ils sont serrés ces costumes », dit Gally. Sous cette seconde peau, ils retrouvent leurs têtes d'humains, mais surtout, ils sont habillés, ils sont, en quelque sorte, protégés.

« L'autoreprésentation et la confession intime ne se conçoivent pas sans un certain courage », écrivait Thierry Groensteen en 1996 (p. 67). De l'évacuation de la confession dans les blogues de bande dessinée, les critiques de la crise de l'autobiographie tirent la plupart de leurs reproches. Fabrice Neaud précise : « À mon sens l'autobiographie ne peut se pratiquer sérieusement sans une réelle mise en danger de son auteur ». (Menu et Neaud, 2007). Peut-on affirmer que l'autobiographie n'a pas de valeur sans un certain degré d'investissement de soi-même, sans que l'auteur ne présente autre chose que sa personnalité publique ? L'affaire est délicate. On peut cependant remarquer que le dispositif du blogue favorise le plus souvent la disparition de cette mise en danger personnelle, et participe donc de la crise de

⁶² <http://love-blog.fr>, dont à bien sûr été tiré un livre du même nom, édité par Delcourt en 2010. Dernier accès au site en janvier 2011.

l'autobiographie décrite par les textes critiques : la prolifération de l'autobiographie sans corne de taureau.

Dans ce paysage de blogue à l'introspection superficielle, celui de l'auteur belge David Libens⁶³ semble faire exception. Il y ressasse, comme il le fait depuis longtemps dans ses fanzines *Ça va ?*, son mal-être, les difficultés de son couple, ses questionnements entourant son statut de père... Mais les blogues de David Libens restent finalement confidentiels. Ils recueillent peu de commentaires (ce sont souvent ceux d'amis de l'auteur). À cette date, on ne lui a pas encore proposé de compiler son blogue en livre. Malgré les qualités stylistiques indéniables de ses carnets, on est loin d'un succès comparable à celui de Pénélope Bagieu, Margaux Motin, Boulet, etc. Et la première raison, c'est qu'il ne cherche pas à obtenir autant de lecteurs que les stars du blogue. Il ne cherche pas particulièrement à plaire à son lecteur.

B.13. La séduction éclipse la confession

Johanna parlait des prostituées dissimulées derrière chaque auteur... Pierre Morelli décrit les blogues de la façon suivante : « lieux de mise en avant de l'image de l'auteur au service d'un marketing personnel, carnets qui consignent, exposent et croisent le quotidien ou les idées et qui rendent publique l'expression des technologies du soi ». (Morelli, 2007) L'expression « marketing personnel » de Pierre Morelli associe la construction identitaire à un *produit*, ainsi qu'au désir de *vendre* sa personnalité aux autres.

L'avantage de la globalité de la diffusion numérique que nous évoquions plus haut recèle également son revers : le blogue, s'il n'est pas relayé et soutenu par une communauté,

⁶³ <http://badaboumtwist.blogspot.com/> pour la version anglophone, <http://davidlibens.wordpress.com/> pour la version francophone. Dernier accès janvier 2011.

restera perdu sur la toile, invisible aux internautes. Il faut donc non seulement que l'auteur entretienne son blogue de l'intérieur, mais également qu'il en fasse promotion, à l'extérieur, afin d'obtenir des lecteurs. Pierre Morelli note à propos du blogue que :

« La facilité de son autopublication fragilise sa crédibilité. La transmission de l'information n'étant plus unilatérale, sa validation institutionnelle devient difficile, voire impossible. Étonnamment, c'est un critère quantitatif qui permet d'estimer la qualité des informations mises en ligne. Opérant sur le mode intertextuel il consiste à corrélérer la valeur de l'information et le nombre des liens qui y mènent. Plus un blog est cité, plus implicitement représente-t-il aux yeux des bloggers une référence dans son domaine. [...] Un mécanisme vertueux s'installe : plus un blog est cité en référence meilleure sera sa côte finale. » (Morelli, 2007, p. 1)

Ainsi pour faire connaître son blogue, il faut laisser des commentaires sur d'autres blogues, parler sur le sien d'autres auteurs en publiant des liens vers leurs blogues, participer à des forums, etc. Puisqu'il s'agit ici de faire la promotion d'un matériel autobiographique, vendre son travail reviendrait insidieusement à vendre sa personnalité et, comme le dit Dufour, à répondre aux attentes du public, qui veut se retrouver dans ce qu'il lit.

Jean-Christophe Menu identifie la séduction comme un réel problème de qualité dans l'autobiographie (comme dans toute production artistique). Il taxe de complaisance les artistes cherchant à tout prix à plaire :

« À mon sens, être complaisant, c'est chercher à plaire en amont, avant même de commencer quoi que ce soit. C'est forcément inclure autrui (que ce soit l'idée du plus grand nombre ou un petit cercle proche) dans la projection vis-à-vis de laquelle son travail va être reçu. C'est déjà mélanger art et communication. » (Menu et Neaud, 2007, p. 467).

Une parenthèse nous mène à évoquer le cas du personnage de Frantico. Rare antihéros de la toile, celui-ci déballa sur son blogue, de 2005 à 2007, ses perversions, son machisme et sa laideur. Frantico n'est pas dans une démarche de séduction, mais dans une démarche mêlant de façon ambiguë confession et provocation. D'abord dupe, le public crut à une véritable autobiographie, avant de comprendre qu'un auteur célèbre se cachait derrière la supercherie :

Lewis Trondheim. Désormais, ce dernier intègre *Le blogue de Frantico* dans sa bibliographie. Pour livrer un tant soit peu de contenu, il aura fallu à l'artiste se cacher derrière un personnage et, comme dirait Marc Guillaume, renouer avec l'anonymat, « la parole irresponsable, qui peut osciller entre le mensonge et la vérité, mêler le réel à la fiction » (Guillaume, 1989, p. 25). L'autobiographie dans le blogue semble heurter un mur : y parler de soi en profondeur est quasiment impossible. Lewis Trondheim en dit peut-être davantage sur lui lorsqu'il fait semblant d'être Frantico que lorsqu'il tient son blogue officiel, *Les petits riens*. Ainsi, selon Guillaume : « À ce jeu du semblant, le sujet peut-être pris finalement au piège de sa vérité. Cette parole, en apparence libre, peut faire surgir l'Autre dans le sujet, sous forme du discours de l'inconscient » (Guillaume, 1989, p. 26).

Nous avançons plus haut que l'auteur cherche à pallier la lenteur de son art en utilisant le blogue. De la même manière, il est possible qu'il cherche à combattre l'isolement de la création. L'acte même d'écrire (donc finalement de tenter de communiquer ce que l'on n'arriverait pas à dire en dialoguant avec son voisin) semble lui-même relié à cette idée de vaincre la solitude : « L'écriture de soi-même apparaît ici clairement dans sa relation de complémentarité avec l'anachorèse : elle pallie les dangers de la solitude ; elle donne ce qu'on a fait ou pensé à un regard possible ; le fait de s'obliger à écrire joue le rôle d'un compagnon ; en suscitant le respect humain et la honte ; on peut donc poser une première analogie : ce que les autres sont à l'ascète dans une communauté, le carnet de notes le sera au solitaire », pense Michel Foucault (2001, p. 416).

Selon Dany Robert Dufour, c'est parce qu'il a peur de la solitude que l'individu se conforme aux autres. Lorsqu'il écrit son blogue, l'auteur entreprend une démarche de séduction pour attirer et garder ses lecteurs, sans qui son blogue n'existerait plus, et ne serait plus, du coup, un remède à la solitude. Dans l'univers du livre, la quantité de lecteurs rejointe

semble moins importante : d'abord, il y a eu l'éditeur, qui a compris l'auteur (on l'espère) et comble ainsi le désir de reconnaissance. Il y aura aussi une vie en librairie, même si elle est de plus en plus courte, une vie en bibliothèque peut-être. En résumé : une vie physique.

Sébastien Roquette écrit : « Les interrelations nouées entre blogueurs et lecteurs peuvent finalement servir à l'industrie de la BD à rapprocher leurs auteurs des demandes de leurs publics » (2009, p. 122). La grande question est de savoir si les artistes doivent vraiment se conformer aux demandes de leur public... On peut comparer l'observation de Sébastien Roquette à la réponse de l'éditeur Jean-Christophe Menu à Daniel Blancou – qui compilait les réponses de plusieurs « maîtres » en leur demandant de divulguer un conseil important à la génération des jeunes auteurs : « *Il ne faut pas chercher à plaire à un lecteur potentiel.* » (Menu cité par Blancou, 2010, p. 202)

B.14. Les attentes du lecteur de blogues

« En privilégiant un nouveau style, des histoires plus courtes parfois centrées sur le quotidien et les soucis de la vie ordinaire, les blogs BD répondent à des attentes d'une partie – partiellement nouvelle – des lecteurs à la recherche de BD rapides, ludiques » écrit Sébastien Roquette (2009, p. 122). Quelles seraient donc ces attentes du lecteur, qu'une école chercherait à fuir tandis que l'autre y répondrait, consciemment ou non ? Outre le fait, comme exposé plus haut, que le lecteur veut se retrouver dans ce qu'il lit, la majorité des internautes semblent demander de ces récits légers : « C'est la gratuité et donc la possibilité de brasser beaucoup de contenus, multipliant ainsi nos chances de trouver des BD sympas à lire », note Allan Barte (cité Roquette, 2009, p. 122). Fabrice Neaud parle négativement de cette « idéologie du sympa » (2007, p. 466) : « une forme d'autobiographie *light*, une autobiographie *d'entre potes*, *cool* et *sympa*, qui ne va pas péter bien haut, ne fait de mal à personne et pas davantage de

bien » (p. 460). Pour lui et Jean-Christophe Menu, une autobiographie ne se doit pas d'être sympa avec son lecteur, Menu affirmant que « la vraie *mise en question* du réel (celle qui représente un danger (...) non seulement en écriture, mais en lecture aussi) effraiera, gênera, tiendra à distance » (p. 463). C'est le malaise propre à l'autobiographie évoqué plus tôt.

Il s'agit donc de mettre en question *le réel* dans son autobiographie. On se demande si le blogue n'aura pas justement tendance à évacuer ce réel au profit d'une *bédé-réalité* (comme je la nomme), ou d'un « e-vrai » comme s'amuse à l'appeler Neaud et Menu. Car si Pénélope Bagieu ou Margaux Motin exposent leurs vraies vies et leurs vraies personnes, elles sont tout à fait conscientes que les caméras de leur blogue sont sans cesse présentes. Pas moyen d'en faire abstraction : elles auront donc tendance à jouer un rôle public, une réalité mise en scène. Il y a sûrement une grande part d'invention dans les anecdotes qu'elles relatent, mais surtout, et plus sûrement, il y a de l'exagération. Il est par exemple peu probable que Margaux Motin ait réellement serré dans ses bras la lectrice anonyme qui lui adresse la parole dans la rue (p. 8) ou le réparateur de sa ligne téléphonique (p. 9). Cette exagération servira l'humour recherché dans leur blogue, elle deviendra un truc d'écriture, au même titre que la chute des notes.

Sébastien Roquette note que dans les blogues « la chute est primordiale pour fidéliser son lectorat ». L'hypothèse serait donc de savoir si le blogue ne privilégie pas la manière de raconter sur la fidélité aux évènements, car construire une chute nécessite parfois de trahir la vérité. Valider cette supposition est à mon sens scabreux, et elle ne pourrait s'affirmer qu'en tant que tendance. Si Fabrice Neaud s'engage dans ses journaux à ne jamais trahir les évènements réels, il faudra bien avouer que la fictionnalisation des autobiographies existe bien avant et en dehors de l'univers numérique. Le livre de Debbie Drechsler, *Daddy's Girl*, par exemple, utilise énormément cette fictionnalisation. L'auteure explique :

« J'ai pris conscience que si j'écrivais une autobiographie fidèle, mes récits en pâtiraient. J'ai donc repris des éléments qui s'étaient réellement passés et j'ai construit et façonné à

partir d'eux des histoires qui fonctionnaient mieux que ce que la « vérité brute » ne l'aurait fait (à mon sens). J'avais besoin que mes personnages soient fictionnels pour me sentir plus à l'aise avec cette approche. » (citée par Verstappen, 2004, s. p.)

Il en est de même pour Julie Doucet ou Killofer, qui ont publié leurs autobiographies/autofictions en livre chez l'Association. Killoffer se démultiplie dans *676 apparitions de Killoffer* et Julie Doucet lévite et devient géante dans *Ciboire de Criss!* La réalité n'est pas fidèle, elle est exagérée ou fantasmée. Par contre, c'est le sentiment exprimé qui est fidèle. Fabrice Neaud cite d'ailleurs Julie Doucet comme un exemple positif d'autobiographie, qui échappe donc à ses critiques (p. 471).

B.15. L'autobiographie remplacée par une « bédé réalité »

Qu'est-il advenu des premières formes de l'autobiographie en bande dessinée ? Dans l'univers numérique, finis les grands récits autobiographiques, ceux qui se déployaient sous la même forme que les fictions, dans une longueur relative, souvent publiés en plusieurs tomes inséparables les uns des autres (*Persepolis*, *L'ascension du Haut-Mal*, etc.). L'immédiateté, l'interactivité, le rapport de séduction, le mouvement vers une plus grande familiarité ainsi que la starification des auteurs n'ont pu que changer le contenu des bandes dessinées. Dans le blogue, il n'y a presque plus d'œuvres de confessions, nous l'avons déjà dit. Il y a moins de recul également, donc moins d'œuvres à caractère documentaire.⁶⁴ Le paysage contemporain du blogue autobiographique de bande dessinée est plutôt tourné vers l'anecdote et l'éloge du présent et de la banalité. Les blogues les plus populaires, qui font l'objet de publications en livres, sont des blogues dans lesquels les auteurs ne racontent pas grand-chose. Lewis

⁶⁴ Il est possible de trouver des contre-exemples. Mentionnons, notamment, le blogue de Martin Vidberg, *Journal d'un remplaçant*, qui relate son expérience de professeur dans un institut pour élèves violents. Il apporte au lecteur une vision informative, tout en aidant l'auteur à digérer son expérience à l'aide de l'écriture.

Trondheim l'a bien compris en intitulant le sien *Les petits riens*⁶⁵. Il publiait auparavant, sans passer par le blogue, des carnets autobiographiques qui étaient déjà centrés sur la banalité quotidienne et où il ressassait les peurs qui lui empoisonnent la vie⁶⁶. Si ses angoisses parsèment encore *Les petits riens*, le format haché du blogue ne lui en permet pas l'analyse poussée⁶⁷. Au contraire, le livre lui permet d'explorer avec profondeur l'inquiétude éprouvée par le vieillissement de l'artiste (dans *Désœuvré*, L'association, 2005) D'autres blogueurs (Boulet, Pascal Colpron, Laurel, etc.) se mettent en scène dans leurs bandes dessinées, mais demeurent, néanmoins, en surface d'eux-mêmes. On croit connaître leur quotidien, mais leur intimité profonde nous reste cachée, contrairement à celle d'une Debbie Drechsler ou d'un Fabrice Neaud.

Il faudrait alors considérer les deux dispositifs séparément : l'autobiographie en livre d'un côté, le blogue personnel de l'autre. Dans le blogue, il serait inadéquat de parler d'autobiographie, mais de journaux intimes, dont l'« intime » est à redéfinir.

Les blogues de Pénélope Bagieu et Margaux Motin ressemblent à des autobiographies, mais n'en sont pas, car ils ne présentent pas un passé rétrospectif. Ils ressemblent à de la *chick lit* mais n'en sont pas exactement, car il n'y pas de mise en intrigue qui constitue un récit. Enfin, ils ressemblent à des journaux intimes, mais donnent davantage la représentation publique de cet intime plutôt que la représentation de leur expérience intérieure. Ce à quoi on les assimilerait finalement le plus, c'est donc à une sorte de télé-réalité dessinée et contrôlée : une *bédé réalité*.

⁶⁵ Lewis Trondheim, *Les petits riens de Lewis Trondheim*, Paris, Delcourt, 2006 à 2009. Voir blogue : <http://www.lewistrondheim.com/blog/>, dernier accès janvier 2011.

⁶⁶ À lire Trondheim, Lewis, *Approximativement* (Cornélius, 1995) et *Carnets* (L'Association, 2002-2004).

⁶⁷ Et d'ailleurs, le blogue de Trondheim est-il vraiment un blogue ? D'abord, l'auteur programme à l'avance ses publications, contournant le caractère immédiat de l'outil. Ensuite, il n'autorise pas le commentaire, tuant la possibilité de l'interactivité. Enfin, ses *posts* s'effacent à mesure qu'il en publie d'autres, comme s'il s'agissait davantage d'un *teaser* pour le livre qu'il éditera un peu plus tard.

L'auteur de la bédé-réalité se met en scène lui-même, au centre de sa propre vie, conjuguée au présent (passé comme avenir sont absents de son œuvre). Sa vie ne se présente pas comme un récit, mais plutôt comme une suite d'anecdotes dont la place sur une ligne temporelle a peu d'importance. Si l'auteur de la bande dessinée agit le plus souvent dans le cadre d'un blogue, on peut retrouver dans des livres des formes de bédé-réalité, ou des éléments de celle-ci. L'auteur de cette forme dévoyée de l'autobiographie est érigé en star par de nombreux internautes/fans, mais il demeure une star familière et accessible, qui reçoit des commentaires sur son travail et peut même y répondre en ligne sur son blogue. Parfois, il entretient une (illusion de) relation amicale avec ses lecteurs. L'auteur de la bédé-réalité marque un intérêt pour l'exposition de son intimité, mais jamais pour l'introspection. Il aime à partager des expériences qui seront communes à un large public. Il s'adresse directement à un lecteur/spectateur pour lequel il fait son *show*. Le plus souvent, la bédé-réalité véhicule les stéréotypes de la société de consommation ou du spectacle, sans les remettre en question. Ainsi, par la reproduction archétypale des désirs contemporains, la bédé-réalité est en quelque sorte uniforme.

B.16. Un nouveau média qui déteint sur l'ancien

Il y a donc une différence énorme entre les deux types de « pacte autobiographique » qu'on peut retrouver dans le livre et dans le blogue. Cette différence nous ramène à notre question initiale, développée par de nombreux observateurs de la bande dessinée numérique : est-elle un « nouveau média », n'ayant pas pris encore en compte l'étoilement des possibles reliés à son dispositif ?

La chose n'est pas si simple, et elle reflète particulièrement la concentration des médias à l'œuvre dans la dynamique intermédiaire. Les changements qui interviennent avec le blogue

déteignent trop sur le milieu du livre pour pouvoir établir clairement une césure. D'abord, un nombre impressionnant de blogues sont à présent publiés en livres. Notons par ailleurs qu'un bon blogue ne fait pas à coup sûr un bon livre. Par exemple, si les strips quotidiens de James Kochalka, réalisés depuis plus de dix ans sur son site *American Elf*⁶⁸, ont le goût d'un rituel délicieux pour ses lecteurs, ils peuvent devenir quelque peu indigestes lorsque compilés par les éditions Ego comme X.

Ensuite, le style des blogueurs semble à présent faire école. Des livres qui n'ont jamais été diffusés numériquement, par exemple *184 rue Beaubien* de Cyril Doisneau, empruntent un récit fragmenté, composé de courtes anecdotes détachables l'une de l'autre, intercalées de temps à autre par des dessins pleines pages isolés (comme en publient souvent les blogueurs). Côté contenu, il se met en scène en restant toujours pudique, malgré l'omniprésence des parents et amis qui l'entourent, et en ne se posant aucune question introspective importante.

Malgré les effets néfastes que peut procurer le choix du format du blogue à l'approche autobiographique, effets que j'ai pu mettre en lumière au cours de cette recherche, il est impossible de disqualifier cette forme, de la traiter comme un « dispositif » inférieur. Le blogue n'est pas à condamner, c'est dans la manière dont il est utilisé que l'on peut identifier un dévoiement (existentiel comme esthétique) de l'approche autobiographique. L'existence de contre-exemples (David Libens, Martin Vidberg, etc.) à la « bédé-réalité » que j'ai théorisée ici prouve que le blogue n'interdit pas à son auteur d'introduire la « corne de taureau » de Michel Leiris dans son œuvre. Le blogue ne fera qu'inciter l'auteur à s'adonner à cette bédé-réalité.

⁶⁸ James Kochalka, *American Elf*, Angoulême, Ego comme X, 2008. En ligne : <http://www.americanelf.com>, dernier accès mai 2010.

Et, bien sûr, le blogue n'est pas le seul responsable des changements de la bande dessinée autobiographique. En parallèle s'opère le mouvement de récupération que dissèque Menu dans *Plates-bandes*. En 2007, Cati Baur publiait chez Delcourt son récit autobiographique *J'arrête de fumer*. Comment ne pas envisager ce titre (ce *produit* dirait Jimmy Beaulieu) comme une opportunité commerciale ? L'œuvre n'a pas besoin d'être de qualité, elle se vendra sans cela.

Mais le fait que l'autobiographie en bande dessinée devienne ce produit, la recette qui fonctionne, est finalement peut-être un mouvement tout à fait normal. Dans *Plates-bandes*, Jean-Christophe Menu s'interroge ainsi :

« Les apports de la génération des années 1960-1970 ont formé à leurs dépens le *mainstream* que nous connaissons depuis les années 1980; nous pouvons voir aujourd'hui les débuts de la *seconde offensive* de récupération, celle qui va chercher à réintégrer ce qui s'est voulu dissident depuis 1990, et qui, dans cette position parallèle, a commencé à connaître quelques succès. Doit-on assister à cet éternel mouvement de yoyo, qui fait que chaque effort de nouveauté doive être redissolu dans la masse quinze ans plus tard, là est la vraie question. » (Menu, 2005, p. 21).

Conclusion de la seconde partie

Si l'autobiographie a donné ses lettres de noblesse à la bande dessinée, si elle a contribué à la légitimer auprès des intellectuels par son sérieux, les bandes dessinées autobiographiques diffusées en ligne dans les blogues présentent, nous l'avons vu, de nouvelles caractéristiques. En ce qui concerne l'autobiographie, l'apport du dispositif numérique n'a pas seulement changé l'aspect, la forme de cet art, mais aussi son contenu et son approche. Un glissement de ton s'est opéré. Un certain nombre d'auteurs privilégient désormais la légèreté et l'anecdote (dont l'expérience est commune à un large public) plutôt que le récit et l'introspection, établissant une sorte de bédé-réalité que j'ai tenté de définir.

Serge Daney disait que la télévision moderne aurait fait de nous des « clones déguisés en individus uniques » (Daney, 1992, p. 151). À présent que sont apparus les *self-médias* – dans lesquels s’insère le blogue – permettant d’exprimer les singularités de chacun, il apparaît que nos aspirations sont assez conformes. Finalement, la véritable singularité de ces blogueurs-bédé du quotidien réside peut-être dans leur choix de s’exposer en dessin, plutôt qu’avec l’image photographique omniprésente. Ils œuvrent dans une sorte de différence de la « différence » (Mariniello, 2007), un chemin subversif à l’intérieur du monde d’images qui a succédé à celui du *logos*.

Ouverture

Le blogue peut-il être une technique de soi ?

Plusieurs des textes abordant le numérique et par là même les blogues (celui de Laurence Allard et de Morelli en font partie), opèrent un rapprochement entre les « techniques de soi » – un concept de Michel Foucault – et ces nouvelles technologies. Selon Laurence Allard, les pages personnelles que sont les blogues proposent une figuration de soi qui « [participe] encore de ces technologies du self travaillées par Michel Foucault » (Allard, 2005, s. p.). L'approche de ces deux chercheurs est loin d'être isolée : *Technologies numériques du soi et co-constructions identitaires* est le titre d'un ouvrage collectif paru en novembre 2009 chez L'Harmattan, dirigé par Yasmine Abbas et Fred Dervin ; *Les techniques de soi à l'heure des technologies de l'information et de la communication*, celui du forum étudiant 2009 du Centre de recherche sur l'intermédialité de l'Université de Montréal, etc.

Pour Laurence Allard, le rapprochement entre le blogue et la technique de soi foucauldienne est justifié par le simple fait de l'existence d'un pacte autobiographique. Citant une étude dont les résultats annoncent que 55% des blogueurs interrogés écrivent sous leur vrai nom et que 20% le font sur une variante de leur nom, Laurence Allard conclut que cela « démontre l'usage dominant des outils et dispositifs liés au blog comme “technologies d'écriture du soi” ». Elle précise que dans ces carnets se « manifeste une articulation entre la production de sens et production identitaire ». (Allard, 2004, s. p.)

C'est qu'il y a en effet une corrélation évidente entre la forme du blogue, telle qu'évoquée comme la continuité de la série culturelle du carnet de notes, et la construction du sujet par l'écriture de soi telle qu'en parle Michel Foucault dans ses écrits les plus tardifs. Foucault décrit notamment l'existence de ces techniques dans la culture gréco-romaine, aux premiers siècles de l'empire : « les hupomnêmata pouvaient être des livres de compte, des

registres publics, des carnets individuels servant d'aide-mémoire. Leur usage comme livre de vie, guide de conduite semble être devenu chose courante dans tout un public cultivé. On y consignait des citations, des fragments d'ouvrages, des exemples et des actions dont on avait été témoin ou dont avait lu le récit, des réflexions et des raisonnements qu'on avait entendus ou qui étaient venus à l'esprit. » (2001, p. 418). Cette description (notamment le substantif *fragment* qui renvoie aux différentes notes du blogue) résonne parfaitement avec celle du blogue contemporain.

Michel Foucault explique que la technique de soi sert à « se constituer soi-même comme sujet d'action rationnelle par l'appropriation, l'unification et la subjectivation, d'un déjà-dit fragmentaire et choisi; (...), il s'agira de débusquer de l'intérieur de l'âme les mouvements les plus cachés de manière à pouvoir s'en affranchir. » (2001, p. 430) Le verbe affranchir signifie « rendre civilement libre », selon *Le Petit Robert*, et n'est pas sans rappeler la dimension politique des écrits de Michel Foucault. Si l'on peut se construire une identité grâce aux techniques de soi, il s'agit avant tout pour le philosophe de la négocier avec la pression des institutions extérieures. Or, est-ce vraiment un mouvement de liberté qui s'opère dans la société numérique que Laurence Allard qualifie d'« individualisme expressif » ? Plus précisément, car ce qui nous intéresse ici, pourrait-on dire que l'identité de l'auteur de bande dessinée autobiographique est d'une quelconque manière libérée par l'arrivée du blogue ? La réflexion contenue dans ce mémoire prouve probablement le contraire. Pénélope Bagieu et Margaux Motin ne se sont pas affranchies de quoi que soit grâce à leur blogue. Elles n'ont pas pu non plus y mettre en œuvre une réflexion sur la construction d'elle-même. Elles ont plutôt reflété et exposé ce qu'elles étaient déjà, sans ne rien remettre en question.

Étudiant les milblogs, des blogues tenus par des militaires en mobilité⁶⁹, Karim Chibout et Martial Martin se demandent si l'utilisation de ce « média largement reçu comme synonyme

⁶⁹ En 2008, la plateforme « milblogging.com » affichait 2052 blogues militaires dans 38 pays.

de liberté » peut participer de la construction identitaire des militaires ? (2010, p. 43). Bien que les auteurs de ces blogues précisent souvent leur indépendance vis-à-vis de leur hiérarchie militaire et de leurs gouvernements, ils sont « conscients de la nécessité de s'autocensurer sur des informations sensibles et habitués à jouer avec beaucoup d'ironie des silences » (Chabout et Martin, 2010, p. 48). Karim Chibout et Martial Martin concluent ainsi leur texte sur les blogues militaires :

« Le média, censé exprimer un vécu ou un point de vue, ne fait que relayer un discours et des clichés (au sens propre comme au sens figuré) convenus. Les promesses implicites du Web 2.0 d'être un *lieu de production*, le révélateur de toutes les idées et les tendances, d'amener le citoyen à devenir un acteur libre de ses opinions, sont remises en question. Le jeu de miroirs dans lequel les identités (...) sont co-construites et sa structure panoptique font de la Toile, tout au plus un *lieu de reproduction*, de normes tout d'abord, de liens sociaux ensuite. » (2010, p. 52)

Notre étude sur les blogues de bande dessinée établissant un pacte autobiographique nous conduit à une conclusion quelque peu similaire. Le dispositif du blogue propose un outil de liberté d'expression et de réflexion, mais les paramètres de son exécution (immédiateté, interactivité) ainsi que l'institution qui se met en place autour du dispositif (communauté, désir de popularité) détournent cet objectif premier de liberté. Pénélope Bagieu ou Margaux Motin n'ont pas produit une autobiographie singulière, mais ont plutôt reproduit un courant de pensée existant (en exposant une libido fortement orientée vers la consommation) ainsi qu'un nouveau *genre* de bande dessinée, codifié et semblable à bien d'autres blogues et autobiographies. Ainsi, non seulement leurs blogues sont semblables, mais elles ont à présent autour d'elles une flopée de clones féminins : Diglee, Isacile, Yrgane (dont le sujet principal est son chat), Colonel Moutarde⁷⁰; et même des pendants masculins comme Pacco⁷¹, qui par

⁷⁰ <http://diglee.com/>, <http://isacile.blogspot.com/>, <http://yrganebd.canalblog.com>, <http://www.colonelmoutarde.com/blog>, (dernier accès février 2011).

⁷¹ <http://www.mae-bd.fr> (dernier accès février 2011). Il existe d'ailleurs à présent, en parallèle de la *chick lit*, un nouveau genre artistique intitulé *guy lit*.

ailleurs s'est amusé à créer un blogue fictif de filles, avec le personnage d'Ana⁷². Le site <http://girly.blogsbd.fr> (agrégateur de blogs féminins de bandes dessinées et d'illustrations) liste d'ailleurs un nombre impressionnant de « blogs BD Girly »⁷³. C'est dans cette multitude de blogues aux formes et aux contenus semblables que l'on peut constater ce que les critiques ont identifié comme une « crise » de la bande dessinée autobiographique, mais qui est peut-être une mutation profonde et globale de l'approche autobiographique contemporaine.

⁷² <http://ana-a.fr/> (dernier accès février 2011). Ainsi, autobiographie et fiction sont de moins en moins dissociables.

⁷³ <http://girly.blogsbd.fr> (dernier accès février 2011)

Bibliographie

ALLARD, Laurence. 2005. « Express yourself 2.0 ! Blogs, podcasts, fansubbing, mashups... : de quelques agrégats technoculturels à l'âge de l'expressivisme généralisé ». Disponible en ligne : http://www.freescape.eu.org/biblio/article.php3?id_article=233, dernier accès juillet 2010.

ALLARD, Laurence. 2004. « Blogs et Kino Blog comme technologies du soi : vers une conceptualisation polyphonique et polymachinique des identités digitalisées ». Disponible en ligne : http://cinetribulations.blogs.com/tribulations/files/Allard_French.pdf, dernier accès février 2011.

ASSELIN, Olivier. 2006. « La star et le prisonnier. Les dispositifs d'auto-surveillance et de spectacularisation de soi sur Internet », dans Bégin, R., Dussault, M. et Diotte, E. (dir.), *La circulation des images. Médiation des cultures*. Paris : éditions l'Harmattan.

BAETENS, Jan. 2004. « Autobiographies et bandes dessinées », *Belphégor*, vol. 4, n 1, novembre 2004. Disponible en ligne : http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Baeten_autobd_fr.html, derniers accès février 2011.

BEATY, Bart. 2007. *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*. Toronto: University of Toronto Press.

BEAULIEU, Jimmy. 2008. Texte d'introduction au collectif *Bagarre*, éditions Colosse. Montréal.

BENJAMIN, Walter. (1939). 2000. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». Œuvres. Tome III. Gallimard. Paris.

BOLTER, Jay Davis and Richard GRUSIN. 2000. *Remediation – Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press.

CHIBOUT, Karim et Martial MARTIN. 2009. « Militaires en mobilité : Web 2.0 et construction de l'identité » dans Yasmine Abbas et Fred Dervin (dir.), *Technologies numériques du soi et co-constructions identitaires*. Paris : éditions l'Harmattan.

CROIX, Laurence. 1999. « Le Je des bulles », DEA d'arts plastiques, Université Rennes 2, Haute-Bretagne.

DANEY, Serge. 1992. « Marché de l'individu et disparition de l'expérience », dans *Esprit*, janvier 1992.

DELANNOY, Pierre Alban. 2007. Avant propos de Pierre Alban Delannoy (dir.), *La bande dessinée à l'épreuve du réel*. Lille/Paris : publications du CIRCAV, n°19/l'Harmattan.

DELPORTE, Julie. 2009. *Les images mouvementées de Vincent Giard*, du9. Disponible en ligne : <http://www.du9.org/Images-Mouvementees-de-Vincent>, dernier accès février 2011.

- DUFOUR, Dany-Robert. 2007. *Le Divin Marché, la révolution culturelle libérale*. Paris : Denoël.
- ERHENBERG, Alain. 1995. *L'individu incertain*. Paris : Hachette Littérature, Calmann-Lévy.
- EISNER, Will. [1990] 2001. *Comics & Sequential Art*. S.l. [Tamarac] : Poorhouse Press.
- FERRISS Suzanne et Mallory YOUNG. 2006. *Chick Lit, The New Woman's Fiction*. New York : Routledge.
- FOUCAULT, Michel. (1983) 2001. *L'écriture de soi*, in *Corps écrit* n°5, 1983, repris dans « Dits et Écrits II », Paris : Gallimard, 2001, p. 415-430.
- GAUDREAU, André et Philippe Marion. 2006. « Cinéma et généalogie des médias ». *Médiamorphoses*, n°16 (avril), p. 55-59.
- GAUDREAU, André. 2008. *Cinéma et attraction, pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris : CNRS éditions.
- GAUDREAU, André et Philippe Marion. 2009. « Le cinéma est mort encore...Généalogie des crises identitaires du septième art », XVI convegno internazionale di studi sul cinema, "In the Very Beginning, At the Very End", Udine, Università degli Studi di Udine, Italie.
- GAUTHIER, Philippe. 2009. « De l'«institutionnalisation» : du cinéma à la bande dessinée ». dans Franseco Casetti (dir.), *Cinema e fumetto, Cinema and Comics*, p. 609-621. Udine : XV International Film Studies Conference.
- GIRARDEAU, Astrid. 2009. « La maison close décoince la bulle », *Écrans*, Libération.fr. Disponible en ligne : <http://www.ecrans.fr/La-Maison-close-decoince-la-bulle.6293.html>, dernier accès février 2011.
- GROENSTEEN, Thierry. 1999. *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses universitaires de France.
- GROENSTEEN, Thierry. 2006. *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*. Angoulême : Éditions de l'An 2.
- GUILLAUME, Marc. 1989. *La contagion des passions. Essai sur l'exotisme intérieur*. Paris : Plon.
- JOHANNA. 2009. « La maison forclosée ». Blogue de l'association Artémisia. En ligne : <http://associationartemisia.blogspot.com/2009/01/la-maison-forclose.html>, dernier accès avril 2009.
- JOST, François. 2006. « À qui profite la question de l'identité ». *Médiamorphoses*, n°16 (avril), p. 55-59.
- LAÏDI, Zaki. 2000. *Le sacre du présent*. Paris : Champs-Flammarion.

- LAÏDI, Zaki. 1999. *La tyrannie de l'urgence*. Montréal - Québec : Fidès - Musée de la civilisation.
- LECARME, Jacques et Éliane Lecarme-Tabone. 1997. *L'Autobiographie*. Paris : A. Colin.
- LEIRIS, Michel. [1946] 1973. *De la littérature considérée comme une tauromachie*, en guise de préface à *L'âge d'homme*. Paris : Gallimard.
- LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- LIPOVETSKY, Gilles. 2004. *Les temps hypermodernes*. Paris : Grasset.
- LIPOVETSKY, Gilles et Jean Serroy. 2007. *L'écran global, culture et médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Paris : Seuil.
- MANOVICH, Lev . 2001. *The language of new media*. Cambridge : MIT Press.
- MARION, Philippe. 1997. « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication – Le Récit médiatique*, n°7, 1997.
- MARINIELLO, Silvestra. 2007. « La *litéracie* de la différence », dans Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, p. 163-187. Paris : L'Harmattan.
- MAUPIN, Arthur. 2008. « Éditer sans les livres ou la disparution », *Comix Club n°7*, éditions Groinge, janvier 2008.
- McCLOUD, Scott. 1993. *Understanding Comics*. New-York : HarperCollins Publishers.
- McCLOUD, Scott. 2000. *Reinventing Comics, how imagination and technology are revolutionizing an art form*. New-York : HarperCollins Publishers.
- MÉCHOULAN, Éric. 2003. « Intermédialités : Le temps des illusions perdues ». *Intermédialités*, n°1, printemps 2003.
- MENU, Jean-Christophe. 2005. *Plates-bandes*. Paris : L'association.
- MENU, Jean-Christophe cité par Daniel BLANCOU. 2010. *Revue Lapin n° 41*. février 2010. Paris : L'association.
- MENU, Jean Christophe et Fabrice NEAUD. 2007. « Autopsie de l'autobiographie », *Éprouvette*, n°3, janvier 2007, Paris : L'association.
- MENU, Jean-Christophe et Christian ROSSET. 2009. « Corr & spondance » dans *Corr & spondance*, Paris/Rennes : L'association/Périscopages.
- MÉTHÉ Lucas. 2007. « Noyer la BD indé molle qui est en soi », *Éprouvette*, n°3, janvier 2007, Paris : L'association.
- MORGAN, Harry. 2003. *Principes des littératures dessinées*. Angoulême: Éditions de l'An 2.

MORELLI, Pierre. 2008. « Blogs et médias, quels rapports aujourd'hui : essai de typologie », Dans D. Gouscos & M. Meimaris (dir.), *Enjeux et usages des Technologies de l'information et de la communication. Médias et diffusion de l'information : vers une société ouverte*. Athènes : Gutenberg.

PICHET, Christian. 2006. « Un journal intime en bande dessinée : le cas du *Journal de Fabrice Neaud* », Maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal.

PEETERS, Benoît. (2003) 2010. « Entretien avec Chris Ware » dans *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*. Bruxelles : Les impressions nouvelles.

PRÉVOST, Sébastien. 2006. « Les BD et les nouvelles technologies : mort ou renaissance d'un genre » Mémoire de Master 2, Université Paris XIII.

RAGEUL, Anthony. 2009. « Bande dessinée interactive : comment raconter une histoire ? », Master Arts et technologies numériques, Rennes, Université Rennes 2 Haute-Bretagne. Aussi disponible en ligne : <http://www.prisedetete.net>

ROUQUETTE, Sébastien. 2009. « Les blogs BD, Entre blog et bande dessinée », *Hermès*, n°54.

SABROUX Johanna. 2009. « Les blogs de BD permettent de faire émerger des auteurs et des lecteurs. Entretien avec Émeline Lautier, directrice des éditions *Diantre!* ». Journal 20 minutes. Disponible en ligne : <http://www.20minutes.fr/article/572209/Economie-Les-blogs-de-BD-permettent-de-faire-emerger-des-auteurs-et-des-lecteurs.php>, dernier accès février 2011.

SELLIER, Geneviève. 2003. « L'apport des *gender studies* aux études filmiques » dans *Cultural Studies. Études culturelles*, p. 113-123. Nancy : Presses universitaires de Nancy.

SMOLDEREN, Thierry. 2003. « Coconico World : explorer l'espace des formats BD/I ». Neuvième art, n° 8 (janvier), p. 40-45. Angoulême : Éditions de l'An 2.

TILLY, Flore. 2008. « Les Blogs BD, au croisement numérique des expressions personnelles et artistiques ». Mémoire de Master 2 de communication, Université Rennes II.

TURGEON, David. 2010. « Crise de l'autobiographie », *du9*, septembre 2010. Disponible en ligne : <http://www.du9.org/Crise-de-l-autobiographie>, dernier accès février 2011.

VÉRON, Éliséo. 1994. « De l'image sémiologique aux discursivités », *Hermès*, n° 13-14.

VERSTAPPEN, Nicolas. (2004). 2008. « Entretien avec Debbie Drechsler », *du9*, juillet 2008. Disponible en ligne : <http://www.du9.org/Debbie-Drechsler>, dernier accès février 2011.

VNUK, Rebecca. 2005. « Collection Development "Chick Lit": Hip Lit for Hip Chicks ». *The Library Journal*. Disponible en ligne : <http://www.libraryjournal.com/article/CA623004.html>, dernier accès février 2011.

Oeuvres littéraires :

ERNAUX, Annie. (1991). 1993. *Passion simple*. Paris : Gallimard, folio.

FIELDING, Helen. 1996. *Bridget Jones's Diary*. New York : Viking.

Bibliographie des livres graphiques et de bande dessinée :

AURITA, Aurélia. 2006. *Fraise et chocolat*. Bruxelles : Les impressions nouvelles.

B., David. 1997 à 2003. *L'ascension du Haut-Mal*. Six tomes. Paris : L'association.

BAUR, Cati. 2009. *J'arrête de fumer*. Paris : Delcourt.

BAUDOIN, Edmond. 1995. *Éloge de la poussière*. Paris : L'association.

BLANCHET, Pascal. 2006. *Rapide Blanc*. Montréal : La Pastèque.

DALH, Ken. 2010. *Monsters*. Bruxelles : L'employé du Moi.

DEUBERME, Ludovic. 2003. *Ludologie*. Paris : Cornélius.

DOISNEAU, Cyril. 2009. *182 rue Beaubien*. Montréal : La Pastèque.

DOUCET, Julie. 1998. *Changements d'adresses*. Paris : L'association.

DOUCET, Julie. 1996. *Ciboire de Criss !* Paris : L'association.

DRECHSLER, Debbie. 1999. *Daddy's Girl*. Paris : L'association.

DUPUY et BERBERIAN. 1994. *Journal d'un album*. Paris : L'association.

DURAND, Élodie. 2010. *La parenthèse*. Paris : Delcourt.

ERNST, Max. (1934). 2009. *Une Semaine De Bonte: A Surrealistic Novel in Collage*. Dover publications.

GIMENEZ, Carlos. (1972). 2009. *Paracuellos*. Paris : Fluide Glacial/AUDIE.

GUILLEVIC, Joëlle. (1995). 2009. *Le journal de Jo Manix*. Paris : réédition de FLBLB.

GUILLOIN, Émilie, Patrice Guillon et Sébastien Samson. 2010. *Journal d'une bipolaire*. Anthony : La boîte à bulles.

LEPAGE, Catherine. 2007. *12 mois sans intérêts, journal d'une dépression*. Montréal : Mécanique Générale/Les 400 coups.

MALHER. 2008. *L'art sans madame Goldgruber*. Paris : L'association.

MATT, Joe. 2007. *Épuisé*. Paris : Seuil.

MENU, Jean-Christophe. 1995. *Livret de Phamille*. Paris : L'association.

NEAUD, Fabrice. 1996 à 2002. *Journal*. 4 tomes parus. Angoulême : Ego comme X.

O'MALLEY, Bryan Lee. 2004-2010. *Scott Pilgrim*. 6 tomes parus. Portland : Oni Press.

PARRONDO, José. 2010. *La porte*. Paris : L'association.

PICAULT, Aude. 2005-2007. *Moi je*. Deux tomes parus. Paris : Warum.

SACCO, Jo. 1996. *Palestine : une nation occupée et Palestine : dans la bande de Gaza* Paris : Vertige Graphic.

SACCO, Jo. 2004. *Gorazde : la guerre en Bosnie orientale, 1993-1995*. Paris : Rackam.

SATRAPI, Marjane. 2000 à 2003. *Persepolis*. Paris : L'association.

SPIEGELMAN, Art. 1996. *Maus*. Paris : Flammarion.

TANIGUCHI, Jirô. 2002-2003. *Quartier lointain*. Deux tomes parus. Bruxelles : Casterman.

TANIGUCHI, Jirô. 2003. *L'homme qui marche*. Bruxelles : Casterman.

TRONDHEIM, Lewis. 2001. *Approximativement*. Paris : Cornélius.

TRONDHEIM, Lewis. 2002, *Carnet de Bord*. Paris : L'association.

TRONDHEIM, Lewis. 2005, *Désuuvé*. Paris : L'association.

Bibliographies des blogs autobiographiques/autofictionnels de bande dessinée, et de leurs adaptations en livre :

BAGIEU, Pénélope. (2008). 2009. *Ma vie est tout à fait fascinante*. Paris : réédition de LGF – Le livre de Poche. Blogue : www.penelope-jolicoeur.com, dernier accès février 2011.

BOULET. 2008 à 2010. *Notes*. Quatre tomes parus. Paris : Delcourt.
Blogue : www.bouletcorp.com, dernier accès février 2011.

COLONEL MOUTARDE. *Tabula Rasa*.
Blogue: <http://www.colonelmoutarde.com/blog>, dernier accès février 2011.

COLPRON, Pascal. 2010. *Mon petit nombril*. Montréal : La Pastèque.
Blogue : monpetitnombril.wordpress.com, dernier accès février 2011.

DIGLEE. 2010. *Autobiographie d'une fille gaga*. Paris : Hachette/Marabout.

Blogue : <http://diglee.com>, dernier accès janvier 2010.

GALLY & OBION. 2010. *The Love blog*. Paris : Delcourt.

Blogue : <http://love-blog.fr>, dernier accès janvier 2011.

IRIS. 2006. *Dans mes rellignes*. Montréal : Mécanique générale.

Blogue : <http://monsieurleblog.canalblog.com>, dernier accès février 2011.

KOCHALKA, James. 2008. *American Elf*. Angoulême : Ego comme X.

Blogue : <http://www.americanelf.com>, dernier accès juillet 2010.

LAUREL. 2009. *Un crayon dans le cœur*. Paris : éditions Warum.

Blogue : <http://www.bloglaurel.com/>, dernier accès juillet 2010.

LIBENS, David. *Badaboum Twist. Même les Robots se brossent les dents*.

Blogues : <http://badaboumtwist.blogspot.com>, et <http://davidlibens.wordpress.com>, dernier accès janvier 2011.

MAROGER, Isabelle. *Isacile*.

Blogue : <http://isacile.blogspot.com/>, dernier accès février 2011.

MOTIN, Margaux. 2009. *J'aurais adoré être ethnologue*. Paris : Hachette/Marabout.

Blogue : <http://margauxmotin.typepad.fr>, dernier accès février 2011.

PACCO. *Maé. Ana-a*.

Blogue : <http://www.mae-bd.fr>, <http://ana-a.fr>, dernier accès février 2011.

TARRIN, Fabrice. 2008. *Journal intime d'un lémurien*. Paris : Delcourt.

Blogue : www.fabricetarrin.com/blog, dernier accès mai 2010.

TRONDHEIM, Lewis. 2005. *Le blog de Frantico*. Paris : éditions Albin Michel.

Blogue : <http://www.zanorg.com/frantico>, dernier accès février 2011.

TRONDHEIM, Lewis. 2006 à 2009. *Les petits riens*. Quatre tomes parus. Paris : Delcourt.

Blogue : <http://www.lewistrondheim.com/blog>, dernier accès janvier 2011.

VIDBERG, Martin. 2007. *Journal d'un remplaçant*. Paris : Delcourt.

Blogue : <http://martinvidberg.com/blog>, dernier accès mai 2010.

YRGANE. *Yrgane et Kiwi*.

Blogue : <http://yrganebd.canalblog.com>, dernier accès février 2011.

ZVIANE. 2007. *La plus jolie fin du monde*. Montréal : Mécanique Générale.

Blogue : <http://www.zviane.com/prout>, dernier accès février 2011.

Autres blogues et sites Internet cités :

BLOGS BD GIRLY, agrégateur de blogs féminins de bande dessinée et d'illustration. En ligne : <http://girly.blogsbd.fr>, dernier accès février 2011.

DAVIS, Eleanor. En ligne : <http://doing-fine.com/>, dernier accès février 2011.

DEMIAN5. 2001. *When I am King*. En ligne : <http://www.demian5.com>, dernier accès décembre 2010.

GIARD, Vincent. *Aencre*. Blogue : <http://aencre.org/blog>, dernier accès février 2011.

GRAND, Aurélie. *It's like... You Know...* Blogue : <http://lilyk.canalblog.com>, dernier accès février 2011.

MATTON, François. *Tout va bien, le blogue à dessin de François Matton*. Blogue : <http://francois-matton.over-blog.com>, dernier accès février 2011.

MANOLOSANCTIS. Édions. En ligne : <http://www.manolosanctis.com/>, dernier accès janvier 2011.

McCLOUD, Scott. En ligne : <http://scottmcloud.com>, dernier accès février 2011.

RUPPERT, Florent et Jérôme MULOT. 2010. *La Maison close*. Paris : Delcourt.
En ligne : http://www.succursale.org/maison_close, dernier accès février 2011.

Annexe 1 : Le corps en danger chez Fabrice Neaud

Illustrations retirées.

Fabrice Neaud, 1996, p. 23

Fabrice Neaud, 1999, p. 187 et p. 191.

Annexe 2 : « Chez Debbie Drechsler, les poils ne sont pas évoqués, mais dessinés, et ils semblent l'ultime preuve de sa vulnérabilité »

Illustrations retirées.

Annexe 3 : « Les auteures s'exposent dans des positions très publicitaires »

Illustrations retirées.

Annexe 4 : « Des désirs similaires »

Illustrations retirées.

Margaux Motin (à gauche) puis Pénélope Bagieu (à droite) enivrées dans des soupers.

Illustrations retirées.

La surconsommation dédramatisée chez Bagieu (images de gauche) et Motin.

Annexe 5 : « Des regards similaires »

Illustrations retirées.

Exemples de regards blasés chez Pénélope Bagieu.

Illustrations retirées.

Exemples de regards blasés chez Margaux Motin.

Illustrations retirées.

Les regards angoissés de Pénélope Bagieu.

Illustrations retirées.

Les regards angoissés de Margaux Motin.

Illustrations retirées.

Variété et subtilité des regards de Debbie Drechsler (*Daddy's Girl*).

Illustrations retirées.

Variations de regards chez Fabrice Neaud (*Journal I et III*).

Annexe 6 : Margaux Motin, reconnue par une de ses lectrices dans la rue.

Illustration retirée.

« Le style vestimentaire de la lectrice anonyme du blogue de Margaux Motin est exactement le même que celui de l'auteure. Toutes deux ont le même âge, portent un manteau noir, un sac à main brun/rouge, des collants ou un pantalon gris, un gros foulard dans les tons mauves...

Les deux filles présentent le même maquillage (mascara et joues roses), des cheveux foncés de la même longueur, et ont évidemment la même silhouette fine. Preuve s'il en est une que l'auteure en question obtient sa célébrité grâce à sa conformité avec ses lectrices... »

Annexe 7 : « C'est avec les chaussures et les sacs qu'elle communique le mieux ».

Illustration retirée.

« Entre les autres personnages et Pénélope Bagieu, il n'y a jamais de véritables dialogues. Souvent, seule Pénélope s'exprime ou a le dernier mot. Les éléments avec qui elle communique le mieux sont finalement les chaussures, à qui elle parle. »

Illustration retirée.

« Les sacs appellent si fort Pénélope Bagieu qu'elle doit se boucher les oreilles. Dans cette page, les sacs sont au centre de l'image, dessinés plus grands et devant Pénélope, ce qui est très rare. La plupart du temps, le dessin la représentant est au centre de chaque case, ou au premier plan des cadrages. Il n'y a pas non plus de décor autour d'elle, ou très rarement. »

Annexe 8 : Une confusion entre Margaux Motin et ses autres personnages

Illustration retirée.

« On remarque une ressemblance entre Margaux Motin et ses autres personnages. Il y a la lectrice anonyme, sa copie conforme, nous l'avons vu, mais il y a aussi sa meilleure copine, elle aussi identique. Lorsqu'elles partent en vacances ensemble en Corse, elles adoptent les mêmes styles vestimentaires et les mêmes attitudes et positions. »

Illustration retirée.

« La petite fille de Margaux Motin semble une extension de sa maman, j'ose à peine dire un accessoire de plus dans la représentation et l'exposition d'elle-même. »

Annexe 9 :

Illustrations retirées.

« Souvent, Margaux Motin dessine les personnages qui ne sont ni sa famille ni ses meilleures amies en arrière-plan, d'un style plus rapide et en noir et blanc. Ils ont donc une présence visuelle de seconde importance. »

Les annexes présentées ici sont des extraits des livres suivants :

DRECHSLER, Debbie. 1999. *Daddy's Girl*. Paris : L'association.

BAGIEU, Pénélope. (2008). 2009. *Ma vie est tout à fait fascinante*. Paris : réédition de LGF – Le livre de Poche.

MOTIN, Margaux. 2009. *J'aurais adoré être ethnologue*. Paris : Hachette/Marabout.

NEAUD, Fabrice. 1996 à 2002. *Journal*. 4 tomes parus. Angoulême : Ego comme X.