

Gert MEESTERS

Université de Liège

Les significations du style graphique : *Mon fiston* d'Olivier Schrauwen et *Faire semblant c'est mentir* de Dominique Goblet

Introduction¹

Dans cet article, nous aborderons les significations diverses que peut avoir un style graphique dans une bande dessinée par le biais de deux livres belges récents : *Mon fiston* d'Olivier Schrauwen et *Faire semblant, c'est mentir* de Dominique Goblet. Ces deux ouvrages illustreront parfaitement notre propos : ils partagent une approche visuelle novatrice et variée, qui leur a valu un accueil favorable de la critique².

Peu d'études ont été consacrées au style graphique de la bande dessinée³. Cette lacune relative peut sembler surprenante. En effet, même si la bande dessinée est considérée comme un art qui combine texte et image, dans les textes théoriques la concernant, l'image est considérée comme plus importante que le texte ou au moins équivalente au texte. Pourtant, la plupart des études en bande dessinée ne parlent que du texte ou de l'image en tant qu'instrument narratif. Un grand nombre d'études a notamment été publié concernant la grammaire de la bande dessinée. L'analogie linguistique du terme *grammaire* n'est pas tout à fait appropriée, puisque ces textes traitent surtout de la spécificité de la narration par images fixes, pas de règles dans le sens grammatical strict⁴. Beaucoup d'autres textes scientifiques parlent

¹ L'auteur tient à remercier Véronique Dieu pour ses conseils linguistiques.

² Fait éloquent : ils ont tous les deux fait partie de la *Sélection officielle* du Festival international de la bande dessinée à Angoulême : *Mon fiston* en 2007 et *Faire semblant c'est mentir* en 2008.

³ Un bon résumé de ce qui a déjà été publié se trouve dans LEFÈVRE (Pascal), *Willy Vandersteens Suske en Wiske in de krant (1945-1971). Een theoretisch kader voor een vormelijke analyse van strips*, thèse de doctorat K.U.Leuven, 2003, pp. 32-61.

⁴ Voir McCLOUD (Scott), *Understanding comics. The invisible art*, Northampton MA, Kitchen Sink Press, 1993, 215 p. ; McCLOUD (Scott), *Making comics. Storytelling secrets of*

des thèmes, des motifs ou d'autres éléments narratifs qui dépassent le niveau des images individuelles. Ces images ne sont étudiées que dans leur contexte narratif. Or, ce sont précisément les images seules en tant que telles qui feront l'objet de notre analyse.

Le style graphique : au-delà des généralités

Le manque d'études approfondies concernant le style graphique ne signifie pas que l'on n'en parle jamais. La critique de la bande dessinée, quoique moins développée que la critique littéraire, éprouve souvent le besoin de décrire les aspects visuels de son objet. L'immaturation de la critique en bande dessinée est reflétée entre autres par la longueur limitée des textes critiques dans la presse généraliste⁵. Cette limite textuelle favorise l'usage de mots descriptifs peu précis, qui ne donnent qu'une vague idée de l'intention du critique. Bien que ces termes aient une longue tradition dans le discours de la bande dessinée, ils ont été créés à l'occasion de la description du style individuel d'un auteur ou du style d'un groupe d'auteurs. De ce fait, ces descriptifs ne font pas partie d'un ensemble terminologique cohérent.

Pour donner un exemple bien connu : le terme *ligne claire*, inventé par le dessinateur hollandais Joost Swarte, semble être assez bien défini. Il s'agit d'un style avec des décors détaillés et réalistes, mais des personnages beaucoup plus schématiques. Ce style économise les traits et n'utilise pas d'ombres⁶. Même si cette définition semble être presque aussi claire que le terme le présage, les frontières de ce style sont différentes pour chacun des utilisateurs du terme. Le style de Jacques Tardi est beaucoup moins géométrique que celui de Joost Swarte ou d'Ever Meulen. Pourtant le mot est utilisé pour caractériser les dessins des trois auteurs. Le style d'un Willy Vandersteen au début de la série des *Bob et Bobette* partage certaines caractéristiques avec le style d'Hergé. Or, seules les histoires de la série qu'il a livrées à la revue *Tintin*⁷ sont souvent désignées comme relevant de la *ligne claire*. Si l'on étendait le domaine de

comics, manga and graphic novels, New York, HarperCollins, 2006, 264 p. ; GROENSTEEN (Thierry), *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Formes sémiotiques, 1999, 206 p.

⁵ Voir l'article de Michel Kempeneers et de Geert Meesters où la situation est décrite en détail pour la Flandre : KEMPENEERS (Michel) et MEESTERS (Geert), « Stripkritiek in Vlaanderen », dans *Kreatief*, 2002, vol. 36, pp. 4-15.

⁶ Des ombres peuvent apparaître quand elles ont une fonction narrative. Concernant la *ligne claire*, le *Traité du signe visuel* du Groupe μ reste une référence (GROUPE MU, *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992).

⁷ Souvent appelée *la série bleue*, à cause de la couverture bleue de la première édition néerlandophone : *Le Fantôme espagnol*, *La Clef de bronze*, *Le Casque tartare*, *Le Trésor de Beersel*, *Le Gladiateur-mystère*, *Les martiens sont là!*, *Les Masques blancs* et *La Cavale d'or*, tous publiés dans *Tintin*, entre 1948 et 1959.

ce terme à tout *Bob et Bobette*, presque toute la bande dessinée flamande classique ferait partie de la *ligne claire*. Peu de critiques seraient d'accord avec ce classement.

Beaucoup d'autres termes flous existent. Ainsi, *gros nez* est utilisé pour le style graphique caricatural de nombreuses bandes dessinées humoristiques, mais il n'est pas aisé de le distinguer du style de *l'école de Marcinelle*, le style d'André Franquin qui a influencé un grand nombre d'autres auteurs des éditions Dupuis⁸. Quand on parle de *la nouvelle bande dessinée*, on imagine souvent un style graphique particulier, dont les auteurs Blutch et Christophe Blain sont les figures de proue⁹. Pour montrer l'étendue du problème terminologique : le style le plus typique de Manu Larcenet montre des caractéristiques du style *gros nez*, de *l'école de Marcinelle* et de *la nouvelle bande dessinée*¹⁰.

Dans la suite de cet article, nous éviterons autant que possible cette terminologie incomplète et peu précise. Le terme *style graphique* sera utilisé au sens large. Le trait et la couleur, mais aussi la mise en page et le cadrage font partie du style graphique. La composition et le contenu des images sont peut-être moins évidents à traiter, mais ils peuvent également donner des informations sur l'identité visuelle distincte d'une bande dessinée. Bref, tout ce qui est visuel peut être un aspect du style graphique.

En rassemblant les informations disponibles dans la littérature qui traite des caractéristiques du style graphique¹¹, il est possible de dresser une liste provisoire assez évidente des variables dépendantes qui lui sont liées. Certaines d'entre elles sont communes à tous les styles graphiques, soit dans la bande dessinée, soit dans l'illustration, la peinture ou ailleurs. Pour commencer, un style permet d'identifier l'auteur grâce au graphisme. Deuxièmement, il peut exprimer la vision du monde de l'auteur puisqu'un objet dessiné est une interprétation personnelle de cet objet. Et, enfin, l'auteur choisit ce qu'il représente et ce qu'il ne montre pas.

D'autres variables sont plus spécifiques à la bande dessinée. Il y a une grande différence entre les styles. Premièrement, l'importance du trait peut varier. Les extrêmes sont d'une part la *ligne claire*, où le trait est primordial,

⁸ Les éditions Dupuis sont basées à Marcinelle.

⁹ Voir LEFÈVRE (Pascal) et MEESTERS (Gert), « Aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle », dans *Relief*, 2008, vol. 2, pp. 298-299.

¹⁰ Par ailleurs, il est tout à fait normal que les frontières entre les dénominations soient floues. Une définition décrit un prototype, et non chaque membre de la catégorie. Voir, par exemple, LANGACKER (Ronald), *Foundations of cognitive grammar. Theoretical prerequisites*, Stanford University Press, 1987, 540 p.

¹¹ Ce résumé des caractéristiques et des fonctions d'un style graphique est basé sur les informations présentées par LEFÈVRE (Pascal) et BAETENS (Jan), *Strips anders lezen*, Bruxelles/Amsterdam, CBBB/Sherpa, 1993, pp. 38-52 ; LEFÈVRE (Pascal), *Willy Vandersteens Suske en Wiske in de krant (1945-1971). Een theoretisch kader voor een vormelijke analyse van strips*, op. cit., pp. 32-61 ; GROENSTEEN (Thierry), *La Bande dessinée. Mode d'emploi*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. Réflexions faites, 2007, pp. 87-100.

et d'autre part un style tout à fait pictural sans traits (visibles). Une autre opposition utile est celle entre le *dessin d'invention* et le *dessin d'observation*. Souvent, dans le contexte de cette opposition, on utilise les termes moins appropriés du dessin *humoristique* et du dessin *réaliste* ou *académique*, mais il s'agit plus précisément de la différence entre un dessin qui transforme la réalité (par la caricature par exemple) et un dessin qui, par contre, tente de l'imiter. Troisièmement, dans le dessin d'invention comme dans le dessin d'observation, on peut établir une filiation avec l'une ou l'autre école, par exemple l'école de Marcinelle mentionnée ci-dessus. Dans la bande dessinée, ces écoles ou, autrement dit, ces influences s'avèrent tellement importantes que la plupart des histoires sont dessinées dans un style qui rappelle celui d'une école ou d'un groupe.

En jouant avec les différentes variables qui peuvent le caractériser, l'auteur choisit de mettre l'accent sur telle ou telle fonction du style graphique. On peut penser à trois fonctions importantes présentes à des degrés divers. Tout d'abord, la signature personnelle, la *patte* individuelle de l'auteur. Pour certains auteurs de bande dessinée comme Joann Sfar ou Ben Katchor, c'est la fonction la plus importante du style graphique¹². En deuxième lieu, il y a l'effet esthétique, le style graphique comme décoration, le style qui cherche à plaire sans plus. Troisièmement, le style graphique peut être porteur de signification, en premier lieu, mais pas uniquement, à cause du réseau de styles¹³.

Développons cette troisième fonction. N'importe quel style graphique évoque automatiquement d'autres styles, d'autres auteurs, d'autres œuvres. En théorie, tous les styles graphiques connus contiennent des références, conscientes ou inconscientes de la part de l'auteur. On peut par exemple comparer, selon une perspective diachronique, le style d'une bande dessinée aux styles traditionnels nationaux et internationaux, pour mieux comprendre dans quel contexte cette bande dessinée est née¹⁴. D'un point de vue synchronique également, le style peut donner des indices quant au genre ou au monde imaginaire dans lequel le récit se situe. En pratique, le décryptage des informations liées au style, dépend largement des expériences de lecture préalables du lecteur¹⁵. Ceci est également vrai en littérature : pour comprendre

¹² Pour Joann Sfar, voir par exemple son livre *Parapluie*, Paris, L'Association, coll. Côtelette, 2003, p. 169. Pour Ben Katchor, voir MEESTERS (Gert), « De jood die geen jood wil zijn », interview de Ben Katchor, *Boek 08*, 2008, pp. 49-50.

¹³ MEESTERS (Gert), « *Bitterkomix*. De kunstvorm anders bekeken », dans KANNEMEIER (Anton) et BOTES (Conrad), éd., *The big bad bitterkomix handbook*, Capetown, Jacana Media, 2006, pp. 86-91 ; BOUYER (Sylvain), « L'empire des références », dans LEFÈVRE (Pascal), éd., *Actes du colloque international L'image BD/Het stripbeeld*, Leuven, Open Ogen, 1990, pp. 73-100.

¹⁴ Cette approche diachronique a été appliquée dans MEESTERS (Gert), « *Bitterkomix*. De kunstvorm anders bekeken », *op. cit.*, pp. 86-91.

¹⁵ GROENSTEEN (Thierry), *La Bande dessinée. Mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 69.

les références d'un style avec de longues phrases, il faut probablement avoir lu Marcel Proust ou José Saramago. Ces références ne sont que rarement indispensables pour la compréhension de la narration, mais elles ajoutent des niveaux de signification supplémentaires ¹⁶.

Quelles sont ces significations ? Tout d'abord, le style graphique peut renforcer ce qui est raconté. Cela peut être fait de deux façons contradictoires : premièrement, le style graphique s'adapte parfaitement au contenu. C'est le cas de beaucoup de bandes dessinées classiques. Le style *gros nez* par exemple est un style caricatural qui fait rire par les exagérations de la physionomie des personnages. Il est donc en accord avec le contenu, qui consiste souvent en gags ou récits humoristiques. Une nouvelle bande dessinée, dessinée dans le style *gros nez*, peut donc profiter de la référence aux autres bandes dessinées humoristiques dans le même style. Il est toutefois également possible d'utiliser un style qui semble contredire le contenu. L'auteur flamand Willy Linthout a réalisé, avec *Het Jaar van de olifant* ¹⁷, une bande dessinée qui raconte le processus de deuil après le suicide de son fils. Pour ce faire, il s'est servi du même style graphique caricatural qu'il utilise normalement pour dessiner la série burlesque *Urbanus*. D'après plusieurs critiques, ce contraste est très réussi. Même si le rapport entre le style graphique et le contenu peut, dans un sens large, être synonymique ou antonymique, il a toujours un effet important sur la lecture par les caractéristiques intrinsèques du style (l'exagération, le réalisme photographique) et par les rapports aux autres bandes dessinées et œuvres graphiques qui montrent un style graphique similaire.

Les possibilités d'ajouter des niveaux de signification en utilisant le style graphique s'élargissent considérablement si les auteurs ne respectent pas une loi semblant dominer le monde de la bande dessinée : à savoir la loi de l'unité de style. Normalement, une bande dessinée ne montre qu'un seul style cohérent ¹⁸. La bande dessinée japonaise traditionnelle permet tout de même des ruptures de style qui sont peu fréquentes dans la bande dessinée européenne, par exemple dans le cas d'émotions fortes des personnages. À ce moment un style caricatural peut intervenir dans une bande dessinée par ailleurs réaliste, mais de façon générale, la même loi d'unité de style prévaut dans la bande dessinée japonaise.

¹⁶ Comme nous l'avons montré dans une communication intitulée « The role of intertextuality in comics : *Tintin in Bitterkomix* as a multi-layered example », lors du colloque *The graphic narrative in South Africa : critical perspectives*, Université de Stellenbosch, 26 octobre 2004.

¹⁷ Littéralement *L'Année de l'éléphant*. Une édition francophone est en préparation.

¹⁸ GROENSTEEN (Thierry), *La Bande dessinée. Mode d'emploi*, op. cit., p. 98. Les exceptions relèvent souvent du coloriage. Un changement de palette peut indiquer un changement de temps.

Les nouvelles significations qui émanent du style graphique s'avèrent paradigmatiques dans le sens saussurien, ce sont des associations avec des éléments *in absentia* qui sont liés aux éléments présents par un lien de la forme et du sens en même temps. Ces associations peuvent bien sûr concerner une autre bande dessinée ou une autre œuvre graphique, mais elles peuvent aussi exister entre deux parties d'une seule bande dessinée. Dans ce cas, il s'agit des liens internes, que l'on pourrait opposer aux liens intertextuels. Ces liens internes ont fait l'objet de quelques propositions de terminologie. Lefèvre et Baetens parlent de « relations translinéaires »¹⁹, Groensteen utilise le terme « tressage »²⁰. Pour donner un exemple : si les souvenirs d'un personnage sont racontés dans un style qui est différent du style de la partie contemporaine du récit, par exemple en utilisant une autre palette de couleurs, ce style différent lie les souvenirs, même s'ils sont éparpillés à travers le récit.

Pour conclure, ce résumé de l'état de la recherche sur le style graphique dans la bande dessinée nous a permis d'éclaircir quels aspects du style nous intéressent pour la suite de cet article. Ce sont surtout les aspects paradigmatiques intertextuels qui seront étudiés.

Faire semblant, c'est élargir le champ des significations

Revenons maintenant aux deux livres belges qui nous permettront de découvrir la richesse des significations supplémentaires que le style peut créer et commençons par *Faire semblant c'est mentir* de Dominique Goblet²¹. Dans ce livre, l'auteure bruxelloise raconte comment la relation difficile d'une femme avec ses parents depuis sa jeunesse influence toujours sa vie actuelle. Il s'agit d'une autobiographie, même si la postface de Guy-Marc Hinant souligne les différences entre les personnages de la bande dessinée et les personnes réelles qui les ont inspirés.

Un seul coup d'œil sur les deux premières bandes dessinées de Dominique Goblet, *Portraits crachés* (1997) et *Souvenir d'une journée parfaite* (2002), suffit pour se rendre compte que son travail ne s'inscrit pas exclusivement dans la bande dessinée, mais qu'elle dessine et peint également en tant qu'artiste graphique polyvalente. Dans *Faire semblant, c'est mentir*, elle essaie de tirer profit au maximum de ses choix graphiques en faveur de l'éloquence du livre.

¹⁹ LEFÈVRE (Pascal) et BAETENS (Jan), *Strips anders lezen*, op. cit., p. 7.

²⁰ GROENSTEEN (Thierry), *Système de la bande dessinée*, op. cit., pp. 173-186.

²¹ GOBLET (Dominique), *Faire semblant c'est mentir*, Paris, L'Association, 2007, [s.p.].

*Les références aux arts plastiques*²²

Voyons comment Goblet utilise la possibilité de varier les styles graphiques dans son livre. À la page 21²³, elle montre une image centrale, entourée de textes. Cette composition est accentuée par les nuances des couleurs de l'arrière-fond, qui donnent l'impression d'un collage de papiers déchirés. Concentrons-nous sur l'image centrale pour l'instant. Elle représente le père de la Dominique du récit assis sur un trône, la main droite levée et un bébé sur ses genoux. Autour de sa tête, un cercle, décoré de motifs religieux. Quelle que soit la manière dont elle est dessinée, cette image fait tout de suite référence aux icônes de la Vierge à l'enfant. C'est la représentation à elle seule qui fait le lien entre les icônes connues et cette image du père. La représentation se conforme presque entièrement au modèle de l'icône ; elle ne s'en écarte que pour figurer la tête du père qui se substitue au visage de Marie.

Pourtant, Goblet donne également des indices quant à la référence aux icônes dans le style graphique dont elle se sert pour cette image. Le visage du père reste peu expressif, comme si l'auteure imitait les expressions hiératiques des tableaux du Moyen Âge. Le regard du père et celui de la petite Dominique sont irréels. Le père a deux yeux de largeur inégale, les yeux de la petite louchent. Goblet a également ajouté des accents gris à l'image, surtout au niveau des vêtements du père, qui donnent l'impression que l'image est vieille, qu'elle a souffert du passage des siècles. Le lettrage de cette page rappelle l'écriture gothique et, de ce fait, il renvoie aux miniatures des livres manuscrits médiévaux.

Les significations supplémentaires qui proviennent de cette association référentielle et stylistique, relèvent de deux niveaux. Au niveau du récit, le père est présenté comme un faux saint. L'icône, normalement, montre un vrai saint, mais cette signification est brisée et corrigée par la tête du père, la tête d'un homme à la place d'une tête de femme. Ainsi surgit l'image d'un père hypocrite, qui se croit bon et juste, alors que le narrateur relativise cette glorification de soi en utilisant cette image composée.

Un second niveau relève plutôt de l'ordre métatextuel. Il situe *Faire semblant c'est mentir* dans un réseau d'arts plastiques plutôt que parmi les références classiques de la bande dessinée. Il est rare de trouver des bandes dessinées qui, dans le style graphique, font des références explicites au monde des « beaux arts » ou des arts légitimés. Revendiquer ce choix comme le fait

²² La catégorie des arts plastiques sera utilisée dans cet article dans un sens large : elle inclura l'architecture, la peinture, mais aussi l'animation. Bref, tous les arts visuels excepté la bande dessinée.

²³ Le livre n'a pas de pagination. Nous avons commencé à compter à partir de la première page du récit, qui contient seulement le mot « Introduction ». Cette page est reproduite dans le cahier couleur de ce numéro.

Goblet dans *Faire semblant c'est mentir*, c'est se mettre hors du système de la bande dessinée et poser un acte à la fois politique et poétique.

Continuons l'exploration des références significatives aux arts plastiques dans *Faire semblant, c'est mentir*. À la page 16, le personnage de l'amie du père de Dominique est dessiné de façon de plus en plus primitive²⁴. D'un portrait plus ou moins détaillé et réaliste, il évolue vers un dessin primitif avec des traits uniques pour indiquer les membres. Ce dessin fait référence aux dessins d'enfants, mais aussi à l'art dit primitif et aux courants artistiques qui s'en sont inspirés, comme le groupe Cobra.

Le lien avec le dessin d'enfant est introduit tout naturellement, car la fille de Dominique, Nikita, commence par montrer un dessin qu'elle a fait à Cécile, la copine de son grand-père. Ce dessin est montré comme une case de la bande dessinée, mais cette fois, le motif représente les émotions violentes de Cécile. Maintenant, c'est Cécile qui est représentée sous la forme d'un dessin d'enfant. Cela va de pair avec une déformation de sa tête qui ressemble à une tête de mort.

On peut s'étonner que la représentation de Nikita change aussi : dans les cases où Cécile est montrée en train de râler, Nikita est dessinée comme un enfant de cinq ans la représenterait, comme si Goblet en tant que narratrice voulait faire passer le message que l'atmosphère de la scène est complètement remplie de sentiments primaires, non filtrés, tout comme chez un enfant qui n'a pas appris à gérer ses émotions. Comme pour montrer que cette émotion est sans contrôle, la dernière case est une colonne qui couvre toute la hauteur de la page. Dans cette case, le personnage de Cécile, dessiné comme un bonhomme à la tête de mort, grandit hors proportions pour devenir à peu près dix fois plus grand que le personnage de Nikita.

Dans une case intercalée où Dominique parle avec sa fille, un style plutôt mignon refait surface, ce qui indique que la relation entre mère et fille est beaucoup plus facile que celle suggérée entre Cécile et Nikita. Ce changement de style permet donc d'ajouter un niveau de signification : une valeur émotionnelle est superposée au récit dans chacune des deux situations.

À la page 64, entre autres, on trouve une autre référence artistique. Toute la page est remplie de traits verticaux très poussés au crayon. Derrière ce rideau dense de crayon, on ne voit qu'une seule chose : un spectre à la forme humaine (féminine ?) qui est à peine discernable. Les planches presque abstraites, comme la page 64, qui se réfèrent à la peinture non figurative, rappellent au lecteur que l'auteur ne se contente pas des références au champ de la bande dessinée²⁵. Mais ce n'est pas leur seule signification : ces images, qui occupent toute une page, offrent une pause dans le récit, un moment de réflexion. Les grandes

²⁴ Cette planche est reproduite dans le cahier couleur de ce numéro.

²⁵ Voir la couverture de ce numéro de *Textyles*, empruntée aux dernières pages de *Faire semblant c'est mentir* ainsi que la planche reproduite dans le cahier couleur.

cases dans une bande dessinée ont la caractéristique de ralentir le rythme de la narration. Souvent, le lecteur est invité à regarder plus intensément (une partie de) l'image figurative en grand format, qui offre davantage de détails. Ici, la réflexion n'est pas concentrée sur les éléments figuratifs de l'image. La technique et la couleur suggèrent plutôt une atmosphère émotionnelle, puisque l'on peut voir le spectre comme la présence d'un amour précédent qui hante la relation amoureuse actuelle.

Cet effet devient encore plus perceptible lorsque l'on s'attarde sur d'autres pages dans le récit (pp. 130-140, p. 131 exceptée), où tout l'aspect graphique est limité à quelques nuances de couleurs, entre gris, jaune et brun, avec parfois un peu de bleu ciel, peintes à la peinture à l'huile, arrangées de haut en bas, comme dans des peintures de Rothko. D'après l'auteure elle-même, ces couleurs réfèrent au ciel de Bruxelles, qui peut sembler sombre ou plein d'espoir selon les circonstances²⁶. Pour elle, la matérialité même de la peinture à l'huile contribue à l'effet sensuel de ces pages. Même si les significations précises que l'auteure lie ici aux couleurs et à la technique ne sont sans doute pas tout à fait claires pour le lecteur, l'effet de sérénité, de tranquillité perdure.

L'interprétation des couleurs dans ces pages varie, car elle se nourrit des expériences du lecteur. Pourtant, la signification des couleurs va au-delà des associations personnelles. Goblet emploie dans ces pages un procédé de symbolisme des couleurs que d'autres auteurs de bande dessinée ont également utilisé. Groensteen montre que l'auteur américain Chris Ware, reconnu comme un auteur novateur depuis le tout début de sa série *The Acme Novelty Library*, insuffle de la signification aux couleurs en les répétant dans des contextes présentant la même charge émotionnelle²⁷. Une sorte de rose devient ainsi l'indication de la présence émotionnelle d'un personnage ou un vert tendre devient le vecteur d'ironie. Les beiges et les bruns de Goblet doivent être vus de la même façon, mais ici la matérialité de la peinture, très différente des crayons ou de l'encre qui sont souvent employés dans la bande dessinée, contribue également au pouvoir sensuel de ces couleurs.

Même si l'on regarde les styles à classer plutôt du côté du dessin d'observation dans *Faire semblant c'est mentir*, on peut trouver des références aux arts plastiques qui ajoutent un niveau de signification à l'image. La planche que l'on pourrait considérer comme la plus importante du récit (p. 107), où la jeune Dominique est attachée par sa mère, est dessinée d'une façon extrêmement détaillée²⁸. Tous les détails du décor du grenier, les dessins du plancher, les briques du mur, les objets autour de l'enfant, tels qu'une chaise,

²⁶ MEESTERS (Gert), « Getekend door het leven », interview de Dominique Goblet, *Knack*, 23 janvier 2008, pp. 86-87.

²⁷ GROENSTEEN (Thierry), *La Bande dessinée. Mode d'emploi, op. cit.*, pp. 78-80.

²⁸ Cette planche est reproduite dans le cahier couleur de ce numéro.

un coffre, une roue, un panier, un téléphone sont représentés dans toute leur matérialité. Ce côté anecdotique fait que le lecteur a tendance à contempler plus longtemps cette page essentielle du livre. L'enfant désespérée qui pleure à chaudes larmes au milieu de l'image est dessinée dans un style mignon avec une tête plus grande que dans la réalité, des pieds et des mains plus petits qu'en vrai. Son désespoir est tellement frontal qu'il rappelle les peintures populaires des enfants (gitans) sanglotants²⁹ qui possèdent la même frontalité, sans retenue, en raison de leur style anecdotique.

Dans cette image, Goblet se permet des libertés avec les lois de la perspective. Cette perturbation peut donner lieu à plusieurs interprétations. À part une extériorisation de l'état émotionnel de l'enfant, l'explication la plus significative nous semble le côté amateur de la plupart de ces peintures d'enfants. Cette explication est ambivalente. Elle renforce la portée sentimentale de l'image de Goblet, mais elle implique également une certaine ironie. L'image devient tellement dramatique que le lecteur hésite entre l'émotion sans réserve ou l'émotion avec réserve. Le côté ironique émerge à cause de l'exagération maladroite de ce genre de peintures. Il protège l'auteure contre des accusations de sensiblerie kitch, difficiles à éviter quand on montre un enfant en pleurs.

Aux pages 34-35, on voit surgir un autre style graphique, avec de nouvelles références aux arts plastiques. Ici se succèdent quatre portraits d'un chien, un berger allemand, qui se promène derrière une grille. Le style graphique est le résultat d'un regard presque scientifique, assez froid, qui met à distance l'objet du dessin. Somme toute, ce style est celui du dessin d'après nature, qui est souvent, dans les arts plastiques, considéré comme un art à part entière ou comme la préparation nécessaire pour obtenir des capacités professionnelles en tant que plasticien. La technique au crayon renforce cette référence.

Quant à la signification de cette référence, elle ajoute ce que l'on pourrait appeler une modalité, quand on pense au sens de ce terme en linguistique. Le côté froid ou objectif du dessin d'observation est en contraste avec la métaphore émotionnelle élaborée dans ces quatre portraits du chien. L'ami de Dominique, Guy-Marc, se sent mal à l'aise au cours de cette scène. Il vient visiter ses parents à un moment où il se sent tiraillé entre deux femmes. Son ex fait toujours appel à lui et en faisant cela, elle hante la relation de Dominique et Guy-Marc. Ce dernier ne se sent pas entièrement libre. Voilà pourquoi l'image d'un chien, animal de compagnie extrêmement fidèle, est adéquate pour extérioriser son état émotionnel.

Comme nous l'avons dit, ces références stylistiques dépendent de l'expérience du lecteur. L'essentiel pour l'instant, est d'avoir montré que les références au monde artistique hors de la bande dessinée peuvent ajouter des significations qui restent invisibles au lecteur qui ne dispose pas

²⁹ Ce genre fut à la mode dès le milieu du xx^e siècle. Cette mode aurait été initiée par un peintre italien nommé Bragolin, qui aurait peint toute une série d'enfants tristes.

des connaissances artistiques requises. Ce lecteur-là n'a pas besoin de ces significations supplémentaires pour apprécier le livre de Goblet. Par contre, le lecteur qui s'aperçoit des changements de style graphique et qui réussit à interpréter les références, découvrira un niveau supplémentaire de lecture.

Les références au monde de la bande dessinée

Goblet se dit plus influencée par les autres arts que par la bande dessinée. Le paragraphe précédent l'aura démontré. Cette constatation pourrait mener à la conclusion que ce livre est un ovni dans le monde de la bande dessinée, dans le sens où il ne se réfère pas à son réseau stylistique. Pourtant, l'héritage de la bande dessinée est également apparent dans ce livre. Dans la narration d'abord, puisque Goblet se sert des outils existants pour raconter son histoire : les phylactères, les bulles de pensée, les récitatifs et les transitions entre les cases, qui répondent plus ou moins à la typologie de McCloud³⁰.

Un lecteur informé peut aller plus loin et découvrir des références à des bandes dessinées spécifiques. La question de savoir si l'auteure a volontairement lié sa bande dessinée aux autres ne nous occupe pas pour l'instant. Il s'agit uniquement des significations supplémentaires qui peuvent être créées par ce rapport de styles. Ce lien peut être constaté, même si l'auteure ne l'a pas voulu.

Ainsi, le style mignon des pages 110 et 111 peut contenir une référence. Après la scène où Dominique est attachée par sa mère, la famille essaye de retrouver le calme. La mère est soudain très gentille avec sa fille. Pour dessiner cette scène, Goblet emploie un style au crayon avec des proportions de corps parfois caricaturales, comme pour la moustache du père et pour son ventre. Dominique est dessinée comme une enfant mignonne : le crayon, les grands yeux, mais aussi la manière dont les cheveux de la mère sont dessinés, rappellent certaines pages de *Bidouille et Violette*, une série romantique de Bernard Hislaire du début des années 1980. Cette association des deux styles renforce le côté charmant de cette scène.

Dans les pages où Goblet raconte les épisodes concernant Dominique et Guy-Marc adultes, elle se sert parfois d'un style graphique qui réduit un visage à quelques traits simples, élégants et stylisés (pp. 45-47, par exemple). Cette ligne va de pair avec des gris doux. Ce style n'est pas sans ressembler au style caractéristique de Gabriela Giandelli, auteure italienne, qui dessine des histoires poétiques et intimes telles qu'*Interioræ*. C'est surtout la façon de dessiner les nez (un seul trait avec un coin aigu) et les cheveux (des traits épais parallèles) qui rendent possible l'association des deux styles.

D'avantage que dans le cas des références aux arts plastiques, on peut se demander si derrière cette ressemblance se cache effectivement une

³⁰ McCloud (Scott), *Understanding comics. The invisible art*, op. cit., pp. 70-72.

influence. Il est possible que Goblet connaisse le travail de Bernard Hislaire et de Gabriela Giandelli, mais il est également possible que Goblet, qui dit ne pas lire beaucoup de bandes dessinées³¹, ne les connaisse pas. Dans ce cas, l'association des deux styles peut être due au hasard, induite par les associations de certains éléments du récit ou, plus probablement, par des lois de représentation plus générales auxquelles Goblet obéit tout comme Hislaire ou Giandelli. Ces lois implicites précisent qu'un enfant mignon est dessiné avec de grands yeux ou qu'un dessin au crayon est plus doux qu'un dessin à l'encre de chine.

Ces instances de références stylistiques aux arts plastiques et/ou à la bande dessinée ne sont citées ici qu'à titre d'exemples. Il est aisé d'en trouver d'autres. Parmi les styles divers utilisés par Dominique Goblet, il en est de nombreux qui évoquent d'autres styles et qui de ce fait, ajoutent des significations aux dessins. En interprétant les références stylistiques, nous avons indiqué la sophistication du réseau de styles dans ce livre.

Mon fiston reconnaît ses aïeux

Pour savoir si la façon dont Dominique Goblet utilise les références du style graphique est unique ou si elle peut être observée dans d'autres bandes dessinées, tournons-nous maintenant vers le livre *Mon fiston* publié par Olivier Schrauwen³². Tout comme *Faire semblant c'est mentir*, *Mon fiston* est une bande dessinée belge récente, qui a bénéficié d'un accueil extrêmement favorable, en particulier grâce à son monde imaginaire ainsi qu'au style graphique, qui rappelle les débuts de la bande dessinée américaine.

Mon fiston raconte les aventures fantastiques d'un père et de son fils né prématuré, dont la taille ne dépasse pas celle de la tête de son père. Ensemble, ils vont jouer au golf, voir les animaux du zoo ou faire une visite touristique de la ville de Bruges.

Les références aux arts plastiques

Dès le premier regard, le lecteur peut constater que les références d'Olivier Schrauwen ne résident pas uniquement dans la bande dessinée. Schrauwen

³¹ MEESTERS (Gert), « Getekend door het leven », *op. cit.*

³² Olivier Schrauwen est un jeune auteur flamand, mais le livre en question n'existe pas en néerlandais. Schrauwen l'a écrit en anglais (Voir MEESTERS (Gert), « Wonderboy », [interview d'Olivier Schrauwen], dans *Focus Knack*, 24 janvier 2007, p. 20). La traduction française, parue aux Éditions de l'An2, a constitué la première édition de ce livre. Dès lors, il n'est pas facile de trancher en ce qui concerne la version originale. Dans cet article, j'utiliserai le titre français *Mon fiston*. Par contre, je citerai la version anglophone *My Boy*, Anvers, Bries, 2006, [s.p.].

montre explicitement sa sensibilité aux autres arts dans les décors de ses cases. À la page 18³³, par exemple, Schrauwen développe une seule image, le père de profil, assis, la tête reposant sur la main, devant un mur assez haut, couvert de peintures d'animaux. De même page 23, où père et fils visitent un musée de peinture. Aux pages 21 et 28, les décors architecturaux de Bruges et du zoo sont tellement impressionnants et détaillés que l'on ne peut pas négliger les références architecturales du livre³⁴. Schrauwen semble indiquer que pour mieux comprendre *Mon fiston*, on est obligé de prendre en compte ces références artistiques au sens large et pas seulement les références au domaine de la bande dessinée. Cette affirmation des références artistiques passe peu par le style graphique et par les associations qui y sont inhérentes. Ici, c'est le niveau référentiel, tel que défini par Roman Jakobson, qui est porteur de la signification. Le lecteur voit des tableaux ou des immeubles impressionnants, le lien vers les catégories d'art concernées est donc évident.

Élaborons l'analyse de la page 23. Le tableau que regardent le père et son fils semble être un diptyque, dont la partie gauche représente une figure paternelle assise sur un trône, assistée d'autres personnes. La grande peinture à droite montre une scène où cette figure paternelle est écorchée vive³⁵.

Si ce diptyque évoque l'art pictural par la représentation d'un cadre de bois qui entoure les deux images, la référence va plus loin. L'image à droite rappelle la peinture de Rembrandt, *La Leçon d'anatomie du D^r Nicolaes Tulp* (1632), à laquelle elle ressemble particulièrement. Dans ce célèbre tableau comme chez Schrauwen, une figure barbue ouvre le bras gauche d'un corps déposé sur une table. Ce corps forme une diagonale, avec la tête à gauche qui se trouve plus haute sur le tableau que les pieds à droite. Autour de la table, d'autres personnes regardent le spectacle. Malgré les différences, par exemple une deuxième personne qui écorche la jambe gauche du corps ou la résistance de la figure paternelle encore vivante chez Schrauwen, les similarités sont suffisantes pour activer la référence à Rembrandt.

Sur la peinture à gauche, la figure paternelle sur le trône pourrait évoquer plusieurs tableaux, mais l'un d'eux est certainement la partie centrale de *L'Agneau mystique* de Jan Van Eyck (1432), où l'on voit Jésus sur un trône. La référence à Van Eyck passe ici par la scène représentée et par l'inscription au-dessus de la porte dans la case précédente, qui dit que le père et le fils vont visiter une exposition des primitifs flamands. Elle est tout de même renforcée par un aspect stylistique. Le diptyque dans *Mon fiston* ne contient que peu de couleurs. Le noir, le blanc, le brun, mais surtout le rouge. C'est la couleur du sang qui coule dans la scène représentée, mais c'est aussi la couleur la plus typique des primitifs flamands, puisque la qualité de cette couleur a beaucoup

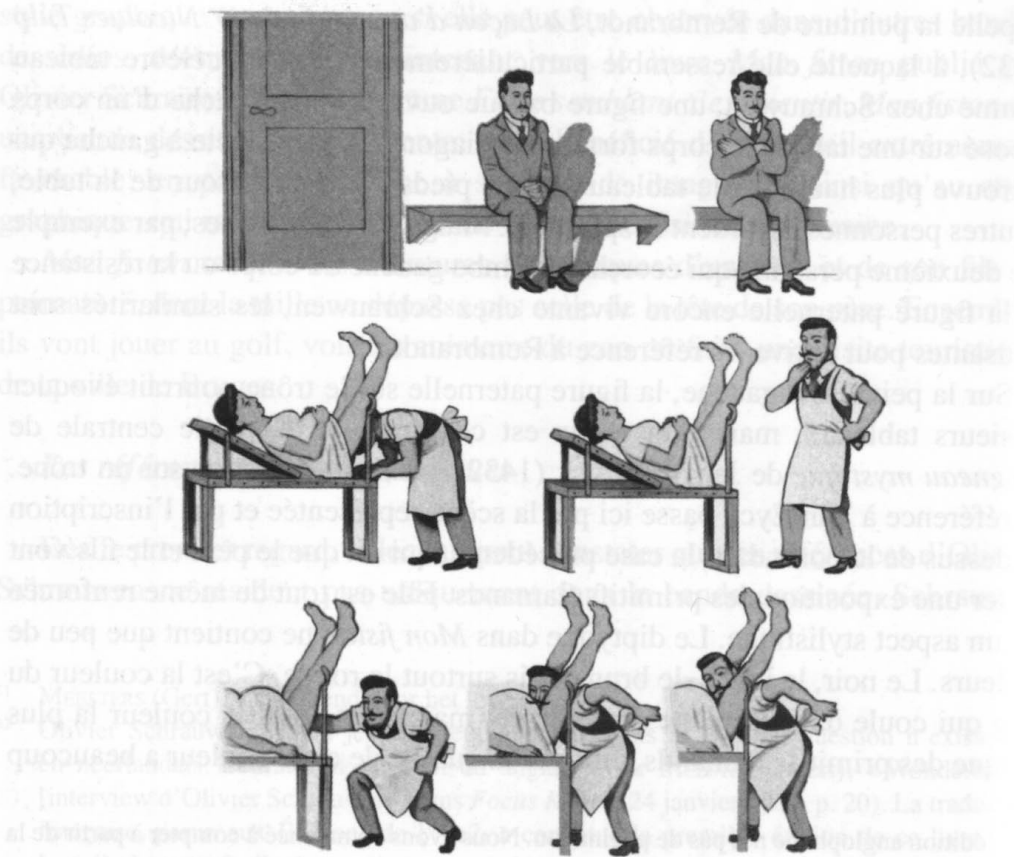
³³ L'édition anglophone n'a pas de pagination. Nous avons commencé à compter à partir de la première page qui fait partie de l'histoire, c'est-à-dire, la page reprenant l'accouchement.

³⁴ Voir la planche reproduite dans le cahier couleur.

³⁵ Cette planche est reproduite dans le cahier couleur.

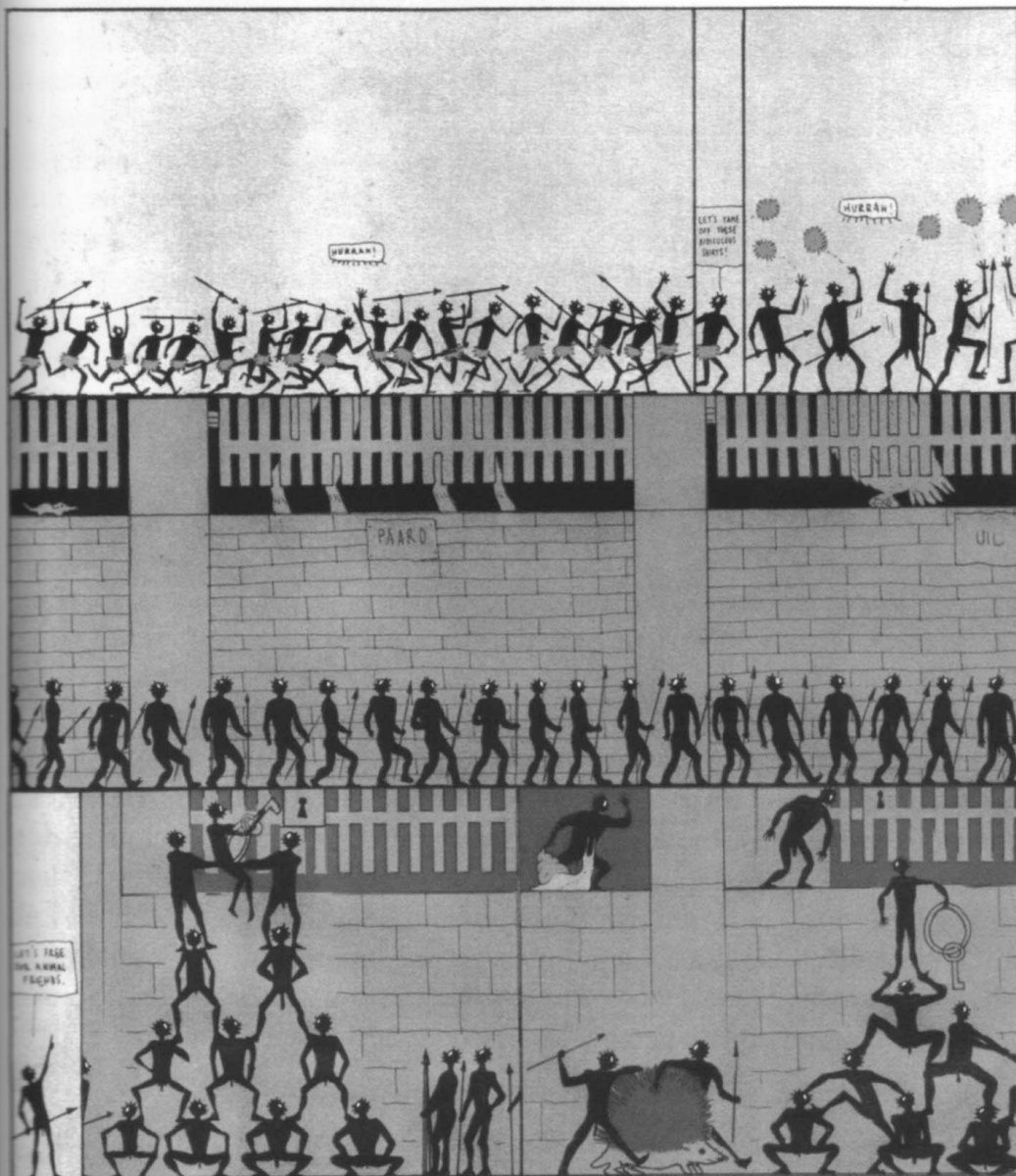
profité de la technique attribuée à Van Eyck, la peinture à l'huile. La page 23 montre donc comment la fonction référentielle au sens de Jakobson peut collaborer avec le style graphique pour faire le lien avec d'autres images.

Schrauwen emploie également des styles qui rappellent les arts visuels mouvants. La première scène du livre (pp. 1-4) montre la naissance dramatique du fils, durant laquelle la mère meurt et le fils est sauvé de justesse. Dans cette scène, Schrauwen n'utilise pas de mots, ni de cadres et presque pas de décors. Les personnages paraissent très statiques. Seuls le début et la fin des mouvements sont figurés, ce qui évoque des mouvements brusques. On pourrait même s'imaginer les personnages comme des marionnettes. Or, cette association au théâtre de marionnettes ajoute une signification supplémentaire à cette scène. L'image prototypique de ce type de théâtre évoque implicitement un spectacle gai pour les enfants. Cette scène dramatique est en contraste flagrant avec le style, qui pourrait par conséquent faire coexister deux sens antagonistes, comme on vient de le voir chez Goblet également : soit il crée une distance ironique qui relativise le côté dramatique des événements ; soit, au contraire, partant du postulat qu'un style (plus) réaliste ne pourrait faire justice à l'extrême gravité du drame, il choisit de déshumaniser ses acteurs afin de faire ressortir la dimension tragique de l'événement.

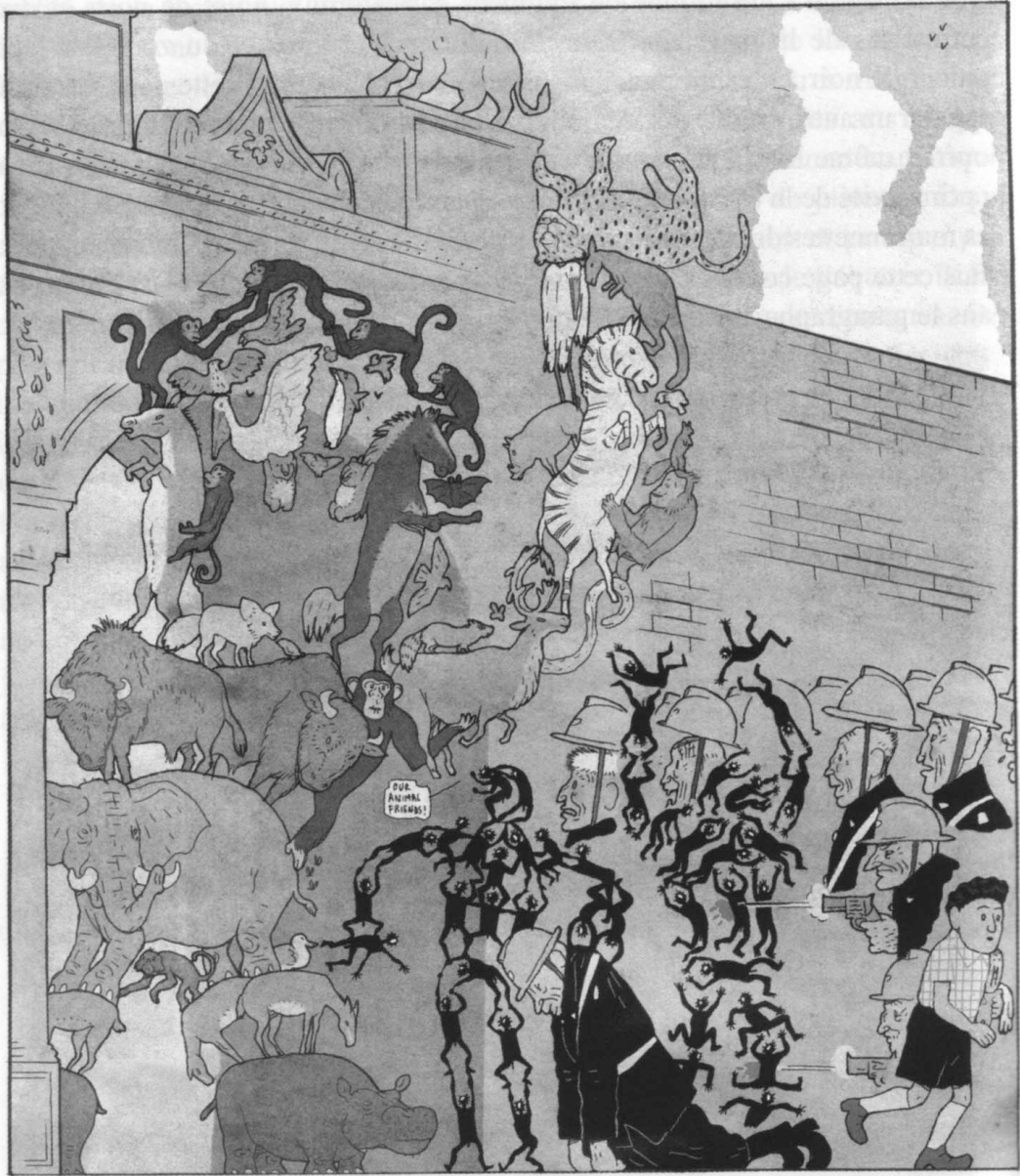


SCHRAUWEN (Olivier), *Mon fiston*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2006, p. 3 © Schrauwen –Éditions de l'An 2

À la page 42, un groupe de Pygmées caricaturaux, noirs de noirs et dix centimètres de haut, est en train de délivrer les animaux du zoo. Par leur couleur, le noir, et les mouvements détaillés des Pygmées, cette page pourrait rappeler un autre précurseur de l'animation : le théâtre d'ombres chinoises. On pourrait même lier la primitivité caricaturale des Pygmées dans *Mon fiston* à la primitivité de la technique du théâtre d'ombres, qui consistait à faire bouger des marionnettes devant une source de lumière et à projeter les ombres au mur. Mais cette page contient une autre référence importante, dont nous traiterons dans le paragraphe suivant.



SCHRAUWEN (Olivier), *Mon fiston*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2006, p. 37 © Schrauwen – Éditions de l'An 2



SCHRAUWEN (Olivier), *Mon fiston*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2006, p. 45 © Schrauwen
 – Éditions de l'An 2

Les références à la bande dessinée

En effet, les caractéristiques mêmes qui font référence au théâtre d'ombres chinoises, rappellent aussi, à nouveau, le travail de l'Américain Chris Ware. Dans *Quimby the Mouse*, il se sert lui aussi de petites ombres noires, dans son cas pour raconter les histoires muettes, solitaires et tragiques d'une souris. À la page 42 de *Mon fiston*, les mêmes propriétés du style graphique peuvent donc induire deux références différentes. Il va de soi que ce type de relations ne peut jamais être exclusif : chaque association est valide, pourvu qu'elle soit basée sur les propriétés visibles du style graphique.

La référence la plus importante de *Mon fiston* se situe aussi dans le domaine de la bande dessinée. Le style graphique que Schrauwen emploie dans la majorité des planches de son livre est une référence claire à *Little Nemo in Slumberland*, la bande dessinée du pionnier Winsor McCay, une des œuvres majeures de l'histoire de la bande dessinée³⁶. Souvent considérée comme la bande dessinée par excellence de l'art nouveau, *Little Nemo* raconte les rêves d'un petit garçon, planche par planche, car à chaque fois, le garçon se réveille dans la dernière case, souvent parce qu'il tombe du lit.

L'association stylistique de *Mon fiston* et de *Little Nemo* est suggérée par plusieurs éléments. Les couleurs de *Mon fiston* semblent être mal imprimées sur du papier de qualité inférieure. Or, les couleurs de *Little Nemo* avaient souffert du papier journal sur lequel cette bande dessinée avait été imprimée au début du xx^e siècle. Schrauwen a cultivé cette manière de rendre les couleurs : il a imité les effets de la dégradation, en se servant de l'ordinateur pour le coloriage. Un deuxième élément qui active la référence à McCay est la façon méticuleuse et un peu démodée de dessiner les animaux sauvages au zoo. Dans *Little Nemo*, McCay dessinait beaucoup d'animaux sauvages, à une époque où peu de gens les avaient vus de près. McCay s'efforçait de les rendre de façon plus détaillée que les humains. Cette prédilection pour les animaux est également visible dans *Mon fiston*, par exemple à la page 50.

La référence à McCay et à la bande dessinée américaine du début du xx^e siècle semble être très éloignée du contenu de *Mon fiston*, qui ne pourrait être plus contemporain : un récit de cruauté, avec des drames trop impressionnants pour être crédibles, traités avec un humour assez cynique. La valeur ajoutée de cette référence stylistique produit une ironie qui trouve son origine dans le contraste entre *ancien* et *contemporain*, mais aussi entre *innocent* (*Little Nemo*) et *vilain* (*Mon fiston*). Schrauwen se sert donc des attentes suscitées par le style qui sont radicalement opposées au contenu réel du livre.

³⁶ Comme l'admet Schrauwen, dans MEESTERS (Gert), « Wonderboy », article cité, p. 19. Voir le cahier couleur.

Le réseau de styles et sa nature linguistique

En conclusion, *Faire semblant c'est mentir* de Dominique Goblet ainsi que *Mon fiston* d'Olivier Schrauwen montrent que dans le style graphique d'une bande dessinée se cachent des possibilités sémantiques qui trouvent leur origine dans un réseau de styles. Cette possibilité existe dans toute bande dessinée, que l'auteur en soit conscient ou pas³⁷. Mais elle est exploitée davantage dans ces deux livres que dans beaucoup d'autres, car les auteurs n'y respectent pas une loi fondatrice de la bande dessinée : l'unité de style. Quand le style graphique est modifié, il est évident qu'il doit y avoir un motif déclencheur dont le lecteur est invité à chercher le sens. Si Goblet et Schrauwen sont tous deux conscients des possibilités sémantiques que leur offrent ces changements, les modifications de Goblet sont encore plus radicales que celles de Schrauwen. Elle s'appuie en effet plus souvent sur des références extérieures à la bande dessinée. Les styles et les techniques des arts plastiques sont plus présents chez elle que chez Schrauwen.

En outre, il est intéressant de constater que ces deux auteurs se préoccupent de la matérialité de leurs images : de la peinture à l'huile à l'apparence d'une page mal imprimée, ces auteurs ne veulent pas uniquement l'impression parfaite d'un dessin à l'encre de chine. Une preuve supplémentaire qu'ils tentent d'explorer toutes les possibilités d'expression d'une variété de styles dans leurs bandes dessinées.

Dans ces deux livres, on ne fait que peu référence aux tendances actuelles de la bande dessinée, mais certains aspects de l'histoire de l'art ou de l'histoire de la bande dessinée sont explorés. Cette volonté de ne pas se situer dans le champ contemporain devient déterminant du style graphique et le rend presque intemporel. Elle le libère des choix traditionnels qui ont parfois perdu leur motivation et qui ont mené à des styles clichés – genre style *gros nez* ou style dit réaliste – pour retrouver les possibilités expressives du graphisme en profitant au maximum du réseau de styles.

Essayons de décrire le fonctionnement de ce réseau. Les liens entre les styles sont en même temps personnels et objectifs. La quantité de références détectées variera selon l'expérience de lecture, mais il est tout à fait possible de convaincre les lecteurs qui ne les ont pas vues, preuves à l'appui.

On peut rapprocher ces références avec les liens associatifs de Ferdinand de Saussure³⁸. Celui-ci disait que, dans le lexique, il existe des liens associatifs entre les mots, qui passent par la forme ou par le contenu ou par les deux en même temps. Dans le dernier cas, on parle traditionnellement de liens

³⁷ Voir MEESTERS (Gert), « *Bitterkomix. De kunstvorm anders bekeken* », *op. cit.*

³⁸ SAUSSURE (Ferdinand de), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1964 (1916), pp. 170-177.

paradigmatiques³⁹. Les autres liens associatifs, qui passent par exemple uniquement par la forme, sont moins forts, mais ce sont des liens qui existent bel et bien dans le lexique. Si l'on s'éloigne de la notion de la langue de tous pour se concentrer sur la parole des individus, on peut très bien supposer des différences entre les liens associatifs des locuteurs d'une langue. Il va de soi que tous les lecteurs d'une bande dessinée n'ont pas non plus la même expérience de lecture. Certaines références sont plus évidentes que d'autres, puisque le contenu et la forme collaborent pour activer le lien ou que plusieurs aspects de la forme vont dans la même direction. Plus d'indices il y a, plus clair sera le lien.

Pour rester dans le jargon structuraliste, on pourrait décrire un style graphique dans une bande dessinée comme une combinaison de traits distinctifs, un peu à l'exemple des phonèmes décrits par les linguistes. La liste des variables pourrait s'avérer longue : dessiné à l'encre de chine (oui ou non), exagérations caricaturales de parties du corps (oui ou non), simplifications des personnages (oui ou non), couleurs (oui ou non), etc. Chaque changement de la valeur d'une variable pourrait activer un lien avec un style semblable. Ainsi une nouvelle signification pourrait être ajoutée à la bande dessinée en question.

La façon dont ces nouvelles significations émergent, est une illustration de ce que l'on appelle en linguistique cognitive « conceptual blending spaces »⁴⁰. Il s'agit de lieux cognitifs où deux concepts sont combinés en un amalgame pour créer une nouvelle signification. Dans *Faire semblant, c'est mentir et Mon fiston*, on a pu découvrir beaucoup d'instances de ce procédé.

La complémentarité de ces théories linguistiques, datant respectivement du début et de la fin du xx^e siècle, contribue ainsi à élargir notre compréhension du fonctionnement dynamique du réseau de styles dans la bande dessinée – dynamique richement illustrée dans les deux livres que nous avons étudiés.

³⁹ Voir VAN MARLE (Jaap), *On the paradigmatic dimension of morphological creativity*, Dordrecht, Foris Publications, 1985, pp. 10-13.

⁴⁰ Voir FAUCONNIER (Gilles) et TURNER (Mark), *The Way we think. Conceptual blending and the mind's hidden complexities*, New York, Basic Books, 2002, 464 p.









Quoi, c'est pas vrai peut-être ?

Mais moi
Dominique
qu'est-ce
que moi j'ai
eu de
toi ?



Et quand elle
est partie, c'est
qui, c'est qui
qui a dû
s'occuper
de toi

C'est pas
moi
Peut-être

Est-ce que tu n'avais pas tous
les jours tes petites tartines pour
aller à l'école ?



GOBLET (Dominique), *Faire semblant c'est mentir*, Paris, L'Association, 2008, p. 64 © Goblet
- L'Association

TEXTYLES N°36-37

Revue des lettres belges de langue française

La Bande dessinée contemporaine

Dossier dirigé par

Björn-Olav Dozo & Fabrice Preyat

LE CRI

MAINTENANT.