



HAL
open science

**Les femmes dans la bande dessinée d'auteur depuis les
années 1970. Itinéraires croisés : Claire Bretécher,
Chantal Montellier, Marjane Satrapi**
Florie Boy

► **To cite this version:**

Florie Boy. Les femmes dans la bande dessinée d'auteur depuis les années 1970. Itinéraires croisés :
Claire Bretécher, Chantal Montellier, Marjane Satrapi. Histoire. 2009. dumas-00712333

HAL Id: dumas-00712333

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00712333v1>

Submitted on 27 Jun 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Diplôme national de master



Domaine - sciences humaines et sociales Mention

- histoire, histoire de l'art et archéologie

Spécialité - cultures de l'écrit et de l'image

**Les femmes dans la bande dessinée
d'auteur depuis les années 1970.
Itinéraires croisés : Claire Bretécher,
Chantal Montellier et Marjane Satrapi.**

BOY Florie

Sous la direction de Sophie Chauveau
Maître de conférences en histoire – Université Lyon II Lumière

Remerciements

Je souhaite remercier Madame Sophie Chauveau pour ses précieux conseils, ses encouragements et sa compréhension.

Mes remerciements à Monsieur Jacques Dürrenmatt dont les cours de stylistique m'ont appris à lire autrement.

Merci aux deux amis avec qui j'ai écrit, en dépit des distances, en toute synchronisation.

Droits d'auteurs



Cette création est mise à disposition selon le Contrat :
Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 2.0 France
disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/> ou par courrier
postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California
94105, USA.

<http://fr.creativecommons.org/contrats.htm>

Sommaire

INTRODUCTION.....	5
<u>PARTIE1 - UNE PLACE DANS L'HISTOIRE DE LA BANDE DESSINÉE.....</u>	<u>10</u>
<u>A. PARCOURS PERSONNELS ET INFLUENCES</u>	<u>10</u>
<u>B. PUBLICATIONS ET ÉDITIONS.....</u>	<u>22</u>
<u>C. LES FEMMES DANS LE MILIEU DE LA BANDE DESSINÉE</u>	<u>32</u>
<u>PARTIE2 - L'ŒUVRE ORIGINALE : RECHERCHES PLASTIQUES ET LITTÉRAIRES.....</u>	<u>43</u>
<u>A. UNE RECHERCHE LITTÉRAIRE.....</u>	<u>43</u>
<u>B. LE VERSANT GRAPHIQUE.....</u>	<u>58</u>
<u>C. QUESTIONS DE FORMES.....</u>	<u>70</u>
<u>PARTIE3 - MATIÈRES À EXPRESSIONS.....</u>	<u>79</u>
<u>A. DIALOGUES AVEC L'HISTOIRE.....</u>	<u>80</u>
<u>B. L'ENGAGEMENT DANS LA BANDE DESSINÉE.....</u>	<u>92</u>
<u>C. UNE PLACE DANS L'HISTOIRE DE LA BANDE DESSINÉE D'AUTEUR.....</u>	<u>108</u>
CONCLUSION.....	114
<u>SOURCES.....</u>	<u>116</u>
<u>BIBLIOGRAPHIE.....</u>	<u>118</u>

Introduction

Le succès de *Persepolis*, album signé par Marjane Satrapi, dont le premier tome paraît en 2000, marque l'histoire récente de la bande dessinée française à plusieurs égards. D'abord, le relais promotionnel joué par les hebdomadaires *Télérama*, *Les Inrockuptibles*, et par le quotidien *Libération*, montrent qu'un lectorat adulte et diversifié s'est intéressé au phénomène. Par ce biais, la bande dessinée échappe à un « ghetto » spécialisé, pour reprendre l'expression de Jean-Christophe Menu, auteur de bande dessinée et membre fondateur de la maison d'édition L'Association, qui la met en marge de la librairie généraliste et la définit comme un média extérieur au monde des littératures.¹ De plus, la valorisation de l'auteur de bande dessinée va de pair avec une réhabilitation du genre. Le format de l'album *Persepolis*, plus proche des dimensions d'un roman, sa dimension autobiographique, son dialogue avec l'histoire culturelle, sociale et politique de l'Iran, sont susceptibles d'apporter à la bande dessinée une caution littéraire et culturelle qu'un certain nombre de lecteurs, critiques ou non, lui interdisaient, en l'associant à un public enfantin. Enfin, le succès de Marjane Satrapi met sur le devant de la scène la création féminine. Depuis Claire Bretécher ou, dans une autre mesure, Florence Cestac, aucune femme auteur de bande dessinée en France n'avait reçu un tel accueil de la part des lecteurs et des critiques.

La place nouvelle accordée au statut du créateur de bande dessinée date de la fin des années 1960, quand le périodique *Pilote* prend le parti de mettre en vedette certains de ses auteurs, et que les éditions Futuropolis précisent le nom de l'auteur sur la couverture de l'album. Jusque là, l'attention des lecteurs se portait presque exclusivement sur le personnage. Cette tendance s'accompagne d'un discours théorique, dont on retrouve des traces dans la littérature critique des années 1970-1980, et dans les déclarations qui ont accompagné l'apparition des maisons d'édition indépendantes, de Futuropolis à Fréon, en passant par Cornélius et L'Association. Les termes de bande dessinée « d'art et d'essai », « d'avant-garde », ou « d'auteur » se trouvent ainsi cités dans différents ouvrages tels que *La bande dessinée depuis 1975*, de Thierry Groensteen, publié en 1985, ou le périodique *L'Éprouvette* publié par L'Association entre janvier 2006 et janvier 2007. La bande dessinée d'auteur manque cependant d'une définition rigoureuse, qui autoriserait le regroupement de certaines œuvres, valoriserait la diversité des publications éditées sous le titre de « bande dessinée », et rendrait compte de plusieurs évolutions marquantes dans l'histoire de la bande dessinée.

¹ MENU, Jean-Christophe, *Plates-Bandes*, Paris, L'Association, janvier 2005.

Dans les années 1950, en France, l'équipe des *Cahiers du Cinéma* (dont font partie les cinéastes François Truffaut, Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette), accusée d'éclectisme, définit une nouvelle ligne éditoriale fondée sur le principe d'une politique d'auteurs : l'expression « bande dessinée d'auteur » trouve donc ses origines dans l'histoire du cinéma. Elle désigne la spécificité d'une œuvre qui serait le reflet artistique de la personnalité de l'auteur. Plusieurs critères sont mis en avant par les critiques. Thierry Groensteen insiste sur l'importance du projet artistique et personnel de l'auteur, qui le conduit à s'affranchir des contraintes liées à son support d'expression, et à affirmer son écriture, ou son style.² À cet égard, plusieurs œuvres qui pourraient, *a priori*, être désignées comme des bandes dessinées d'auteur sont associées au courant du roman graphique. L'ambition littéraire supposée des auteurs est donc l'un des premiers critères d'analyse de la bande dessinée d'auteur, qu'il faudra éclaircir à partir d'une étude stylistique menée sur le texte. Thierry Groensteen explique par ailleurs que la création, dans l'histoire de la bande dessinée, a été bridée par « *une règle des trois unités* », qui serait propre à cette forme d'expression :

*« Unité de personnage : le principe de la série (hérité du roman feuilleton) condamne à l'éternel retour de héros toujours semblables à eux-mêmes. Unité de genre : il importe, pour sécuriser le public, qu'une série se réclame du western, de la science-fiction, de l'enquête policière, ou de la fable animalière. Unité de longueur : par facilité, et en se réfugiant derrière des justifications techniques fallacieuses, les éditeurs décidèrent autrefois qu'un récit devait compter 44 ou 46 pages, ni plus ni moins, pour pouvoir faire l'objet d'un album standard. »*³

La transgression de ces conventions participe à créer un contexte propice au renouvellement de la création, qui met en relief un certain nombre d'auteurs marquants. Toutefois, la bande dessinée d'auteur concerne des publications très variées, et elle repose sur des présupposés qu'il serait intéressant de confronter à l'analyse des œuvres elles-mêmes. On peut se demander, par exemple, si la contestation des grandes maisons d'édition par les structures alternatives n'a pas joué un rôle moteur dans l'émergence d'une bande dessinée d'auteur. Le genre en question désigne-t-il alors une ligne éditoriale qui s'institue politiquement en marge des publications des grandes maisons d'édition, ou réunit-il des œuvres marquantes par leur originalité et leur transgression de la bande dessinée traditionnelle ? Si la bande dessinée d'auteur est effectivement liée à un phénomène d'édition, alors on peut s'interroger sur le statut d'une œuvre telle que *Persepolis*. Diffusée par une structure d'édition alternative, l'œuvre, par le succès qu'elle a rencontré, a été l'initiatrice d'un engouement pour le roman graphique, la pratique du

² GROENSTEEN, Thierry, *Astérix, Barbarella et Cie : Histoire de la bande dessinée d'expression française*, Angoulême, CNBDI, 2000, p. 262.

³ GROENSTEEN, Thierry, *La Bande dessinée depuis 1975*, Paris, MA éditions, 1985.

noir et blanc, l'autobiographie, autant d'éléments qui ont fait son originalité et qui, récupérés par les grandes maisons d'édition, remettent en question la dissidence menée par les alternatifs, et la particularité de leur ligne éditoriale. Réduire la bande dessinée d'auteur à des circonstances éditoriales implique donc de nier l'existence d'un genre spécifique, apparu à la fin des années 1960 en France, susceptible de réunir sous son titre un certain nombre d'œuvres originales.

Afin d'éclaircir ce concept ambigu de bande dessinée d'auteur, nous souhaitons mener une analyse précise sur une série d'albums choisis en fonction des circonstances de leurs créations et de leurs publications, de la notoriété de leurs auteurs, de leurs spécificités narratives, graphiques et thématiques. Étant donné le contexte de production pléthorique qui caractérise la bande dessinée, l'établissement de notre corpus a nécessité de mener une sélection très rigoureuse et de préciser nos critères en conséquence. Les femmes représentent une minorité parmi les auteurs de bande dessinée, et la première créatrice reconnue dans ce domaine est Claire Bretécher, dont les planches sont publiées dès la fin des années 1960, dans le périodique *Pilote* en particulier. À partir de ce constat, nous nous sommes demandés s'il était possible d'établir un lien entre l'émergence d'une bande dessinée d'auteur et la reconnaissance de créatrices dans un univers jusque là très masculin. En effet, si il peut sembler illégitime de créer un clivage entre création masculine et création féminine, la simultanéité, dans l'histoire, de ces deux tendances (auxquelles il faut ajouter la naissance d'une bande dessinée adressée à un public résolument adulte), nous autorise à questionner les rôles respectifs joués par la bande dessinée d'auteur et par la création féminine, dans la valorisation de l'une et de l'autre. Il nous est ainsi apparu qu'un corpus féminin ne pouvait qu'enrichir notre recherche et approfondir notre réflexion.

Les contraintes matérielles d'un mémoire de première année de master ne permettaient cependant pas de comparer les œuvres de toutes les femmes qui se sont illustrées dans la création bande dessinée. Notre choix s'est porté sur Claire Bretécher, Chantal Montellier et Marjane Satrapi pour différentes raisons, la première étant que notre corpus, pour être pertinent, devait être fondé sur des œuvres très distinctes. Les succès publics extraordinaires de Claire Bretécher et de Marjane Satrapi, à deux époques marquantes pour la théorisation d'une bande dessinée d'auteur, s'opposent à l'isolement de Chantal Montellier. La question du succès est par ailleurs pertinente dans une étude qui se fonde en partie sur la désignation du statut de l'auteur. Qui plus est, Marjane Satrapi représente une nouvelle génération d'auteurs qui bénéficient du soutien des maisons d'édition alternatives créées dans les années 1990. Nous avons évoqué l'importance du contexte éditorial dans la définition d'une bande dessinée d'auteur, l'œuvre de Marjane Satrapi est propice à ce type de questionnement. Claire Bretécher et Chantal Montellier, quant à elles, restent liées au monde de la grande édition, ce qui n'est pas moins intéressant dans le contexte d'une confrontation analytique. Il faut ajouter qu'elles ont

toutes deux collaboré à différentes revues qui, dans les années 1960-1970, ont joué un rôle primordial dans l'émergence d'une bande dessinée d'auteur. Les albums de Chantal Montellier nous ont interpellé, en dépit de leur succès relatif, en raison des engagements divers de l'auteur qui y sont mis en relief, et qui concernent notamment la place de la femme dans la société contemporaine. Cette perspective enrichit notre analyse sur la création féminine, et introduit une autre manière d'aborder la question du statut de l'auteur, qui a le pouvoir de s'affirmer publiquement par le dialogue qu'il entretient avec la société de ses lecteurs. Parmi les autres auteurs qui auraient pu nourrir notre réflexion, nous comptons Florence Cestac et Annie Goetzinger. En effet, le lien de Florence Cestac avec les éditions Futuropolis, qui ont joué un rôle important dans l'émergence de la bande dessinée d'auteur, aurait été un critère suffisant. Mais son alliance avec l'éditeur Etienne Robial rendait moins original son lien avec la bande dessinée. Quant à Annie Goetzinger, ses collaborations diverses avec le milieu de la bande dessinée, et les thématiques engagées abordées dans ses albums, faisaient de loin écho au travail de Chantal Montellier, dont la marginalité nous a parue plus intéressante. Ainsi, notre corpus s'étend sur la période 1968-2008.

Enfin, sachant que Claire Bretécher et Chantal Montellier ont d'abord été publiées dans des périodiques, on peut remettre en question le choix d'un corpus uniquement fondé sur l'étude de leurs albums. Dans la mesure où l'essentiel de notre travail consiste en une étude historique, stylistique et thématique de leurs créations, le support album nous a semblé suffisamment pertinent. Par ailleurs, l'objet album en tant que tel joue un rôle essentiel dans la mise en relief d'une signature d'auteur, ce qui, dans le cadre d'une réflexion sur ce qu'est la bande dessinée d'auteur, est en soi un élément d'analyse. La collaboration des auteurs avec divers périodiques est un point d'analyse historique que nous ne contournerons pas, mais ce sont les albums et leurs contenus qui constituent notre objet d'étude, et donc notre corpus de sources.

De Claire Bretécher à Chantal Montellier, notre recherche prend donc en compte un moment particulier de l'histoire de la bande dessinée, de la fin des années 1960 à aujourd'hui, ce qui nous permettra de mettre en perspective, de manière historique, la définition de la bande dessinée d'auteur. Nous nous demanderons, tout au long de cette étude, si la bande dessinée d'auteur désigne effectivement un genre particulier de bande dessinée, identifiable à partir d'un certain nombre de principes historiques, formels et thématiques, qui mettraient en évidence la cohésion esthétique et narrative d'un corpus caractéristique, ou si elle s'est instituée, à un moment donné, par protestation contre une production commerciale de plus en plus standardisée, auquel cas sa légitimité tiendrait à des modes de production constitués en marge de la grande édition. Notre travail sera mené en trois temps. D'abord, afin de déterminer si l'intérêt nouveau porté par les femmes au monde de la bande dessinée est lié à cette nouvelle politique d'auteurs, nous étudierons l'histoire de leurs créations, et leurs histoires de créatrices.

Il s'agira d'étudier la place qu'elles ont gagnée ou qu'on leur a accordée dans un monde jusque là essentiellement masculin, et dans un contexte particulier de lutte pour les libertés, notamment celle des femmes. Dans un deuxième temps, nous mènerons une étude stylistique sur les albums de ces trois auteurs, afin de vérifier, ou d'invalider, le présupposé selon lequel la bande dessinée d'auteur sous-tendrait une recherche plastique et littéraire innovante, susceptible de créer une passerelle avec le monde des lettres. Enfin, nous nous intéresserons aux thématiques abordées par Claire Bretécher, Chantal Montellier, et Marjane Satrapi dans leurs albums, en les comparant en partie à leurs engagements extérieurs, pour, de nouveau, essayer de distinguer les liens, et les divergences, qui justifient qu'on associe leurs œuvres à un même genre de bande dessinée : la bande dessinée dite d'auteur.

Le choix de mener un travail sur la bande dessinée reflète une démarche longuement réfléchie. Notre intérêt pour le monde des bibliothèques nous invite, tout d'abord, à nous intéresser à un support de lecture difficile à définir, et donc, à classer. En effet, certains lecteurs et critiques considèrent la bande dessinée comme un média, tandis que d'autres défendent son statut de littérature. Dans le cas d'une bande dessinée d'auteur, qui accorderait une place particulière au texte, la question du classement devient encore plus délicate. Dans les rayons consacrés à la bande dessinée, faut-il distinguer différents genres de bandes dessinées, comme c'est le cas en littérature ? Il nous semble que nos recherches pourront aider à apporter des réponses partielles à ce type de questionnement. Par ailleurs, notre projet est né de trois événements particuliers : notre goût personnel pour la lecture de bandes dessinées ; la participation à un cours de stylistique, en 2008, à l'Université de Toulouse II Le Mirail, mené par Monsieur Dürrenmatt, et prenant en partie appui sur le support bande dessinée ; le concours à la création d'une exposition, à la bibliothèque d'étude et du patrimoine de Toulouse, en septembre 2008, sur la presse enfantine de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle, qui joue un rôle essentiel dans l'histoire de la bande dessinée. Enfin, en tant que licenciée en lettres modernes, la bande dessinée d'auteur, parce qu'elle présuppose des liens privilégiés avec la littérature, nous intéressait tout particulièrement, tout comme la perspective de proposer à notre tour une étude stylistique valorisant nos acquis méthodologiques. Notre travail s'est construit dans l'optique d'une étude historique, et la deuxième partie de notre étude peut sembler surprenante. Cependant, dans la mesure où notre objet d'étude consiste en une série d'albums, nous avons trouvé justifié d'analyser tous les éléments qui les constituent : de leurs contextes de création et de publication, à leur matière textuelle et littéraire. Les styles littéraires et graphiques des trois auteurs font partie des particularités qui déterminent l'empreinte historique qu'elles ont laissée dans le monde de la bande dessinée.

Partie1 - Une place dans l'histoire de la bande dessinée

Cette première partie se propose de situer dans l'histoire de la bande dessinée, et plus particulièrement dans l'histoire de la bande dessinée d'auteur, les trois auteurs choisis pour mener ce travail. Il s'agit de déterminer quels liens Claire Bretécher, Chantal Montellier et Marjane Satrapi entretiennent avec ce milieu spécialisé, et d'identifier à ce propos une première série de divergences et de convergences, légitimant leur confrontation analytique. Cette première partie doit constituer également une mise en perspective historique, susceptible de donner une définition plus claire de la bande dessinée d'auteur, et de comprendre les enjeux qui ont permis l'affirmation de créatrices fortes dans un milieu jusque là presque uniquement masculin, en France.

A. PARCOURS PERSONNELS ET INFLUENCES

1. Parcours personnels des auteurs

Les albums étant indissociables de leurs créatrices, l'évocation de leurs carrières personnelles est primordiale. Pour plus de clarté, nous évoquerons successivement les biographies des trois auteurs dans l'ordre chronologique de leurs naissances et de leurs apparitions dans le monde de la bande dessinée.

a. Claire Bretécher scénariste, dessinatrice et éditrice

Claire Bretécher, née à Nantes le 17 avril 1940, est la doyenne de nos trois auteurs. Elle se distingue par son goût très précoce pour la bande dessinée, qu'elle pratique depuis qu'elle est enfant, non seulement comme lectrice, mais aussi comme dessinatrice. Une de ses bandes dessinées est ainsi publiée en 1953, alors qu'elle a treize ans, par la revue *Schtroumpf*. Le parcours de Claire Bretécher, marqué par une longue pratique, annonce une maîtrise du métier assez extraordinaire, ce que souligne Mira Falardeau dans le texte de sa thèse de doctorat, soutenue à Paris en 1981 :

« Dans le cas de Bretécher, il est sûr que cette pratique qui dure depuis plus de trente ans l'a amenée à une maîtrise du métier à laquelle aucune d'entre nous ne peut présentement aspirer, après dix ans ou moins d'expérience. »⁴

Elle fait des études documentaires et des études en histoire de l'art après avoir été pensionnaire aux Ursulines, à Nantes ; puis elle enseigne le dessin pendant neuf mois, au tout début des années 1960. C'est alors qu'elle publie des illustrations pour différents journaux du groupe Bayard-Presses. Mais sa carrière dans la bande dessinée débute véritablement quand elle illustre un texte de Goscinny : *Le facteur Rhésus*, pour la revue *L'os à moelle*. En 1964, elle réalise des illustrations et des histoires brèves pour la revue *Record*, mais c'est sa collaboration avec la revue *Tintin*, qui sert de tremplin à sa carrière, et à sa reconnaissance dans le monde de la bande dessinée. De 1967 à 1971, elle publie quelques courts récits dans le magazine *Spirou*. Celui-ci accueille entre autres *Les naufragés* qu'elle crée en collaboration avec Raoul Cauvin, auteur affilié à l'école belge de la bande dessinée.

Les autres événements marquants de la carrière de Claire Bretécher sont sa participation au journal *Pilote*, à partir de 1969. C'est à cette époque qu'elle crée l'anti-héroïne Cellulite, et qu'elle réalise quelques gags qui sont rassemblés sous le nom de *Salades de Saison*. Un album reprenant ces gags est publié en 1973 par les éditions Dargaud. Elle travaille aussi sur certaines bandes en collaboration avec des scénaristes tels que Jean-Marie Pélaprat, Jacques Lob, ou Marcel Gotlib. Notre corpus, qui s'appuie essentiellement sur les albums publiés par les auteurs, ne rend pas compte de ces travaux de collaboration entre un scénariste et un dessinateur.

Dans le cas de Claire Bretécher, la double fonction de dessinatrice et de scénariste s'accompagne d'un troisième rôle, aussi important, mais plus rare : celui d'éditeur. En 1972, elle participe à la création de la revue *L'Echo des Savanes* avec Marcel Gotlib et Nikita Mandryka. Son style évolue avec cette revue, qui s'affranchit de l'influence de *Pilote* et qui contribue à renouveler l'univers de la bande dessinée. L'autre aventure éditoriale menée par Claire Bretécher est celle, plus insolite encore, de l'auto édition de ses albums à partir de 1975. Seul le succès public de l'auteur a pu permettre une telle entreprise, faisant de Claire Bretécher un auteur émancipé de presque toutes les contraintes du métier, libre de développer dans ses bandes dessinées les thèmes et les personnages qu'elle souhaite.

Le dernier élément significatif dans sa carrière est son contact avec la presse généraliste. Alors que de nombreux auteurs de bandes dessinées ont souffert et souffrent encore de la disparition de la plupart des revues spécialisées qui ont émergé dans les années 1970, et à

⁴ FALARDEAU, Mira, *La Bande dessinée humoristique faite par les femmes en France et au Québec depuis 1960 : analyse basée sur les œuvres et témoignages des créatrices et une production personnelle*, Thèse de 3^e cycle, Lettres, Paris 1, 1981, p. 197.

l'inverse, de la sur spécialisation des librairies françaises, Claire Bretécher a bénéficié, dès le début des années 1970, d'un espace hebdomadaire dans *Le Nouvel Observateur*. Cette collaboration lui permet de gagner un public adulte autre que celui des fanatiques de bandes dessinées, et également de continuer à bénéficier des avantages d'une publication régulière dans la presse, qui offre des revenus plus sûrs aux auteurs que l'édition de leurs albums. En revanche, Chantal Montellier souffre aujourd'hui de la disparition de revues spécialisées susceptibles de valoriser son travail, ce qui la contraint à un certain isolement dans le monde de la bande dessinée.

b. La rencontre de Chantal Montellier avec la bande dessinée

L'isolement caractérise, de fait, toute la carrière de Chantal Montellier. Au contraire de Claire Bretécher et de Marjane Satrapi, son œuvre engagée n'a pas été accueillie par une sur médiatisation et par un succès public extraordinaires. Chantal Montellier est née en 1947, près de Saint-Étienne, dans la Loire. Elle y reçoit une formation artistique sanctionnée par le Diplôme National des Beaux-Arts, section peinture. Son goût premier pour la peinture fait écho à l'activité annexe de peintre de Claire Bretécher, dont on peut voir une illustration dans les albums *Portraits* (1983) et *Moments de lassitude* (1999). A propos de la formation dispensée par l'école des Beaux-Arts, Chantal Montellier nous dit ceci :

« J'ai fait les Beaux-Arts dans les années 1960, mais la bande dessinée n'y était pas du tout considérée comme un art, seulement comme un artisanat, une distraction pour les enfants, d'autant moins que la bande dessinée d'auteur, à cette époque-là, n'existait pratiquement pas. Mon intérêt pour le 9e art est venu plus tard, alors que j'avais quitté l'enseignement au profit du dessin de presse. C'est par le dessin de presse que je suis arrivée à la bande dessinée, d'abord dans Ah !Nana, journal de BD féminines, ensuite dans Métal Hurlant. »⁵

Chantal Montellier est effectivement professeur d'arts plastiques au lycée et au collège, ce qui ne l'empêche pas de poursuivre ses créations personnelles. Elle réalise une série de dessins qu'elle propose à l'éditeur Losfeld.

« Sur le coup il a été intéressé mais il n'y a pas eu de résultat concret... Après j'ai rencontré Alain Scoff qui a écrit la pièce J'ai confiance en la justice de mon pays. Il aimait bien mes dessins et il m'a proposé de faire une bande dessinée sur un des scénarios qu'il avait écrit ; on a réalisé une histoire que Wolinski a passée dans Charlie en 1974. »⁶

⁵ Entretien avec Chantal Montellier, 5 mars 2009.

⁶ LAMBERT, Francis, « Les livres de Chantal Montellier », (*A Suivre*), n° 4, Paris, mai 1978, p. 22-23.

Dès 1972, l'auteur commence à publier des dessins de presse politiques, d'abord dans *Combat Syndicaliste*, puis dans divers journaux tels que *L'humanité Dimanche*. La première bande dessinée qu'elle réalise est d'ailleurs publiée dans ce périodique : au moment du débat sur la loi Veil, elle publie une bande sur la question de l'avortement. Après avoir publié quelques travaux dans *Charlie Mensuel* et dans *Métal Hurlant*, Chantal Montellier rencontre au cours de l'automne 1976 Jannick Dionnet (femme de Jean-Pierre Dionnet, directeur de la maison d'édition qui publie *Métal Hurlant*), dont le projet est de lancer une revue de bande dessinée de femmes. C'est l'époque de la publication de *Ah ! Nana*, qui montre la volonté nouvelle de valoriser le travail des femmes, encore marginales dans ce domaine de la création. Cependant, la revue est censurée au bout de neuf mois de parution. En 1978 commence la collaboration de l'auteur avec la revue (*A Suivre*), qu'elle marque avec la publication de la série des trois aventures de Julie Bristol, publiées ensuite sous la forme d'albums par Dargaud. Du point de vue de l'édition, la carrière de Chantal Montellier est marquée par plusieurs publications chez les Humanoïdes Associés et Futuropolis, deux maisons qui ont eu un rôle essentiel dans l'émergence de la bande dessinée d'auteur. Les difficultés rencontrées par Chantal Montellier pour imposer son œuvre au grand public lui font préférer pour un temps l'écriture de romans, pour lesquels elle dit recevoir un écho très favorable :

« En tout cas, ce que je ramasse comme gratifications est infiniment supérieur à tout ce que j'ai pu récolter en 20-25 ans de bande dessinée, donc ça me donne beaucoup à réfléchir. »⁷

Elle revient cependant à la bande dessinée à partir de l'année 2000. Elle publie alors l'album *Les Damnés de Nanterre* aux éditions Denoël Graphic. A travers cette publication elle renoue avec la forme du « docu-fiction », et avec la bande dessinée politique. En 2006, elle publie une compilation d'histoires courtes intitulée *Sorcières, mes sœurs*. Cet album est diffusé par la maison d'édition La Boîte à bulles. Enfin, *Tchernobyl mon amour* paraît chez Actes Sud pour le vingtième anniversaire de la catastrophe de Tchernobyl. Notons par la suite les rééditions de certains de ses albums, citons par exemple *Odile et les crocodiles* réédité en 2008, tandis que d'autres tels que *Blues* sont aujourd'hui pour ainsi dire introuvables sur le marché de la bande dessinée.

c. Marjane Satrapi : sa vie et son œuvre en bande dessinée

La médiatisation et le succès public de Marjane Satrapi, sont dus en particulier au relais promotionnel qu'ont su jouer les revues hebdomadaires *Télérama* et *Les Inrockuptibles*, et le quotidien

⁷ RIBOT, Catherine, « Entretien avec Chantal Montellier », *Fun en Bulles*, 1998.

Libération. Trois publics différenciés et extérieurs au monde spécialisé de la bande dessinée ont ainsi pu découvrir l'œuvre phare de Marjane Satrapi : *Persepolis*, déjouant les limites médiatiques imposées par une publication dans une petite maison d'édition indépendante telle que L'Association. Il est important de souligner que la presse généraliste a été par deux fois, pour Claire Bretécher et Marjane Satrapi, vecteur de succès, ce qui donne à réfléchir sur les rôles respectifs de la presse spécialisée et de la presse généraliste comme relais des œuvres de bande dessinée.

Marjane Satrapi s'est intéressée tardivement au support bande dessinée. Née le 22 novembre 1969 à Rasht, en Iran, elle est originaire d'une famille aristocratique, apparentée à la dynastie Kajdar. Elle vit à Téhéran, enfant, et elle subit les restrictions des libertés individuelles liées aux événements politiques de l'époque : la Révolution islamique de 1979 et les débuts de la guerre opposant l'Iran à l'Irak. Les événements clés de cette période, liés au contexte social et politique iranien et à son histoire familiale personnelle, sont évoqués dans la bande dessinée *Persepolis*. Élève au lycée français de Téhéran, elle est envoyée à Vienne par ses parents, en 1984, afin de fuir le régime iranien et la guerre. Elle continue ses études au lycée français de la capitale autrichienne, avant de retourner à Téhéran pour achever ses études supérieures à l'école des Beaux-Arts. Enfin, de retour en France, elle intègre l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg.

À Paris, elle fait la rencontre de Christophe Blain, qui fait partie de la nouvelle génération des auteurs de bandes dessinées français. Il introduit Marjane Satrapi dans l'atelier des Vosges, qui regroupe certains des noms les plus fameux de la bande dessinée contemporaine. C'est à cette occasion qu'elle rencontre David B., auteur de bande dessinée et membre fondateur de la maison d'édition indépendante L'Association. Il encourage Marjane Satrapi à raconter son histoire sous la forme d'une bande dessinée, ce qui donne lieu à l'écriture de *Persepolis*. En 2003, elle publie *Broderies*, nommé dans la catégorie du meilleur album au festival d'Angoulême 2004, mais c'est sa dernière bande dessinée, *Poulet aux prunes*, parue en 2004, qui est finalement récompensée par ce prix. Enfin, de 2005 à 2007, elle réalise, en collaboration avec Vincent Paronnaud, l'adaptation de *Persepolis* en un long métrage d'animation en noir et blanc. Ce film ne nous intéresse que comme élément de contexte : sa sélection officielle au festival de Cannes en 2007, n'a pu que contribuer à la découverte et à l'engouement massif du public pour les bandes dessinées de l'auteur.

L'évocation de ces trois parcours confirme les particularités de chaque auteur, tout en mettant l'accent sur quelques faits similaires, dont la formation graphique académique reçue par Chantal Montellier et Marjane Satrapi dans une école des Beaux-Arts. Il s'agit d'un premier degré de mise en contexte historique des albums, à travers les opportunités professionnelles rencontrées par chaque auteur, à trois moments clés de l'histoire de la bande dessinée d'auteur : les années 1960-1970, les

années 1970-1980 et les années 2000 qui, d'un point de vue éditorial, continuent les recherches amorcées par les indépendants dans les années 1990.

2. Rencontres et influences

Connaître les influences diverses reçues par les trois auteurs est un point essentiel, car il permet de mieux saisir les goûts et les ambitions de chacune, et ainsi de les rattacher ou non à un courant dans le monde varié de la bande dessinée.

a. Influences dans le monde de la bande dessinée

Nous avons évoqué précédemment la rencontre déterminante de Marjane Satrapi avec l'auteur de bandes dessinées David B. L'influence de ce dernier se ressent à la fois dans le style de narration et dans le graphisme adoptés par Marjane Satrapi dans *Persepolis*. Marjane Satrapi elle-même revendique cette filiation :

« Avant de rencontrer David, j'avais un style personnel. Mais il faut que je vous dise que le premier album qui m'ait vraiment donné envie de faire de la bande dessinée, c'était L'Ascension du haut mal [...]. Je me suis dit que s'il fallait faire de la bande dessinée, franchement c'était de la bande dessinée de ce genre. C'est vrai que j'ai une similitude de trait avec lui. Mais je ne peux que me sentir flattée qu'on compare mon travail avec celui de David, parce que je trouve qu'il dessine comme un Dieu alors que je ne considère pas que, moi, je dessine très bien. »⁸

Le graphisme en noir et blanc, le contenu autobiographique de l'œuvre, le jeu de contrastes entre de larges aplats de noir et de blanc sans transition avec des dégradés de gris, les traits même, relativement simplifiés, des personnages, sont autant d'échos graphiques et thématiques à l'œuvre de David B. Cependant, la forme autobiographique les conduit à développer deux narrations extrêmement différentes, dans lesquelles la place de la matière historique, politique et sociale notamment, est divergente. L'épilepsie était désignée au Moyen-Âge comme le « Haut Mal ». David B. reprend cette expression pour aborder l'histoire de son enfance, marquée par la maladie de son frère. Son œuvre est d'autant plus intimiste que se superpose à la réalité de son histoire familiale une dimension fantastique et onirique qui fait pénétrer le lecteur dans l'imaginaire de l'auteur enfant. Cette dimension onirique n'est pas aussi déterminante dans l'œuvre de Marjane Satrapi. Seuls les dialogues nocturnes de Marjane avec Dieu font allusion à l'imaginaire enfantin, mais sans revêtir le caractère épique de l'œuvre de David B. Par ailleurs, la dimension sociale et politique de l'histoire de Marjane Satrapi n'est pas présente dans *L'Ascension du Haut Mal* de David B., œuvre centrée sur le cercle intime de la famille.

⁸ Vincent, « L'interview ! Marjane Satrapi », site internet BD Sélection, Paris, 2001 (disponible sur le site <www.bdselection.com>).

L'œuvre de Marjane Satrapi fait aussi écho à un autre travail déterminant dans l'histoire de la bande dessinée autobiographique et historique : *Maus*, d'Art Spiegelman. Figure emblématique de la bande dessinée underground américaine des années 1960-1970, Art Spiegelman marque l'histoire de la bande dessinée en publiant une œuvre autobiographique qui met en scène les souvenirs de son père, survivant de la Shoah. La bande dessinée est récompensée de manière exceptionnelle par un prix Pulitzer en 1992. Son influence sur la bande dessinée alternative française des années 1990 est importante : l'usage systématique du noir et blanc dans les publications de L'Association est du, entre autres choses, à cette filiation à la bande dessinée underground américaine, et la forme autobiographique s'impose véritablement avec l'œuvre d'Art Spiegelman. Marjane Satrapi est l'héritière de cette autre bande dessinée, celle qui ne réduit pas le monde à une opposition manichéenne entre les bons et les méchants, traqués par des super héros. Dans une interview menée par l'écrivain américain Joshua Bearman et publiée dans *The Believer*, Marjane Satrapi dit ceci, à propos des potentialités de la bande dessinée :

*« I just think that comics have always been more than that. They really haven't always been superheroes. And today, of course, people like Art Spiegelman have shown how truly powerful comics can be. Joe Sacco uses comics as political reporting. So comics are just another medium to express yourself. »*⁹

Une attention plus importante mérite d'être accordée à la bande dessinée underground, dont le dialogue avec la nouvelle bande dessinée ne peut être ignoré. La bande dessinée underground se définit comme une bande dessinée de contre-culture qui conteste les décisions politiques et le puritanisme de la société américaine à partir des années 1960. Il s'agit d'une bande dessinée politique influencée par le graphisme psychédélique, et qui cultive une trame très hachurée. Enfin, cette bande dessinée est marquée par son goût pour le dessin dit « trash », et par un humour fondé sur la dérision. En France, la nouvelle bande dessinée qui émerge également à partir des années 1960 ne remet pas en question, comme aux Etats-Unis, les fondements culturels de toute une société. Cependant, elle s'adresse désormais à un public adulte, pour lequel elle propose plus facilement des thèmes liés à l'actualité culturelle, sociale et politique, en innovant dans de nouveaux modes de perception de la culture en question. Même

⁹ BEARMAN, Joshua, « Marjane Satrapi [Graphic Novelist] », *The Believer*, vol. 4, n° 6, San Francisco, McSweeney's Publications, août 2006, p. 66-70 (« Je crois seulement que les comics ont toujours été plus que ça. En vérité, ils n'ont pas toujours été des histoires de super héros. Et aujourd'hui, bien sûr, des personnes comme Art Spiegelman ont montré à quel point l'impact des comics pouvait être fort. Joe Sacco fait du journalisme politique sous forme de bandes dessinées. Les comics ne sont donc qu'un autre moyen de s'exprimer »).

si rattacher la bande dessinée féministe et engagée de Chantal Montellier à la bande dessinée underground américaine serait un contre-sens, dans la mesure où celle-ci nourrit aussi, parmi ses images « trash », des univers pornographiques qui ne valorisent pas la femme émancipée et créatrice que défend notre auteur français, c'est avec l'univers underground que la bande dessinée s'ouvre plus radicalement à la politique, ouverture que l'œuvre de Chantal Montellier participe à élargir dès les années 1970. Certaines planches de Chantal Montellier, fondées sur une esthétique du non-sens, marquent également une proximité graphique avec la tradition de l'underground.

La parution du magazine *Zap Comix* marque la naissance officielle en février 1968 du mouvement underground. Robert Crumb en est l'un des initiateurs. Ses planches sont aussi bien satiriques, citons *Fritz The Cat*, que pornographiques. Il se heurte d'ailleurs avec des dessinatrices féministes telles que Trina Robbins. Spain Rodriguez est un autre auteur représentatif de ces deux volets politique (le personnage de Trashman est porteur d'un violent discours anarchiste) et pornographique (*Big Bitch*) de la bande dessinée underground. Chantal Montellier met en scène des personnages féminins très éloignés de cet univers machiste, mais dans *Julie Bristol, L'île aux démons*¹⁰, les caricatures de Jean-Marie Le Pen et de Bruno Mégret font écho aux irrévérencieuses satires politiques de la bande dessinée underground (voir annexe 2, document 1).

On retrouve aussi l'influence de l'underground dans l'œuvre de Claire Bretécher, dont les premières planches sont plus contemporaines de la contre-culture américaine. La nervosité de son trait peut faire écho à certains graphismes de l'underground, mais cela n'est pas très significatif. Son humour, par ailleurs, même s'il a beaucoup retenu de caractéristiques de l'école belge, évolue vers un sens de la dérision, au moment de la collaboration de l'auteur à *L'Echo des Savanes*, qui est plus proche de la causticité underground. Elle publie à ce propos ses premières planches, en collaboration avec Goscinny, dans la revue *L'Os à Moelle* (dans sa version des années 1964-1966), dont la ligne éditoriale est plus ou moins équivalente à celle de la revue iconoclaste américaine *The Realist*, qui a ensuite influencé la bande dessinée underground, comme le signale Jean-Paul Gabillet lors d'une conférence tenue à Lyon, au musée d'Art contemporain, en 2009¹¹. On peut signaler, enfin, que l'usage du noir et blanc dans les premières bandes dessinées de Claire Bretécher fait écho à la bande dessinée « intellectuelle » américaine des années 1960. L'auteur revendique d'ailleurs les influences de l'américain Johnny Hart et de l'anglais Ronald Searle¹². Les dessins en noir et blanc de l'auteur américain, et ses personnages aux physionomies caricaturales sont, pour certains, le modèle

¹⁰ MONTELLIER, Chantal, *Julie Bristol tome 3 : L'île aux démons*, Paris, Dargaud, 1994, p. 45.

¹¹ GABILLET, Jean-Paul, Conférence sur la bande dessinée Underground, Musée d'Art Contemporain, Lyon, 27 février 2009.

¹² OOSTERLINCK, Joëlle, PESSIS, Jacques, *Empreintes : Claire Bretécher, bande dessinéeuse*, Paris, France 5, 30 janvier 2009.

évident de ceux de Claire Bretécher. Le personnage de Cellulite notamment, semble relever de la même inspiration que les personnages de la série *B.C.* de Johnny Hart.



B.C., de Johnny Hart (1958).



Cellulite, de Claire Bretécher (1969).

Ronald William Fordham Searle s'illustre quant à lui dans la presse anglaise des années 1950, à travers laquelle il démontre ses talents de « cartooniste », et de caricaturiste. C'est sa pratique de la caricature qui a pu le plus influencer l'œuvre de Claire Bretécher, qui se réfère aussi à cet égard au dessinateur de bande dessinée et caricaturiste français, Jean Cabut, connu sous le pseudonyme de Cabu. Enfin, la bande dessinée de Claire Bretécher se caractérise par l'expressivité des postures et des mimiques de ses personnages. À ce propos la filiation à l'école belge représentée par Franquin ou Greg ne peut être oubliée.

Concentrons-nous en dernier lieu sur les influences revendiquées par Chantal Montellier. Elle nous dit à ce propos lors de notre entretien mené à Paris en mars 2009 :

*« J'ai fait des rencontres graphiques au début de ma « carrière », qui m'ont aidée à aimer la bande dessinée, comme par exemple Nicole Claveloux, Guido Crepax, Buzzelli, José Munoz, Pratt, Mattotti, plus tard Miles Hyman,... Ce sont tous de très grands dessinateurs à mon humble avis, avec un langage graphique personnel, une esthétique, un riche vocabulaire de formes, une liberté, une autonomie... Bref, de vrais artistes à des milliers de kilomètres des stéréotypes de l'école Belge ou de Mickey. »*¹³

La référence à l'héritage de l'auteur italien Guido Crepax est récurrente dans les entretiens et les études menés sur l'œuvre de Chantal Montellier. La série phare de Guido Crepax est *Valentina*, elle inspire tout particulièrement les premières planches de Chantal Montellier par sa manière atypique et très stylisée de représenter le corps de la femme. La dimension érotique mais aussi intellectuelle et politique de l'œuvre de l'auteur italien font également écho à

¹³ Entretien avec Chantal Montellier, 5 mars 2009.

l'univers de Chantal Montellier, de même que les nombreux va-et-vient entre la réalité et le rêve, comme le signale par ailleurs Mira Falardeau. Celle-ci compare également les travaux de Chantal Montellier à ceux du graphiste, photographe et auteur de bandes dessinées belge Guy Peellaert. On peut la citer à ce propos :

« Quant à Peellaert, spécialiste d'un délire graphique au service de l'esthétique pop, elle le suivra dans la voie d'une recherche esthétique originale qui débouchera, dans son cas, sur une esthétique que je qualifierais de « punk » (Le Petit Larousse Illustré 1981 définit le punk comme « une mode, apparue vers 1975, caractérisée surtout par l'agressivité et la dérision »).¹⁴

De nombreuses références au mouvement musical punk se retrouvent d'ailleurs dans les bandes dessinées de Chantal Montellier. Dans *Wonder City* par exemple, un graffiti sur un mur reproduit la célèbre expression du groupe musical punk Les Sex Pistols : « No future » (voir annexe 2, document 2). Enfin, dans le milieu de la bande dessinée, le groupe français avant-gardiste et anti-conformiste Bazooka, qui rejette tout compromis commercial, qui joue de l'interpénétration des supports et des techniques, et qui associe émotion pure et intellectualité, a pu influencer les choix narratifs et graphiques peu traditionnels de Chantal Montellier.

Entre un auteur qui hérite des recherches de la nouvelle bande dessinée indépendante, un auteur partagé entre ses expériences dans des revues marquées par les personnalités de l'école franco-belge de la bande dessinée et les œuvres de grands caricaturistes venus d'horizons différents, et enfin un auteur qui développe une esthétique punk à laquelle se superpose un dialogue incessant entre le rêve et la réalité, et qui se dirige peu à peu vers des recherches graphiques empreintes de réalisme, nous ne pouvons conclure qu'à une extrême hétérogénéité des influences et des choix narratifs et graphiques des trois auteurs étudiés. Ces divergences renforcent l'affirmation des particularités d'artiste de chacune, tout en rendant plus difficile la définition de dénominateurs communs susceptibles de montrer l'unité des productions liées à la bande dessinée d'auteur.

b. Les influences artistiques extérieures au monde de la bande dessinée

L'une des caractéristiques les plus remarquables de la bande dessinée d'auteur est qu'elle ne repose plus sur un système d'autoréférences puisées essentiellement dans la bande dessinée elle-même, mais sur un dialogue avec d'autres formes de création, et avec la société et la culture dans laquelle elle se construit. A cet égard, il est nécessaire de préciser quels écrivains ou quels peintres, par exemple, ont le plus touché les auteurs.

¹⁴ FALARDEAU, Mira, *La Bande dessinée humoristique*, op. cit., p. 184.

Chantal Montellier a construit plusieurs de ses albums en référence aux vies et aux œuvres d'artistes, qui sont d'ailleurs systématiquement des femmes : Camille Claudel, Artémisia Gentileschi et Virginia Woolf tout spécialement. Au début de son album *Odile et les crocodiles* elle cite un vers significatif de Rimbaud. Le recueil *Sorcières, mes sœurs* est construit autour de longues citations de l'historien du XIX^e siècle Jules Michelet. Dans les trois volets de l'album *Social Fiction*, les références à la musique punk sont multiples, et *Paris sur sang : mystère au père Lachaise*, développe une intrigue centrée autour de la personnalité du célèbre musicien Jim Morrison. Autant d'éléments qui soulignent sa culture littéraire et artistique, et qui démontrent un vaste champ d'inspiration. Interrogée à ce propos, elle nous a répondu ceci :

« En littérature je suis une infidèle, et mes « amours » changent souvent. Là, je viens de découvrir Chloé Delaume, dont la personnalité et les récits m'impressionnent. Et, parallèlement, je suis en train de relire Si c'est un homme de Primo Lévi, avec la même émotion extrême. Le témoignage est bien sûr l'essentiel, mais l'écriture, d'une sobriété et d'une efficacité rares, est aussi admirable, me semble-t-il. La lecture de ce récit devrait être rendue obligatoire au lycée. Si ce livre était oublié, ce serait tragique. Côté peinture, j'ai été influencée à certaines époques par des artistes comme Francis Bacon et par des mouvements comme celui de la Nouvelle Figuration. Il y a aussi des œuvres féminines qui m'ont impressionnée, celles, entre autres, de Dorothea Tanning, compagne de Max Ernst, de Frida Khalo, et bien sûr, de la "suicidée de la société" : Camille Claudel. »¹⁵

De même, Marjane Satrapi, dans *Persepolis*, met en scène son personnage principal en situation de création d'une piéta tenant le Christ sur ses genoux, inspirée de celle de Michel-Ange, et figurant un martyr iranien, pour son entrée aux Beaux-Arts de Téhéran.¹⁶(voir annexe 2, document 3). Cette représentation symbolique, ainsi que les nombreuses allusions aux lectures diverses du personnage, sont la preuve que la nouvelle bande dessinée innove par un riche dialogue avec une culture qui dépasse largement les limites de la bande dessinée.

Enfin, Claire Bretécher témoigne elle aussi de cette ouverture culturelle, ne serait-ce que par la page de couverture de son album *Agrippine*, à travers laquelle elle détourne une bande dessinée d'Hergé, *Tintin au Congo*, en remplaçant le nom de Tintin par celui du philosophe Heidegger.¹⁷(voir annexe 2, document 4). Ce procédé lui permet de faire allusion avec humour au racisme préjugé d'Hergé, et à l'antisémitisme d'Heidegger. Pour présenter son dernier album de la série *Agrippine*, elle rédige un court résumé adressé aux lecteurs du *Nouvel Observateur*¹⁸.

¹⁵ Entretien avec Chantal Montellier, 5 mars 2009.

¹⁶ SATRAPI, Marjane, *Persepolis*, tome 4, Paris, L'Association, collection Ciboulette, 2003.

¹⁷ BRETÉCHER, Claire, *Agrippine*, tome 1, Paris, éditions Bretécher, 1988.

¹⁸ OOSTERLINCK, Joëlle, PESSIS, Jacques, *Empreintes : Claire Bretécher, bande dessinéeuse*, Paris, France 5, 30 janvier 2009.

Elle y compare les tribulations d'Agrippine et de sa famille aux destins tragiques des Atrides, créant ainsi un décalage humoristique entre la drôlerie de son album et le sérieux de la littérature tragique, ainsi qu'entre la noblesse attribuée à cette littérature, et la considération encore très relative que l'on accorde aujourd'hui à la bande dessinée parmi les genres littéraires.

Cet élargissement du champ des références, amené par la nouvelle bande dessinée, est cette fois-ci représentatif des œuvres des trois auteurs étudiés. Ces références à une culture artistique plus diversifiée sont par ailleurs susceptibles d'intéresser un plus grand nombre de lecteurs, et notamment parmi ceux qui jusque là méprisaient la bande dessinée en la qualifiant d'enfantine.

3. Le choix de la bande dessinée

Seule Claire Bretécher se distingue par son intérêt précoce pour le dessin de bande dessinée. Concernant Chantal Montellier et Marjane Satrapi, la bande dessinée n'est pas une vocation première. Marjane Satrapi est à l'origine une graphiste, et par ailleurs, elle s'adonne à des travaux parallèles à la bande dessinée en illustrant des livres pour enfants et des livres de philosophie orientale. Cet intérêt initial pour le graphisme est important à signaler car il permet de mieux appréhender l'étude des dessins de l'auteur. Très éloignée de la veine picturale qui a caractérisé un grand nombre d'albums de la nouvelle bande dessinée, Marjane Satrapi propose au contraire un univers très stylisé à travers lequel le dessin a vocation à communiquer une idée ou une impression particulières. Son contact avec l'illustration est également une caractéristique intéressante. L'étude du statut de l'image dans la bande dessinée de Marjane Satrapi révèle en effet que de nombreuses séquences graphiques ont pour objet premier d'illustrer le texte donné. Quant à Chantal Montellier, nous avons déjà cité son travail de romancière qui révèle un intérêt particulier pour l'écriture. Cependant, il est notable que dans sa carrière, elle soit toujours revenue au support bande dessinée, lui donnant le privilège sur sa pratique initiale de peintre et sur ses travaux ultérieurs de romancière. Interrogée à ce propos, elle dit ceci :

« Ce médium permet une double expression par l'image et le texte ce qui, bien employé, peut avoir un grand impact sur les imaginaires, qu'ils soient pré ou post pubères, voire adulte. L'image a une force que les mots n'ont pas, on en saisit le sens en un seul coup d'œil... Elle parle à l'inconscient plus directement qu'un texte. De ce fait elle peut être dangereuse et est très contrôlée. La bande dessinée est aujourd'hui à la fois sous contrôle et surexploitée. Elle aurait pu être un outil de libération, d'expression, d'éducation visuelle au service d'une émancipation populaire, mais elle a été reprise par le « Marché » et son idéologie. Enfin, je schématise un peu, la situation est un peu plus complexe... Sinon, j'ai publié plusieurs recueils de nouvelles illustrées

*et un roman, mais j'ai pu constater que l'impact de mes bandes dessinées est beaucoup plus fort. »*¹⁹

De manière paradoxale, Chantal Montellier dit donc avoir reçu des échos plus favorables pour ses romans que pour ses bandes dessinées, mais elle reste convaincue que l'association du texte et de l'image dans ses albums de bande dessinée garantit un impact plus fort sur ses lecteurs. À ce titre, elle rejoint l'analyse de Marjane Satrapi, énoncée dans *The Believer*. Questionnée par Joshua Bearman sur la possibilité pour la bande dessinée de gagner un public plus large que d'autres formes d'expression écrite, elle répond :

*« Maybe. Because of the images. You see a picture and you understand perfectly, immediately, the basic thing that's happening. It's probably more accessible because we are in a culture of images now. People are used to seeing stories that way. They understand looking at pictures. »*²⁰

Les deux auteurs, sans paraître avoir eu la vocation première de faire de la bande dessinée, semblent être intéressées par ce support d'expression pour l'impact qu'il a sur les lecteurs potentiels. Dans cette perspective, elles se montrent lucides sur les goûts et les intérêts de leurs contemporains, afin de mieux les atteindre sur les questions qui les touchent, elles. On voit aussi que la bande dessinée, à travers ce type d'auteurs, dépasse le seul projet de distraction des lecteurs, et devient un support d'expression extrêmement pertinent dans la société de l'image qui s'est développée au cours du XX^e siècle. L'engagement politique, ou autre, du créateur, trouve un relais performant dans le support bande dessinée, ce qui ne peut qu'encourager les auteurs à s'affirmer à travers ce médium.

B. PUBLICATIONS ET ÉDITIONS

Si les trois auteurs étudiés publient encore des albums aujourd'hui, il faut être conscient qu'elles n'ont pas abordé la bande dessinée dans le même contexte et à la même époque. Un des signes de cette divergence réside dans leur relation professionnelle avec les publications périodiques. Claire Bretécher et Chantal Montellier ont pénétré le milieu de la bande dessinée par la publication de planches dans des revues très différenciées, dont les lignes éditoriales représentent un élément d'analyse historique essentiel. Le passage aux albums est également un moment clé dans leur vie professionnelle, et pour leur statut d'auteur. Marjane Satrapi, quant à elle, commence à faire de la bande dessinée à une époque où beaucoup de revues spécialisées ont disparu. Elle bénéficie des

¹⁹ Entretien avec Chantal Montellier, 5 mars 2009.

²⁰ BEARMAN, Joshua, « Marjane Satrapi [Graphic Novelist] », *The Believer*, vol. 4, n° 6, San Francisco, McSweeney's Publications, août 2006, p. 66-70 (« *Peut-être. Grâce aux images. On voit une image et on comprend aussitôt, parfaitement, de quoi il s'agit. La bande dessinée est sûrement plus accessible parce que nous sommes dans une culture de l'image aujourd'hui. Les gens sont habitués à voir se dérouler des histoires sous cette forme. Ils comprennent rien qu'en regardant les images.* »)

nouvelles politiques éditoriales qui proposent des formats plus libres. La seule revue pour laquelle elle publie est la revue *Pilote* (dans sa nouvelle version *Nouveau Pilote*), pour un numéro spécial de 2003. L'écho à la collaboration de Claire Bretécher à *Pilote* dans les années 1960 est donc très lointain. Enfin, il est primordial d'étudier quelles maisons d'édition choisissent de publier les travaux des auteurs, ou ont été choisies par elles, afin de déterminer le lien exact qui rattache la bande dessinée d'auteur au contexte éditorial français.

1. Les publications dans les périodiques

La nouvelle presse des années 1960-1970 offre un espace de création susceptible de favoriser de nombreuses innovations graphiques et langagières. Parmi les périodiques les plus dynamiques, plusieurs ont été lancés par des auteurs de bande dessinée, désireux de créer de nouveaux espaces de publication pour l'émergence d'une bande dessinée plus proche de leurs ambitions. *L'Echo des Savanes* naît ainsi de la collaboration de Marcel Gotlib, Nikita Mandryka et Claire Bretécher, et de leur émancipation du journal *Pilote*. Les maisons d'édition alternatives du début des années 1990, rejoignent, par leur ambition d'innovation, les projets de ces magazines disparus, et sont elles-aussi pour une partie créées par des auteurs de bande dessinée. La maison d'édition L'Association en est une illustration. Les parcours différenciés des trois auteurs se rejoignent en ce sens. Claire Bretécher, Chantal Montellier et Marjane Satrapi ont été en relation avec des magazines ou une maison d'édition dont la ligne éditoriale était plus clairement fixée dans une logique de dépassement des thèmes et des styles abordés traditionnellement en bande dessinée. Un état des lieux des périodiques dans lesquels ont été publiées Claire Bretécher et Chantal Montellier va nous aider à rendre plus significative cette analyse (voir annexe 3).

a. Comparaison et commentaire des tableaux

Nous avons sélectionné les titres les plus représentatifs des collaborations de chaque auteur avec la presse. Les deux tableaux ne sont donc pas exhaustifs. Chantal Montellier est apparue plus récemment, en 2004, dans un numéro de *Bédéka* et un numéro de *Bodoï*, mais ces collaborations sont trop ponctuelles pour véritablement faire sens. Par ailleurs, nous n'avons pas cité tous les titres de la presse d'opinion dans lesquels certaines de ses planches sont parues. Nous avons considéré que les trois titres cités rendaient compte avec suffisamment de pertinence de ce type d'engagement, et nous avons privilégié les titres ayant publié des bandes dessinées sur ceux qui éditent les dessins de presse de l'auteur. De même, Claire Bretécher a fait de brèves apparitions dans *Circus*, *Bodoï* ou (*A Suivre*), sans que cela implique de véritable influence sur sa carrière et sur ses albums.

Le tableau consacré à Claire Bretécher confirme que l'auteur se situe à la frontière de la bande dessinée classique, incarnée par des journaux pour la jeunesse tels que *Tintin*, *Spirou* ou

Record, et de la nouvelle bande dessinée qui se diffuse par le biais de périodiques tels que *L'Echo des Savanes*, ou *Fluide Glacial*. Nous appelons bande dessinée classique, ou traditionnelle, les bandes dessinées nées de l'influence de l'école franco-belge au cours du XX^e siècle. Elle se caractérise par des publications destinées à un public enfantin ou pré pubère, elle privilégie les planches humoristiques et les séries d'aventure, et elle repose sur le principe stylistique de la ligne claire, attribué à Hergé. Pré publiée dans différents périodiques, la bande dessinée traditionnelle est diffusée en général sous le format de l'album cartonné de 44 ou de 48 pages en couleurs.

Il est significatif que les planches de Claire Bretécher publiées dans les périodiques adressés à un jeune public proposent essentiellement des gags, dont la brièveté favorise l'effet de chute et de comique. Nous avons pu nous rendre compte de cette prédilection en comparant les descriptifs des planches publiées par l'auteur dans *Tintin*, *Pilote* et *L'Echo des Savanes* sur le site « Bandes dessinées oubliées »²¹. Dans *Tintin*, sur 33 livraisons de l'auteur au magazine, 29 sont des gags, et les 4 autres ne sont pas formellement des bandes dessinées. Dans *Pilote*, on compte 47 gags publiés contre 81 récits complets de 1 à 8 pages. Enfin, dans *L'Echo des Savanes*, 16 récits complets de 5 à 16 pages sont publiés contre 8 gags seulement. De *Tintin*, périodique traditionnel pour enfants, à *Pilote* qui marque la transition de la bande dessinée destinée aux enfants, à la bande dessinée adulte, et enfin à *L'Echo des Savanes* qui se radicalise dans la publication de bandes dessinées pour adultes, les planches de Claire Bretécher ont évolué vers des récits aux formes moins convenues et aux contenus plus développés, signe d'un détachement progressif de l'influence de l'école franco-belge et de la bande dessinée traditionnelle française, telle que nous l'avons décrite.

Cette même source nous a permis de constater qu'au contraire, les planches les plus iconoclastes et privilégiant des formats moins traditionnels et plus libres, étaient pré publiées dans les journaux de la nouvelle presse, destinés à un public adulte. C'est le cas notamment de *Cellulite*. Par ailleurs, on note que la plupart des albums de Bretécher pré publiés dans la presse, le sont dans les journaux de la nouvelle presse ou de la presse d'actualité, ce qui indique une plus grande cohérence de ce corpus, susceptible de donner naissance à une œuvre à part entière. L'affirmation de Claire Bretécher en tant qu'auteur de bande dessinée qui publie des albums à son nom, est donc facilitée par la nouvelle presse qui offre aux auteurs un espace de création plus libre et plus personnel. A ce propos, le tableau nous montre que les planches nées d'une collaboration entre un scénariste et un dessinateur sont plus fréquentes dans les périodiques pour enfants. Or, le rôle du dessinateur, même s'il implique un travail de création, est alors

²¹ <http://www.bdoubliees.com>.

soumis aux idées du scénariste. L'élaboration complète d'une planche par une seule et même personne apparaît comme un acte d'émancipation artistique.

Ces différents constats ne font sens que mis en parallèle avec les informations lisibles sur le tableau consacré à Chantal Montellier. A la différence de Claire Bretécher, Chantal Montellier n'est publiée par aucun périodique de la presse classique de bande dessinée. Ses débuts dans la bande dessinée étant plus tardifs que ceux de Claire Bretécher, son œuvre ne fait pas transition entre la bande dessinée traditionnelle pour enfants et la bande dessinée valorisée par la nouvelle presse. Au contraire, son public est résolument adulte. Le relais joué par le dessin de presse pour l'incursion de l'auteur dans le milieu de la bande dessinée est par ailleurs significatif. Chantal Montellier s'inscrit d'ores et déjà dans une logique journalistique d'information et d'engagement, et non dans une logique de divertissement du lecteur. Par ailleurs, la tonalité plus engagée de ses planches est immédiatement visible sur le panorama de ses publications dans des périodiques.

Si Claire Bretécher est elle aussi publiée par un titre de la presse d'actualité, la sensibilité politique du *Nouvel Observateur* est moins tranchée que celle de *L'Humanité Dimanche*, pour ne citer qu'un exemple. La diffusion très importante du *Nouvel Observateur* auprès d'un public plus varié que celui des revues du Part Communiste, et les bénéfices que Claire Bretécher est susceptible d'en tirer sont, en soi, pour l'auteur, deux raisons suffisantes de collaborer à ce journal. Les diffusions plus restreintes des journaux tels que *L'Unité*, et leur empreinte politique plus extrême, postulent au contraire une véritable identification politique, revendiquée, de Chantal Montellier au journal. De ces deux tableaux ressortent donc deux démarches très différentes. Cependant, l'imposition des deux créatrices en tant qu'auteurs est facilitée par l'entretien d'un même lien avec le milieu spécialisé de la nouvelle presse de bande dessinée, et par le relais joué par la presse d'actualité.

b. Rôle tenu par quelques titres de la nouvelle presse pour l'émergence d'une bande dessinée d'auteur

Nous ne nous intéresserons ici qu'aux titres ayant promu les auteurs étudiés, et ayant eu un impact particulier dans l'histoire de l'édition, sur support de presse, de bande dessinée. Notons que parmi les douze titres retenus par Bruno Lecigne dans *Avanies et Mascarades : L'évolution de la bande dessinée en France dans les années 1970*²², pour illustrer la nouvelle presse dessinée, huit ont publié les planches de Claire Bretécher et de Chantal Montellier : *Pilote*, *Charlie-mensuel*, *L'Echo des savanes*, *Le Canard sauvage*, *Métal Hurlant*, *Ah ! Nana*,

²² LECIGNE, Bruno, *Avanies et Mascarades : L'évolution de la bande dessinée en France dans les années 1970*, Paris, Futuropolis, 1981.

Fluide Glacial, (*À Suivre*). Les quatre particularités suivantes, caractéristiques de la bande dessinée d'auteur sont apparues avec ces périodiques.

La mise en scène de l'auteur de bande dessinée

La notion d'auteur de bande dessinée s'impose avec les publications périodiques des années 1960-1970. Ainsi, *Pilote* permet que la profession de scénariste de bande dessinée s'impose comme égale à celle de dessinateur. Il est aussi le premier illustré à présenter les auteurs de bandes dessinées comme des « vedettes », et ce en consacrant des rubriques spéciales à des biographies et des interviews. Jusque là, la célébrité et l'identité d'une bande dessinée passait par la reconnaissance du personnage principal, du héros, et non par celle de l'auteur. A son tour, *Charlie-Mensuel* favorise l'affirmation d'auteurs en rendant plusieurs hommages à des créateurs des années 1950. Il met en valeur le patrimoine de la bande dessinée en publiant les pionniers étrangers de la bande dessinée adulte (Guido Crepax par exemple, dont nous connaissons l'influence sur l'œuvre de Chantal Montellier), et les nouveaux talents français. (*À Suivre*) et *Métal Hurlant* suivent ces exemples et bâtissent leurs succès sur la révélation de noms importants de la bande dessinée : Pratt, Forest, Tardi pour l'un, et Chaland, Schuiten ou Montellier pour l'autre.

L'élargissement de la palette des genres

Les périodiques de cette époque les plus innovants, et qui remportent le plus grand succès, sont ceux qui sont capables de s'imposer par la spécificité de leur orientation éditoriale (*Métal Hurlant* et la science-fiction), ou par une ouverture sur de nouveaux thèmes de création. *L'Echo des Savanes* et *Le Canard sauvage* proposent des espaces d'expression plus libres. Ils imposent un humour renouvelé, fondé sur la satire et la dérision, comme le montre l'œuvre de Claire Bretécher. *Fluide Glacial* construit son succès sur le parti pris d'un humour jouant de l'absurde, de la dérision et de la parodie. Avec *Métal Hurlant* ou (*À Suivre*), les périodiques s'ouvrent à des rubriques littéraires et critiques dont la caution intellectuelle sert une politique d'auteur. Le groupe Bazooka conduit même la bande dessinée dans ses retranchements en créant des planches très expérimentales dans *L'Echo des Savanes*. Enfin, dans le numéro 456 de *Pilote*, daté du 1^{er} août 1968, René Goscinny inaugure la rubrique « Les pages d'actualité », qui impose le journal comme l'un des principaux supports médiatiques de l'époque²³. Cette rubrique préfigure déjà la bande dessinée d'auteur des années 1970 et 1980 et le journal s'ouvre peu à peu à un public plus âgé, alors que son propos initial était de concevoir « Le grand magazine illustré des jeunes ».

²³ GAUMER, Patrick, *Les années Pilote*, Paris, Dargaud, 1996, p. 148.

Un lectorat adulte

L'Echo des savanes porte systématiquement sur sa page de couverture la mention « Réservé aux adultes », annonçant le contenu en partie satirique et pornographique du magazine. Pour la première fois les auteurs vedettes du magazine en sont aussi les éditeurs, ce qui garantit une expression sans retenue de leur part. Il ne faut cependant pas associer bande dessinée adulte et bande dessinée pornographique. La multiplication des thèmes abordés en bande dessinée et la caution culturelle plus grande qui lui est attribuée attirent de fait un public élargi et adulte.

La prise en compte du support de publication

Nous l'avons vu en étudiant le contenu des publications de Claire Bretécher dans la presse spécialisée : le nombre de récits complets publiés augmente avec la nouvelle presse, mettant de côté pour un temps le principe de la série. Le périodique (*À Suivre*) joue un rôle essentiel dans ce phénomène en permettant l'éclatement du nombre de pages d'une bande dessinée. (*À Suivre*) ne sert de support de prépublication qu'à peu d'albums, et il prend peu de risques en favorisant les auteurs dont la renommée est déjà faite, mais il inaugure des principes qui sont en partie repris par la bande dessinée d'auteur. L'usage du noir et blanc et le découpage des séries en chapitres pour constituer des « romans BD » en sont deux exemples. Pour la construction de *Poulet aux prunes*²⁴, Marjane Satrapi s'est souvenue de ces deux caractéristiques.

Le temps des revues spécialisées de la nouvelle presse est donc un moment fort pour la définition de la bande dessinée d'auteur. Il était nécessaire de s'y attarder pour montrer que Claire Bretécher et Chantal Montellier ont pu bénéficier de ce contexte éditorial innovant. Leurs premières planches sont contemporaines de l'émergence d'une bande dessinée d'auteur en France, et par leurs liens avec la nouvelle presse, les auteurs participent à la définition d'une nouvelle bande dessinée.

2. Le contexte éditorial français et l'émergence d'une bande dessinée d'auteur

La multiplication des revues spécialisées dans les années 1970 est suivie de l'émergence de plusieurs structures éditoriales susceptibles à leur tour de promouvoir une nouvelle bande dessinée. Les éditions du Fromage créées par Marcel Gotlib, Nikita Mandryka et Claire Bretécher, ou les Humanoïdes Associés lancés par Moebius, Druillet, Bernard Farkas, et Jean-Pierre Dionnet sont deux exemples de maisons dynamiques et inventives qui conquièrent de nouveaux espaces pour la bande dessinée. Les années 1990, à leur tour, promeuvent une

²⁴ SATRAPI, Marjane, *Poulet aux prunes*, Paris, L'Association, collection Côtelette, 2007.

nouvelle génération de petits éditeurs qui ont pour projet de faire triompher la bande dessinée d'auteur. La bande dessinée d'auteur étant en partie définie par les politiques de ces différentes maisons d'édition, il est important d'étudier le rôle joué à ce propos par celles qui ont publié les trois auteurs étudiés.

a. Les précurseurs

Interrogée par Mira Falardeau sur son parcours, Chantal Montellier fait allusion à une collaboration non aboutie avec l'éditeur Losfeld²⁵. Signalons que cette maison d'édition est, dès les années 1960, l'un des précurseurs des innovations qui vont permettre la définition d'une bande dessinée d'auteur. Pour la première fois dans l'histoire de l'édition de bande dessinée, le support est pensé en cohérence avec le contenu de la bande dessinée. Les éditions Futuropolis, créées par Etienne Robial et Florence Cestac, incarnent à partir de 1974 « *la modernité* », pour reprendre le terme employé par Thierry Groensteen²⁶. À travers la collection 30/40, Futuropolis développe une politique d'auteurs fondée sur la création de maquettes originales et en cohérence avec le contenu de la bande dessinée, sur la réédition soignée de classiques, et sur la promotion de nouveaux talents porteurs, pour certains, d'innovations graphiques. Elle publie les œuvres les plus personnelles des auteurs de la bande dessinée moderne, dont *La véritable histoire du soldat inconnu* de Jacques Tardi (1974), et *Les rêves du fou* de Chantal Montellier. Une politique de tirages restreints permet à Futuropolis de promouvoir une bande dessinée sans concession faite « *aux modes ou aux lois supposés du marché* »²⁷. Etienne Robial insiste par ailleurs sur le fait que sa maison publie des « *livres* » et non des albums, montrant par cette nuance son désir de publier une autre bande dessinée, mise en valeur par des supports plus adéquats et plus soignés. Parmi les autres maisons ayant joué un rôle primordial à cette époque, nous ne ferons que citer Les Humanoïdes Associés et Kesselring, qui, entre autres publications, ont diffusé certains albums de Chantal Montellier.

b. L'édition alternative et la bande dessinée d'auteur

Les années 1990 sont l'autre moment fort, dans le contexte éditorial français, de la promotion d'une bande dessinée d'auteur. On peut parler d'un épiphénomène de l'édition alternative car elle représente alors moins de 5% du chiffre d'affaire des librairies spécialisées²⁸. Les maisons d'édition alternatives naissent souvent du regroupement de jeunes auteurs (c'est le cas entre autres des éditions Amok, Ego comme X, Le Dernier cri, Les Requins marteaux ou

²⁵ FALARDEAU, Mira, *La Bande dessinée humoristique*, op. cit., p. 184.

²⁶ GROENSTEEN, Thierry, *La Bande dessinée depuis 1975*, Paris, MA Editions, collection Le Monde de..., 1985, p. 78.

²⁷ GROENSTEEN, Thierry, *Astérix, Barbarella et Cie : Histoire de la bande dessinée d'expression française*, Paris/Angoulême, éditions Somogy/CNBDI, 2000, p. 186.

²⁸ Ibid, p. 239.

encore L'Association) qui défendent une autre conception de la bande dessinée. Ils choisissent d'abandonner l'apparence classique de l'album (album grand format cartonné, affichant en page de couverture une image en couleurs), se posant ainsi en héritiers de maisons d'édition telles que Futuropolis ou Losfeld. Dans *Plates-bandes*²⁹, Jean-Christophe Menu revendique également l'ambition de L'Association d'extraire la bande dessinée du « ghetto » des librairies spécialisées afin d'atteindre un nouveau public, plus coutumier des librairies généralistes. L'Association, dont la politique éditoriale repose sur le refus des contraintes commerciales et l'exigence artistique, dédaigne l'usage des couleurs et la virtuosité graphique, pour s'intéresser à des œuvres plus littéraires. La bande dessinée d'auteur s'affranchit ainsi de la contrainte de la série, du héros, du format imposé, et d'un public présupposé. Elle se démarque au contraire par l'affirmation de projets artistiques personnels.

c. Les grandes maisons éditoriales et la bande dessinée d'auteur

Si les maisons d'édition dites alternatives s'orientent vers une bande dessinée dite d'auteur, cela ne signifie pas que celle-ci reste leur domaine d'exploitation exclusif. Les éditions Dargaud, grande structure éditoriale, sont liées aux publications du journal *Pilote*. Elles participent au succès de la politique d'auteurs du périodique en diffusant les albums des auteurs attirés. Par ailleurs, les grandes maisons d'édition sont accusées de récupérer le créneau alternatif et la bande dessinée d'auteur à des fins commerciales, suite au succès d'albums tels que *Persepolis*. Dans *Plates-bandes*, Jean-Christophe Menu développe cependant un exemple de « cohabitation saine » entre L'Association et la collection Poisson-Pilote, lancée par le groupe Dargaud avec comme argument de vente aux libraires : « *L'Association en couleurs* ». Selon Jean-Christophe Menu, les deux groupes n'entretiennent pas une relation de concurrence mais au contraire une relation de complémentarité : la collection Poisson-Pilote constitue un relais standard, dans la grande distribution, à L'Association, pour les auteurs intéressés par autre chose que ce que propose la maison indépendante. L'auteur devient à proprement dit hostile aux grandes maisons d'édition quand elles reprennent les critères de choix des indépendants, dans un contexte d'engouement pour la bande dessinée dite d'auteur par exemple.³⁰ Si, donc, dans les années 1990, les maisons d'édition alternatives se constituent par rejet des politiques éditoriales des grandes maisons d'édition, cela ne signifie pas catégoriquement qu'il faille associer bande dessinée d'auteur et petites structures alternatives. Certaines grandes maisons d'édition telles que Dargaud ont participé dès les années 1970 à l'émergence d'une bande dessinée d'auteur, et aujourd'hui certaines d'entre elles développent encore une politique d'auteurs qui ne passe pas systématiquement par le pillage des choix et des idées des alternatifs.

²⁹ MENU, Jean-Christophe, *Plates-bandes*, Paris, L'association, collection Epreuve, 2005, p. 66.

³⁰ Ibid, p. 36

d. Dialogue entre les auteurs et les maisons d'édition

La rencontre et l'influence de David B. font de Marjane Satrapi la représentante type des publications de L'Association. Son succès lui permet de rester fidèle à la maison alternative, ce qui est rare dans l'histoire de l'édition de bande dessinée. En effet, celles-ci ne peuvent offrir aux auteurs les mêmes avantages que les grandes maisons d'édition (L'Association ne propose pas d'avance sur droits aux auteurs, par exemple). Souvent, les auteurs sont donc forcés économiquement de partager leurs créations entre différentes structures éditoriales. Interrogée sur sa fidélité à la maison d'édition L'Association, Marjane Satrapi répond ceci :

« L'Association m'a fait entièrement confiance, ils ont une façon de voir les choses qui correspond exactement à la mienne. C'est vrai aussi qu'il faut vendre... Mais ils ne vont jamais me dire : " Il faut que tu fasses 46 pages ou 54 pages à cause du prix du papier ". Je peux faire le nombre de pages que je veux [...]. En plus je trouve leurs bouquins graphiquement super beaux. Mes livres se vendent bien donc je gagne bien ma vie avec [...]. Cette liberté, quelle autre maison d'édition me l'accorderait ? Alors tant que L'Association existe, tant qu'ils veulent bien de mes projets, j'y reste. Comme les choses se présentent, L'Association sera là très longtemps et je serai avec eux aussi longtemps. »³¹

Cependant, la concordance entre la bande dessinée conçue par Marjane Satrapi et la maison d'édition qui la publie, n'est pas représentative des réalités de l'édition française de bande dessinée. Claire Bretécher n'entretient pas de lien direct avec l'édition alternative, celle-ci est d'ailleurs apparue après que l'auteur se soit imposé par son succès. Porteuse d'une œuvre personnelle et d'un nom important dans l'histoire de la bande dessinée, Claire Bretécher s'inscrit cependant dans le circuit commercial de l'édition de bande dessinée, notamment par ses collaborations avec les éditions Glénat et Dargaud. L'affirmation de sa personnalité d'auteur de bande dessinée s'est constituée en dehors du débat opposant édition commerciale et édition alternative, ce qui montre que la bande dessinée d'auteur dépasse la définition que semble en donner l'organisation éditoriale de la production de bande dessinée en France.

Chantal Montellier achève de nuancer l'identification de la bande dessinée d'auteur à certaines structures éditoriales. Interrogée à ce propos, elle explique que les maisons d'édition, voire les périodiques les plus représentatifs des années 1970 (*Métal Hurlant*, (*À Suivre*)), n'ont pas forcément reflété ses ambitions personnelles d'auteur.

« Ceci étant Métal Hurlant n'était pas non plus proche de mes « ambitions » et de ma sensibilité politique et esthétique et (A suivre) encore moins! Cette revue me paraissait très conservatrice pour ne

³¹ Vincent, « L'interview ! Marjane Satrapi », site Internet BD Sélection, Paris, 2001 (disponible sur le site <www.bdselection.com>).

pas dire réactionnaire, et le rédacteur en chef n'était pas vraiment un grand féministe si vous voyez ce que je veux dire. »³²

L'auteur affirme se sentir plus proche aujourd'hui de structures généralistes aussi différentes que Denoël Graphique ou Actes Sud, si bien qu'on ne peut conclure à une proximité systématique de la bande dessinée d'auteur avec les maisons alternatives des années 1990. La plupart des auteurs de bande dessinée, dont Chantal Montellier, n'ont pas les moyens d'élire la maison d'édition la plus susceptible de représenter et de valoriser leurs projets personnels.

« Ce sont plutôt les éditeurs qui ont le pouvoir de choisir les auteurs et non le contraire. L'auteur propose, l'éditeur dispose, neuf fois sur dix. Bien sûr il y a des éditeurs chez qui je ne mettrais jamais les pieds (à moins d'y être contrainte par la nécessité). Quant à la valorisation de l'œuvre...! Il faut savoir que beaucoup de choses dépendent, une fois le livre publié, des attachés de presse et de leurs sympathies ou antipathies pour l'auteur à défendre, et aussi des caprices du « Marché » et des médias... À ce niveau, les dés sont un peu pipés et on ne peut pas dire que la démocratie de la culture fonctionne au mieux! »³³

Nous pouvons donc conclure à une certaine complexité du panorama éditorial susceptible de promouvoir et de définir la bande dessinée d'auteur. Certaines structures, de par leurs ambitions particulières, sont plus proches des projets parfois risqués, d'un point de vue commercial, des auteurs. Mais si la bande dessinée d'auteur et l'édition indépendante peuvent être porteuses de projets parallèles, voire d'une même résistance aux orientations des politiques d'édition menées par les majors, et si donc on ne peut formellement les opposer, il ne faut pas non plus les confondre. L'édition alternative s'est construite après l'émergence d'une bande dessinée d'auteur, et si elle promeut de manière privilégiée des bandes dessinées d'auteur, elle ne cristallise pas toutes les tendances de cette bande dessinée.

3.L'album : véhicule artistique et culturel premier de la bande dessinée d'auteur

Le terme « album » désigne une production très hétéroclite, dans laquelle l'importance de l'image l'emporte souvent sur celle du texte. Le passage de la publication dans un magazine à la publication d'un album personnel implique une affirmation du statut de l'auteur, dont le nom est mis en relief sur la page de couverture. Celle-ci a pour double rôle de faire la promotion de l'album et de renseigner le lectorat sur le thème de la bande dessinée, sur ses ambitions narratives, et sur le genre dans lequel elle s'inscrit, sans pour autant dévoiler les péripéties. Les recherches menées par certaines

³² Entretien avec Chantal Montellier, 5 mars 2009.

³³ Ibid.

maisons d'édition sur le support album montrent la prise de conscience de l'enjeu d'une distinction formelle à faire entre les albums, selon le genre de bande dessinée proposé. L'identification de la bande dessinée d'auteur gagne en clarté à mesure que se définissent de nouvelles normes de présentation. Cependant ces normes sont reprises par les grandes maisons d'édition qui détournent parfois l'exigence littéraire et artistique au profit du succès commercial.³⁴

Questionnée sur le changement qu'entraîne la publication d'un album pour le statut d'un auteur de bande dessinée, Chantal Montellier répond :

« La durée de vie n'est pas la même (ceci étant dit, la disparition des supports presse pour la BD est une perte de visibilité et un manque à gagner assez considérable). Ma signature était davantage présente et visible quand je publiais régulièrement dans la presse. La durée de vie d'un album en librairie est terriblement courte! Mais le statut d'auteur est tout de même plus porté par le livre que par la publication dans un journal, ça me semble évident. »³⁵

On peut donc en conclure que la presse reste l'organe de diffusion majeur de la bande dessinée, et que la disparition partielle de la presse spécialisée à la fin des années 1980 bouleverse le métier d'auteur de bande dessinée, rendu plus difficile. Mais l'album offre à l'auteur une légitimité artistique et culturelle majeure, augmentée par les nouveaux formats proposés par les maisons d'édition alternative. L'identité plus lisible de l'album entraîne une valorisation et une reconnaissance plus forte de l'auteur et de son projet personnel.

C. LES FEMMES DANS LE MILIEU DE LA BANDE DESSINÉE

Du point de vue de l'histoire de la bande dessinée, choisir trois « auteures » pour traiter de la nouvelle bande dessinée des années 1960 à aujourd'hui, n'est pas anodin. Il convient de revenir sur les raisons qui ont conduit des femmes à s'intéresser à un médium qu'elles avaient peu abordé jusque là en France, et sur le contexte qui a, peut-être, favorisé cette introduction. Nous étudierons aussi ce que la féminité peut offrir de particulier à la bande dessinée et à son renouveau à travers des politiques d'auteurs car, pour citer Virginia Woolf : *« Il serait infiniment regrettable que les femmes écrivissent comme des hommes ou vécussent comme des hommes, car si deux sexes sont tout à fait insuffisants quand on songe à l'étendue et à la diversité du monde, comment nous en tirerions-nous avec un seul? »³⁶*

³⁴ GROENSTEEN, Thierry, *La Bande dessinée mode d'emploi*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, collection Réflexions faites, 2007.

³⁵ Entretien avec Chantal Montellier, 5 mars 2009.

³⁶ WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi*, 1929.

1. Brève histoire des femmes dans l'histoire de la bande dessinée

L'art de la bande dessinée se constitue historiquement comme un genre masculin, à la fois dans ses formes de production, dans son contenu, et dans son lectorat. Désigner Claire Bretécher comme la première femme à s'intéresser à la bande dessinée en France est presque devenu une convention pour aborder l'histoire des femmes dans le milieu de la bande dessinée. Si prendre ce repère historique n'est pas dénué de toute légitimité, il faut cependant le nuancer. Comme l'auteur le dit elle-même dans un documentaire retransmis en janvier 2009 sur France 5³⁷, des femmes ont pu exercer leurs talents par la bande dessinée, sans que les règles de la société française du début du siècle ne fassent apparaître clairement leurs noms.

Les pionnières en la matière sont cependant les Américaines qui s'illustrent comme illustratrices dans des quotidiens de presse dès la fin du XIX^e siècle. Il suffit à cet égard de citer le nom de Rose O'Neill, par laquelle Trina Robbins commence son étude historique sur les « cartoonistes » américaines³⁸. Chaque décennie du XX^e siècle est par la suite marquée par plusieurs grands noms féminins du comics strip. Grace Gebbie réalise son premier « strip » intitulé *Toodles*, au début du siècle, sous son nom de mariée Grace Weidersheim. Elle est rejointe par d'autres femmes telles que Jean Mohr, Sallie Slick ou encore Kate Carew. Nell Brinkley gagne une grande notoriété de cartooniste dans les années 1910 et 1920, et Virginia Huget s'illustre à son tour dans les années 1920-1930. Enfin, *Sally*, d'Edna Kaula, n'est qu'un exemple des bandes dessinées des années 1950 puisant leur inspiration dans les modes et les goûts des fillettes et jeunes filles de l'époque. La bande dessinée féminine américaine est essentiellement dirigée vers un public enfantin et adolescent, et l'ensemble de la production est surtout composé d'histoires romancées. Curieusement, les années 1960-1970, qui voient en France l'affirmation de créatrices peu nombreuses mais reconnues, marquent un ralentissement des créations féminines américaines. Le milieu de la bande dessinée se ferme aux femmes, qui font leur retour par le biais de l'underground. Deux d'entre elles s'illustrent tout particulièrement : Fradon et Severin.

En France, la place des femmes dans la bande dessinée est moins connue et moins étudiée. Gilles Ratier cependant, dans son ouvrage *Avant la case : Histoire de la bande dessinée francophone du XX^e siècle racontée par les scénaristes*³⁹, fait allusion à plusieurs noms de femmes ayant participé à la création de bandes dessinées, notamment dans le cadre des publications périodiques pour les petites filles. Ces femmes, illustratrices ou scénaristes aux parcours très différenciés, réalisent essentiellement des histoires didactiques pour la presse éducative ou religieuse destinée aux enfants. *Cœurs Vaillants*

³⁷ OOSTERLINCK, Joëlle, PESSIS, Jacques, *Empreintes : Claire Bretécher, bande dessinéeuse*, Paris, France 5, 30 janvier 2009.

³⁸ ROBBINS, Trina, *The great women cartoonists*, New York, Watson-Guption Publications, 2001.

³⁹ RATIER, Gilles, *Avant la case : histoire de la bande dessinée francophone du XX^e siècle racontée par les scénaristes*, Poitiers, éditions Sangam, 2005.

par exemple, propose un certain nombre d'histoires illustrées dans lesquelles un texte plus ou moins abondant souligne l'image. Cette forme de littérature, que l'on retrouve jusque dans les années 1950, est considérée comme l'un des prémices de la bande dessinée telle qu'on la définit aujourd'hui, par l'usage du phylactère notamment. La romancière May D'Alençon, mais aussi Rose Dardennes, ou Geneviève de Corbie soumettent ainsi des scénarios au magazine, tandis que les dessinatrices Janine Lay ou Janine Janvier travaillent pour la version féminine du périodique, intitulée *Âmes Vaillantes*. Henriette Robitaille crée quant à elle, en collaboration avec Janine Lay, une série intitulée *Priscille et Olivier*, reprise sous le titre *Les jumelles* en 1964 dans le périodique *Nade*. Enfin, Jacqueline Lhérisson, rédactrice en chef adjointe du magazine *L'Intrépide*, imagine plusieurs scénarios de séries telles que *Buffalo Bill*, ou *Guy l'intrépide*, tandis que Lucienne Balland, rédactrice au *Journal de Mickey*, scénarise la série *Tim la brousse*. Ce ne sont là que quelques exemples de femmes qui, faute de s'affirmer comme créatrices à part entière de bandes dessinées, ont tout de même participé à l'élaboration de planches de bandes dessinées. Cette réhabilitation de la femme dans l'histoire de la bande dessinée est cependant relative puisque sur l'ensemble des scénaristes interrogés par Gilles Ratier, et choisis selon les critères suivants : « être l'auteur d'au moins deux séries importantes ou bien être reconnu dans un autre domaines artistique »⁴⁰, un seul est une femme, Laurence Harlé. Or elle n'a fait ses débuts dans la bande dessinée qu'en 1973, soit après Claire Bretécher. Cette dernière n'est donc pas la première femme à s'intéresser à la bande dessinée, mais bien, en France, la première à s'imposer comme créatrice reconnue de bandes dessinées, sous la double étiquette, qui plus est, de scénariste et de dessinatrice. Selon Pénalope Bagieu, auteur de bandes dessinées, Claire Bretécher mais aussi Florence Cestac, Nicole Claveloux, Annie Goetzinger et Chantal Montellier « ont ouvert la voie »⁴¹, dans les années 1970-1980, aux autres créatrices féminines.

2.Un contexte propice à la féminisation de la bande dessinée

a. Un contexte social et culturel propice

Les années 1960 et 1970 sont en France une période d'émancipation sociale et de libération des mœurs, dont le symbole est l'événement « mai-juin 1968 ». La vague féministe de cette époque suscite de nouveaux publics et une demande nouvelle pour des dessinatrices qui, cependant, ne se revendiquent pas comme un groupe distinct des dessinateurs de bande dessinée. Le Mouvement de Libération des Femmes, créé en 1970, repose en partie sur la volonté de bousculer les tabous et les préjugés culturels et sociaux. Ce projet se retrouve de 1976 à 1978 dans les planches publiées par le magazine *Ah ! Nana*. Il semble donc logique que ce contexte de revendication soit témoin de

⁴⁰ RATIER, Gilles, *Avant la case : histoire de la bande dessinée francophone du XXe siècle racontée par les scénaristes*, Poitiers : éditions Sangam, 2005, p. 9.

⁴¹ LABÉ, Yves-Marie, « BD : les femmes sortent des cases », *Le Monde* 2, Paris, 4 avril 2009.

l'affirmation de quelques noms de femmes dans l'univers de la bande dessinée. Annie Goetzinger, pour ne prendre qu'un exemple, publie une biographie de George Sand intitulée *Aurore*, aux éditions des femmes en 1978. Par ailleurs, on peut penser que les femmes abordent différemment le média, au moment même où les possibilités de celui-ci se diversifient. L'éditeur Guy Delcourt dit à ce propos :

« *Les filles ont cassé l'homogénéité d'avant et ont introduit de la diversité, elles ne sont pas 100% bande dessinée, mais viennent de l'animation, du blog, du manga, de l'illustration.* »⁴²

Cette opinion fait cependant débat parmi les auteurs et les critiques qui, pour certains, refusent de distinguer une sensibilité dite féminine et une sensibilité sensée être plus masculine. Concernant les thèmes abordés, on note des innovations chez les auteurs masculins et chez les auteurs féminins, qui ne sont pas forcément les mêmes pour les deux sexes. Les projets personnels de Chantal Montellier et de Claire Bretécher sont ainsi susceptibles d'intéresser à la bande dessinée un public nouveau, mais de fait, tous les auteurs de bande dessinée sont redevables à ces années 1970.

b. Le rôle de l'émergence d'une bande dessinée pour adultes pour la reconnaissance des femmes dans le milieu de la bande dessinée

Parallèlement se développe la bande dessinée adulte. Ce courant, en symétrie au mouvement underground et aux révolutions sociales des années 1960-1970, a permis d'aborder tous les sujets. Ainsi, les dessinateurs osent de plus en plus, la bande dessinée devient engagée et se politise. Mais surtout le milieu des années 1970 semble marquer une époque charnière qui relie le monde de la bande dessinée et celui des féministes, dont les États-Unis sont les promoteurs. Or, comme le souligne Laurence Harlé, l'envie de faire de la bande dessinée naît en partie d'une sensibilisation au support par la lecture.⁴³ La presse pour enfant, très surveillée, ne permettait pas aux créateurs de mettre en scène des personnages féminins qui ne soient pas les stéréotypes de la petite fille modèle, de la mère de famille, de la femme insupportable et peu attirante. Les lectrices ont pu s'identifier à quelques personnages féminins dans l'histoire de la bande dessinée (*L'espiègle Lili* de Jo Valle par exemple), mais ce sont avant tout les garçons qui se sont nourris et inspirés de cet univers essentiellement masculin. L'émergence d'une bande dessinée pour adultes permet aux créateurs de détourner les règles de la censure jeunesse et de proposer des personnages féminins renouvelés, auxquels les lectrices peuvent s'identifier. À partir de là, les femmes, de plus en plus sensibilisées à cette littérature, s'y intéressent également en tant que créatrices.

⁴² LABÉ, Yves-Marie, « BD : les femmes sortent des cases », *Le Monde* 2, Paris, 4 avril 2009.

⁴³ RATIER, Gilles, *Avant la case*, op. cit., p. 109.

Par ailleurs, et comme l'explique Mira Falardeau en conclusion de sa thèse, nous assistons depuis les années 1970 à « *la naissance de nombreux journaux de femmes, maisons d'édition et librairies de femmes, collections de « paroles de femmes » dans les grandes maisons d'édition, correspondant à la fois à la découverte d'un nouveau créneau à exploiter dans le monde de l'édition, à une montée d'artistes et, enfin, à l'émergence d'un public pour les lire* »⁴⁴.

Enfin, la fin des années 1960, et la lutte de mai-juin 1968, sont le lieu d'une prise de conscience politique de nombreux lecteurs potentiels, qui vont trouver dans la bande dessinée de Chantal Montellier un écho à leurs revendications et à leurs engagements. Rompant avec le rôle de distraction alloué à la bande dessinée, Chantal Montellier propose une œuvre qui intéresse un lectorat héritier des mutations politiques de ces années.

*« Je suis née en 1968, mon public est né en 1968 aussi. Bon, alors évidemment, entre temps il s'est passé beaucoup de choses et pas mal de découragements sont survenus, entraînant une certaine forme de dépolitisation, ce qui rend ma vie d'auteur encore plus difficile qu'elle n'était. »*⁴⁵

c. S'imposer dans un univers malgré tout masculin

Si le contexte des années 1960-1970 est effectivement propice à l'émergence d'une bande dessinée féminine, de par les évolutions de la société, et de par celles, internes, de la bande dessinée, il n'en demeure pas moins que les créatrices sont confrontées à un monde d'hommes. Pour étudier l'accueil réservé à ces créatrices par les hommes en poste, nous nous appuyons ici sur le témoignage de Chantal Montellier :

*« Ce n'est pas évident. Je crois en fait qu'il y a deux aspects à la question, c'est-à-dire qu'être une femme dans ce milieu, qui était jusqu'à peu très masculin, n'était pas quelque chose de simple, mais j'ai démarré dans la bande dessinée par le biais d'un journal de femmes Ah ! Nana, ce qui m'a un petit peu aidé. A partir du moment où Ah ! Nana a disparu, je me suis retrouvée dans une presse et un système éditorial qui étaient complètement masculins. Donc là, effectivement, des problèmes ont commencé à surgir. En plus, j'étais très décalée du fait du contenu de mon travail, et du fait aussi de ma personnalité. Je n'ai pas envie de dire que je n'étais pas à ma place, parce qu'il n'y a pas de raison que des gens comme moi ne puissent pas faire aussi de la création bande dessinée. Mais, si vous voulez, le gros des troupes dans la bande dessinée, ce n'est pas tout à fait des gens qui me ressemblent. Je crois que ça a créé pas mal de problèmes, plus un engagement politique qui effectivement était assez marqué et totalement atypique dans la bande dessinée qui se veut, qui se voulait et qui se veut à nouveau du côté du ludique, de la distraction et de l'apolitique. »*⁴⁶

⁴⁴ FALARDEAU, Mira, *La Bande dessinée humoristique*, op. cit., 1981.

⁴⁵ Entretien avec Chantal Montellier, 5 mars 2009.

⁴⁶ Entretien avec Chantal Montellier, 5 mars 2009.

Chantal Montellier ne parle pas d'une discrimination systématique exercée à l'encontre des femmes. Il serait d'ailleurs nécessaire de questionner plusieurs créatrices afin d'identifier des expériences récurrentes susceptibles de faire sens. On peut cependant noter que l'auteur insiste sur sa marginalité dans le milieu de la bande dessinée, qui porte cependant plus sur les thèmes qu'elle aborde que sur son statut de femme. Sa difficulté à s'imposer dans un milieu constitué est avant tout celle d'un créateur proposant un travail novateur. Notons cependant que le succès de Claire Bretécher au sein du journal *Pilote*, ne lui ouvre pas les portes des conférences de rédaction animées par René Goscinny. Le ressenti de Chantal Montellier, et ce type de mise à l'écart spontanée, montrent qu'il s'agit bien pour les créatrices de s'imposer dans un milieu qui reflète aussi en partie les discriminations existantes dans la société française.

d. Féminisation de la bande dessinée et féminisme

Le double contexte de domination masculine et de revendications féministes de l'époque, n'implique cependant pas que la bande dessinée féminine s'érige comme une bande dessinée féministe. Claire Bretécher se dit féministe dans son propos, mais elle refuse l'étiquette de militante. Rares sont les créatrices de cette période qui se revendiquent comme les représentantes d'une minorité dans le milieu de la bande dessinée (parmi elles on peut cependant compter Chantal Montellier et Françoise Ménéger). Les années 1960-1970 sont favorables à l'émergence de personnalités féminines, mais les créatrices s'intéressent à la bande dessinée avant la vague féministe, par goût du dessin notamment. L'intégration d'un domaine de la création jusque là très significativement réservé aux hommes n'est pas un acte de rébellion féministe de la part des femmes, mais le résultat d'un contexte marqué par diverses évolutions qui facilitent leur accès. Par ailleurs, il ne semble pas non plus que la bande dessinée féminine ait joué un rôle important dans la lutte féministe engagée en France. Chantal Montellier répond à ce sujet :

« Je pense que la majorité des féministes sont passées à côté et n'ont pas compris les enjeux à ce niveau. Les imaginaires se cuisinent dans la grande marmite de la bande dessinée dont les ventes sont spectaculaires, et il en sort surtout la reproduction des mêmes fantasmes masculins du moment, cela sans que les féministes en soient conscientes. Les mêmes qui manifestent et se battent bec et ongles pour la « cause des femmes » offrent à leurs enfants des bandes dessinées d'un machisme et d'un sexisme effarants sans même s'en rendre compte, sans en avoir conscience. Il y a une sorte d' « euphémisation » à ce niveau. C'est de la bande dessinée donc c'est inoffensif et rigolo. »⁴⁷

⁴⁷ Entretien avec Chantal Montellier, 5 mars 2009.

Il n'y a donc pas de lien direct à établir entre la féminisation de la bande dessinée et la vague féministe, qui sont pourtant contemporaines en France.

e. De Claire Bretécher à Marjane Satrapi

Questionnée sur l'évolution de la condition de l'auteur femme, de Claire Bretécher à Marjane Satrapi, Chantal Montellier s'exprime ainsi :

« Plus de femmes sont publiées, mais dans quelles conditions et avec quel projet éditorial derrière? Ont-elles la possibilité de faire « carrière » ou juste un « one shot » en surfant sur les modes du moment? Sont-elles prises au sérieux comme artistes par leurs éditeurs ou seulement exploitées le temps d'un album ou deux, coïncidant avec ce qui est dans l'air, et avec les jeux mimétiques des post adolescents? « Trois petits tours et puis s'en vont! A la suivante! » Le Molloch de l'édition a un très gros appétit et le menu fretin abonde. »⁴⁸

Chantal Montellier associe donc les difficultés des femmes au contexte éditorial français qui est marqué actuellement par une surproduction de créations bande dessinée de toutes sortes. Les remarques de l'auteur ne concernent donc pas en propre les femmes mais peuvent être élargies à l'ensemble de la création bande dessinée, touchée par les mêmes contraintes éditoriales.

Pour Jeanne Puchol, auteur de bande dessinée, *Persepolis*, de Marjane Satrapi a été un événement au rôle décisif.

« Le tome 1 de Persepolis, de Marjane Satrapi, paru en 2000, a été un tournant. L'intelligence de cette autobiographie sur fond politique, dessinée de manière simple, a incité beaucoup de femmes venues du dessin animé ou de l'illustration à se lancer dans la bande dessinée, avec des allers-retours entre ces secteurs ».⁴⁹

Si Claire Bretécher et Chantal Montellier apparaissent comme des pionnières de la création féminine en bande dessinée, Marjane Satrapi, loin de se placer dans leur héritage d'un point de vue narratif ou graphique, marque elle aussi un temps fort dans l'histoire de la bande dessinée. Son œuvre annonce une nouvelle ère, qui bouleverse à son tour les codes de la bande dessinée traditionnelle. Le creuset de la bande dessinée alternative, les prix qui commencent à récompenser des auteurs comme Florence Cestac (en 2000 le Grand Prix d'Angoulême couronne pour la première fois une femme), le rôle nouveau joué par Internet pour l'émergence de jeunes auteurs, sont autant de bouleversements qui font évoluer le paysage de la création féminine en bande dessinée.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ LABÉ, Yves-Marie, « BD : les femmes sortent des cases », *Le Monde* 2, Paris, 4 avril 2009.

3. Valoriser la création féminine

Les chiffres du rapport 2008 établi par Gilles Ratier pour l'Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée (ACBD) montrent que les femmes représentent 151 des 1416 auteurs de bande dessinée (c'est-à-dire 10,66% des auteurs français), contre 137 en 2007 et 80 en 2001 sur un total alors de 1100 auteurs.⁵⁰ Par ailleurs, on constate que le nombre d'élèves de sexe féminin intégrant une école de bande dessinée (école européenne supérieure de l'image d'Angoulême, école des Arts Décoratifs de Strasbourg et école Émile Cohl à Lyon) augmente, indiquant que de plus en plus de femmes se détournent des métiers du dessin animé ou de l'illustration pour s'intéresser à un domaine de la création presque exclusivement masculin en France jusque dans les années 1960. En dépit de ces évolutions positives, les femmes restent minoritaires dans le milieu de la bande dessinée, et la création de projets dont la vocation commune est d'isoler et de valoriser les travaux particuliers des femmes montre qu'une nécessité est ressentie de distinguer production masculine et production féminine. Nous interrogerons les rôles respectifs du magazine *Ah ! Nana* et de l'association Artémisia qui, à deux époques différentes dans l'histoire de la bande dessinée, ont marqué et la création féminine, et l'œuvre personnelle de Chantal Montellier.

a. Le magazine *Ah ! Nana* (1976-1978)

Le trimestriel *Ah ! Nana* est inspiré d'un magazine apparu aux États-Unis en 1970, le *Wimmen's comix*. Il se distingue pour avoir été réalisé par des femmes qui choisissent de s'adresser à un lectorat féminin (ce qui ne signifie pas que seules des femmes ont publié des planches pour ce périodique, Tardi ou Moebius, parmi d'autres, y sont également apparus). Il s'agit donc d'un projet novateur dans le monde de la bande dessinée française. Son contenu reflète les préoccupations féministes de l'époque, sans pour autant se rattacher à une organisation féministe particulière. Publié par les Humanoïdes Associés, éditeurs de *Métal Hurlant*, ce périodique, qui ne connaît que neuf numéros, s'inscrit parmi les titres de la nouvelle presse spécialisée. La particularité de ses thématiques (« le nazisme aujourd'hui », « la mode démodée », « l'homme », « le sexe et les petites filles », « le viol et les violences », « l'homosexualité et la transsexualité », « l'inceste ») et de son lectorat, font du périodique un projet engagé et novateur qui répond aux exigences de la bande dessinée d'auteur telle qu'elle se définit en parallèle. Chantal Montellier batit ses planches en s'opposant systématiquement à tous les mécanismes d'oppression et d'aliénation du citoyen, de la femme et de l'artiste. Son œuvre personnelle répond donc exactement aux préoccupations d'*Ah ! Nana*, et vice versa. Sa collaboration au magazine lui offre pour un temps une certaine reconnaissance, qui témoigne de sa difficulté, hors de cet espace privilégié, à être publiée.

⁵⁰ Ibid.

Cependant, le 18 août 1978, une publication du Journal Officiel annonce que le magazine *Ah ! Nana*, accusé de pornographie, est interdit de vente aux mineurs. Cela implique que la revue est interdite d'affichage, de vente chez les libraires, et qu'elle siège à côté des revues pornographiques dans les kiosques. Or, d'autres périodiques de l'époque ont publié des contenus très provocateurs et pornographiques, *L'Echo des Savanes* en est un parmi d'autres. Les manières d'aborder les questions de la sexualité et des violences et la tonalité militante et engagée du magazine, sont peut-être la véritable raison de la censure, qui provoque l'effondrement commercial du magazine. Toutefois, Mira Falardeau remet en question la cohérence de chaque numéro, doutant de la réelle homogénéité de l'équipe de rédaction⁵¹. L'échec commercial précipité par la censure aurait peut-être été incontournable.

Mais ce qui nous intéresse en premier lieu, c'est la démarche initiale du périodique : créer un espace d'expression dominé par des femmes. Les thématiques qui éclosent de ce projet sont particulièrement significatives des changements que peut apporter la féminisation de la bande dessinée, associée à une politique d'auteurs qui privilégie les œuvres très personnelles. Malgré la brièveté de son existence, qu'il serait illégitime de mettre sur le seul compte d'une discrimination à l'encontre des femmes et des féministes, le magazine se révèle avoir été une aventure marquante dans l'histoire de la bande dessinée féminine, et dans l'histoire de la bande dessinée d'auteur. La carrière de Chantal Montellier est représentative des bénéfices que les femmes peuvent avoir trouvés dans ce type de publication exceptionnel.

b. L'association Artémisia (2008)

Dans un contexte très différent des années 1970, un collectif de femmes issues de différents horizons a perçu la nécessité de créer une structure particulière, pour valoriser un pan de la création bande dessinée : la bande dessinée féminine. Ce projet, qui prend le parti contesté d'établir un clivage entre hommes et femmes, est né du constat suivant, expliqué par Chantal Montellier :

« On avait constaté que très souvent les jurys [de concours] étaient composés en grande partie d'hommes, les femmes y étaient peu représentées, et que du point de vue de la reconnaissance du travail, c'était un peu la même chose : c'est à dire que sur trente ans je crois qu'il y a une femme qui a eu le grand prix du festival d'Angoulême, à savoir Florence Cestac, par ailleurs épouse d'Etienne Robial, éditeur. Il nous semblait donc qu'il y avait un petit déséquilibre, et créer une structure comme Artémisia était se donner les moyens de tenter un peu de rééquilibrer les choses. »⁵²

Le principe retenu par l'association est donc celui d'un prix doté d'un gain de 3000 euros par le sponsor-mécène Michel Édouard Leclerc. Le but recherché est d'augmenter la visibilité des femmes

⁵¹ FALARDEAU, Mira, *La Bande dessinée humoristique*, op. cit., 1981.

⁵² Entretien avec Chantal Montellier, 5 mars 2009.

dans la bande dessinée, tout en essayant d'intéresser plus de femmes à la lecture de cette littérature particulière. Il s'agit également de sélectionner dans la masse des productions actuelles les véritables « signatures d'auteurs » et de les récompenser. L'association se place donc bien dans la logique d'une politique d'auteurs héritée des années 1970. Elle se met d'ailleurs sous l'égide symbolique d'Artémisia Gentileschi, peintre italienne du XVII^e siècle, qui a aussi été la première femme admise à l'Académie du dessin de Florence et qui a subi les préjugés sexistes de ses contemporains. Ce personnage a d'ailleurs inspiré à Chantal Montellier la deuxième aventure de Julie Bristol intitulée *Faux sanglant*⁵³.

En dépit des difficultés rencontrées par l'association, dues à des divergences internes entre ses membres, celle-ci continue d'exister. Elle s'est restructurée à la fin du mois d'avril de cette année 2009, sans modifier en profondeur les termes de son projet initial.

c. Les termes d'un débat

Évoquer ces deux projets en faveur des auteurs féminins de bande dessinée est intéressant parce qu'il rend compte d'un certain nombre de difficultés rencontrées par celles-ci, et d'un aspect des engagements de Chantal Montellier dans le milieu de la bande dessinée. Mais ces deux actions nous interpellent également parce qu'elles donnent lieu à un débat particulier. Est-il ou non légitime de créer un clivage entre les œuvres des créatrices et celles des créateurs ? En effet, distinguer ces deux productions implique que l'on reconnaît à chacune d'entre elles des qualités et des défauts différents, qui seraient le fait de particularités inhérentes aux deux sexes. De même, établir un corpus à partir des productions de trois femmes dénote un parti pris. Seule l'étude précise du contenu des albums des trois auteurs nous permettra de déterminer si oui ou non, les femmes abordent des thèmes différents, en usant de procédés autres que ceux employés traditionnellement par les créateurs de bande dessinée. Dès à présent nous pouvons dire que chaque cas est très relatif, et que ce n'est que dans le cadre d'une problématique sur la bande dessinée d'auteur que la question apparaît quelque peu légitime. En effet, les premières femmes qui obtiennent une forme de reconnaissance en bande dessinée sont contemporaines de l'émergence d'une bande dessinée d'auteur, ce que nous avons montré tout au long de cette première partie. On peut donc se demander si la bande dessinée d'auteur a facilité la création féminine en offrant un espace d'expression plus libre et plus diversifié, et en retour, si la création féminine, par des particularités graphiques, narratives et thématiques qu'il nous faudra déterminer par la suite, a participé à affirmer certaines tendances de la bande dessinée d'auteur.

Cette première partie nous a permis de situer Claire Bretécher, Chantal Montellier, et Marjane Satrapi dans l'histoire de la bande dessinée, et d'interroger un des premiers présupposés qui accompagne la définition de la bande dessinée d'auteur. En effet, celle-ci serait d'abord le fait des

⁵³ MONTELLIER, Chantal, *Julie Bristol tome 2 : Faux sanglant*, Paris, Dargaud, 1992.

maisons d'édition alternative des années 1990, en tant que ce sont leurs fondateurs qui ont, les premiers, revendiqué cette ligne éditoriale. Il était important de préciser dans quel contexte historique plus général, et suivant quelles inspirations, ces éditeurs indépendants ont mené une réflexion qui a abouti à la définition d'un genre particulier de bandes dessinées. Les parcours de Chantal Montellier, Claire Bretécher et Marjane Satrapi ont permis d'apporter un éclairage plus concret sur la question, et de relier cette problématique de la bande dessinée d'auteur à celle de la féminisation, dans un temps parallèle, de la bande dessinée. A présent, nous souhaitons mener une étude s'appuyant sur les œuvres des auteurs, afin de vérifier, de nuancer, ou d'invalider l'idée selon laquelle la bande dessinée d'auteur serait une bande dessinée marquée par une recherche esthétique et littéraire plus marquée.

Partie2 - L'ŒUVRE ORIGINALE : RECHERCHES PLASTIQUES ET LITTÉRAIRES

Selon *Le nouveau petit Robert de la langue française*, édition 2008, est original ce « *qui émane directement de l'auteur, est l'origine et la source première des reproductions* », et ce « *qui paraît ne dériver de rien d'antérieur, ne ressemble à rien d'autre, est unique, hors du commun* ». Au vue de cette définition, il est intéressant de confronter l'originalité formelle, textuelle et graphique des œuvres de Claire Bretécher, Chantal Montellier et Marjane Satrapi, avec leurs démarches d'auteurs. Si les styles de ces trois auteurs sont *a priori* radicalement différents, on peut postuler, par contre, une proximité de leurs œuvres par une recherche d'innovation qui les distingue d'une large majorité des productions de bande dessinée.

A. UNE RECHERCHE LITTÉRAIRE

« *L'auteur de bandes dessinées n'[est] pas considéré comme appartenant au milieu de l'Édition dite Sérieuse : La Littérature !... On ne le considèrera pas encore comme un Auteur, un vrai, un Écrivain... Car la bande dessinée est bâtarde, c'est là son drame...un drame du « classement », un drame à faire mourir un fonctionnaire !* »⁵⁴

Pour vanter la qualité des bandes dessinées de Claire Bretécher, les lecteurs ont fait l'éloge de ses talents d'écrivain, prenant ainsi pour caution la portée littéraire de ses textes. La libéralisation des formats des albums, qui permet de développer des histoires plus longues et donc sensément plus nourries, est un des indices qui montrent que la nouvelle bande dessinée, telle qu'elle se définit, accorde une place plus essentielle au texte. Cette tendance se retrouve t-elle dans les œuvres de Claire Bretécher, Chantal Montellier, et Marjane Satrapi ?

1. Le roman graphique ou l'émergence de problématiques liées au monde des littératures

⁵⁴ TARDI, Jacques, cité par QUELLA-GUYOT, Didier, *Jeu de mots et création verbale dans la bande dessinée francophone*, Thèse de Doctorat, Lettres, Toulouse 2, 1989, p. 25.

Attribué, peut-être par simplification historique, à l'auteur américain Will Eisner⁵⁵, le concept de roman graphique caractérise une production de bandes dessinées vaste et variée, qui rend sa définition ambiguë. Nous reprenons ici le questionnement de Thierry Groensteen, posé dans *Astérix, Barbarella et Cie*⁵⁶ : « Parler de roman à propos d'une bande dessinée, est-ce désigner le format du livre, l'ampleur du récit, son ambition littéraire, ou est-ce, tout simplement, une façon de distinguer les albums autonomes de ceux qui s'inscrivent dans une série ? ». L'influence d'Hugo Pratt, avec la parution de *La Ballade de la mer salée* dans *Pif* en 1970, est déterminante dans l'histoire du roman graphique en France, de même que certains albums publiés par l'éditeur Losfeld, et la collection Les romans (à suivre) lancée par la maison d'édition Casterman à la fin des années 1970. Ce sont cependant les succès critiques et publics de *Maus* d'Art Spiegelman, puis, dans une autre mesure, de *Persepolis* de Marjane Satrapi, qui ont été déterminants pour la reconnaissance du roman graphique en tant que nouvelle forme de bande dessinée.

L'observation des bandes dessinées de Marjane Satrapi va nous aider à déterminer les caractéristiques du roman graphique. Les quatre tomes de *Persepolis* ont d'abord été publiés séparément, dans un format non standard, avec une couverture souple. L'ampleur du mono volume, paru ultérieurement, imite mieux encore la dimension d'un long roman, qui serait divisé en parties puis en chapitres. Pour *Broderies*, L'Association a opté pour un format encore plus réduit. Dans une bibliothèque, la confusion avec les livres au format poche est totale. La forme du roman graphique indiquerait donc la volonté, exprimée par les éditeurs et les auteurs, d'inclure la bande dessinée parmi les autres littératures, afin que lui soit accordée un statut moins spécialisé, et plus propre à attirer des lecteurs divers. Par ailleurs, l'amplitude du récit devient moins schématique et systématique à mesure que se diversifient les formats de publication. L'espace contraint de l'album standard oblige effectivement l'auteur à recourir à des séquences aux fonctions et aux situations narratives déterminées, afin de préserver la cohérence du récit. Au contraire, le roman permet de construire une intrigue plus complexe, avec des personnages mieux définis, et ce sur une unité matérielle plus dense et logique. En effet, l'empire de la série en bande dessinée est en partie du, au-delà du calcul commercial des éditeurs (la série engage le lecteur à acheter plusieurs albums pour connaître la suite de l'intrigue, centrée autour d'un même personnage), au besoin des auteurs de diviser plus ou moins artificiellement les aventures de leurs héros en plusieurs épisodes qui constituent autant d'albums au format « 48 CC ».

Si on retient toujours comme modèle les albums de Marjane Satrapi, le roman graphique se définit aussi par l'usage privilégié du noir et blanc, par une place accrue réservée au texte, et par un graphisme plus radical, c'est-à-dire qui cultive moins la beauté et la lisibilité du dessin, que son expressivité et sa richesse symbolique. Ces différents éléments indiquent que le roman graphique

⁵⁵ GROENSTEEN, Thierry, *La Bande dessinée mode d'emploi*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, collection Réflexions faites, 2007.

⁵⁶ GROENSTEEN, Thierry, *Astérix, Barbarella et Cie*, op. cit., p. 274.

concerne plus généralement un lectorat adulte, et le noir et blanc reste, dans l'imaginaire de nombreux lecteurs et critiques, l'attribut d'une démarche plus intellectuelle, qui implique une forme d'élite parmi les lecteurs. Une hiérarchie des valeurs, entre la bande dessinée créée au format traditionnel, et cette bande dessinée qui fait écho au roman, est ainsi supposée, mais la diversité des ouvrages publiés sous l'étiquette « roman graphique », rend caduque tout principe de hiérarchie entre les genres. Les thèmes abordés se distinguent de ceux traditionnellement traités par la bande dessinée, *Maus*, comme *Persepolis*, *Broderies*, et *Poulet aux prunes*, sont ainsi fondés sur des témoignages intimes et historiques. Le format, l'ambition littéraire, l'amplitude du récit, la démarche plus personnelle de l'auteur, et les thèmes abordés, sont autant d'éléments qui semblent faire du roman graphique le support le plus approprié à la bande dessinée d'auteur. Ces deux concepts sont par ailleurs contemporains. Or, si les œuvres d'Art Spiegelman et de Marjane Satrapi autorisent effectivement un tel recoupement, l'étude des albums de Claire Bretécher et de Chantal Montellier donne de toutes autres indications.

Les albums de Chantal Montellier publiés dans un format non traditionnel, plus ou moins proche de celui d'un roman, sont soit ses dernières créations qui profitent d'un contexte éditorial d'engouement pour le format du roman graphique, soit des rééditions de ses albums par des maisons d'édition alternatives telles que Vertige Graphic. Or, le format original de *Wonder City*, 1996, et *Shelter*, est l'album cartonné traditionnel. Deux mêmes œuvres, publiées dans des formats distincts, prennent ainsi des significations différentes, ce qui montre que définir la bande dessinée d'auteur par le format du roman graphique est un raccourci éditorial qui oriente une certaine lecture de l'œuvre sans légitimité particulière. Le fait que le contenu des albums de Chantal Montellier soit traduisible au format du roman graphique et au format de l'album traditionnel démontre que c'est le contenu de l'œuvre, et non son format, qui identifie l'œuvre en tant que bande dessinée d'auteur. Par ailleurs, les trois aventures de Julie Bristol, si elles ne sont pas contraintes par une pagination déterminée et arbitraire, s'apparentent à une logique de série, de même qu'*Agrippine*, *Les frustrés*, ou encore *Cellulite* de Claire Bretécher. Nous devons alors soit considérer que parmi les albums des auteurs, tous ne se définissent pas de la même manière, et tous, donc, n'appartiennent pas au genre de la bande dessinée d'auteur, soit que le principe de la série n'exclut pas, en soi, une démarche d'auteur. *Persepolis* paraît dans un premier temps en quatre albums, qui déroulent l'histoire d'une même héroïne et de sa famille. Or, la série se définissant comme « *une suite déterminée et limitée (de choses de même nature formant un ensemble, ou considérées comme telles)* »⁵⁷, le premier roman graphique de Marjane Satrapi est aussi une série d'albums.

On peut conclure que, ni le roman graphique, ni l'abandon du format feuilletonesque ne suffisent à caractériser l'ensemble de la production définie comme bande dessinée d'auteur. Le roman graphique, et l'amenuisement des dimensions des séries d'albums, privilégient la bande dessinée

⁵⁷ *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, 2008.

d'auteur en proposant un espace de création plus libre et moins directement lié à une logique de profit commercial (car la série permet d'accrocher un lecteur à une histoire et de l'inciter à acheter plus d'albums). Mais aucun de ces deux principes formels, qui rapprochent la bande dessinée des publications littéraires traditionnelles, n'est un critère exclusif de définition de la bande dessinée d'auteur. Les œuvres de Claire Bretécher, publiées aux éditions Dargaud, ne font pas partie de la collection « BD roman » qui propose des romans graphiques. Éventuellement, l'album *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*, pourrait correspondre au format d'un roman graphique, puisque l'intrigue en question se décline sur un espace plus vaste que la page, et est ainsi plus développée. Ce format imposé à l'œuvre, à rebours de sa première publication, serait cependant une manière de forcer artificiellement la lecture de l'œuvre, et dénoterait la volonté, de la part de la maison d'édition, d'imposer un nouveau format de publication stéréotypé et non conçu en vertu des caractéristiques particulières de l'œuvre, un format qui alors ne défendrait plus une démarche d'auteur.

Si l'écho à la littérature romanesque, par le format de l'album et l'approfondissement de l'intrigue et des personnages qui en découle, n'est pas un critère de discrimination suffisant de la bande dessinée d'auteur, alors nous devons étudier en quoi l'écriture même des auteurs évolue vers des effets plus littéraires.

2. Un exemple de recherche stylistique : le traitement de l'humour

Nous avons choisi d'étudier en particulier l'humour comme procédé stylistique car il s'agit, dans l'histoire de la bande dessinée, d'un des effets privilégiés par les auteurs, ce qui va nous permettre de mettre en valeur l'originalité des auteurs étudiés vis-à-vis de leurs prédécesseurs. Par ailleurs, l'humour invite à une analyse approfondie du texte, mis en relation avec l'image, et, en tant que figure de style complexe, à une attention accrue portée aux effets littéraires.

a. Quelques repères historiques

Didier Quella-Guyot retrace en quelques pages l'histoire de l'humour dans la bande dessinée francophone, afin d'en dégager les tendances, les évolutions et les permanences⁵⁸. En 1854, Gustave Doré publie *L'histoire de la sainte Russie*, recueil de gravures où abondent jeux de mots et calembours. À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, les histoires en images remplissent les pages des périodiques pour la jeunesse, il n'est qu'à citer *Le sapeur Camember* de Christophe (1916), *Bécassine* de Pinchon et Caumery (1919), ou *Les Pieds Nickelés* de Forton (1908), pour se rendre compte de

⁵⁸ QUELLA-GUYOT, Didier, *Jeu de mots et création verbale dans la bande dessinée francophone*, Thèse de Doctorat, Lettres, Toulouse 2, 1989.

l'importance donnée au comique et aux jeux de mots dans ces prémices de la bande dessinée. L'invasion de la bande dessinée américaine offre d'autres exemples de bandes usant de jeux de mots humoristiques. On peut se demander dans quelle mesure Claire Bretécher s'inscrit dans la filiation d'auteurs tels que Forton, avec *Les Pieds Nickelés*, ou Segar, avec *Popeye* (1929), qui ont su inventer une langue écrite traduisant l'oralité avec humour et pertinence, ou impertinence. Popeye est le personnage qui propose un nouveau langage, désorganisé, mais expressif. Didier Quella-Guyot cite à ce propos Évelyne Sullerot, qui s'exprime en ces termes dans le magazine *Giff Wiff*: « *Il trouve le moyen de déformer tous les mots dont la consonance trop pompeuse renvoie à un ordre établi et à la prétention intellectuelle.* »⁵⁹

L'exemple de Popeye montre que Claire Bretécher n'est pas le premier auteur à jouer sur la dimension sociale et culturelle d'une langue réinventée, pour amuser les lecteurs. Après une période moins prolifique en production de bandes dessinées humoristiques, le magazine *Mad* est créé aux États-Unis par Kurtzman. Son influence se ressent chez plusieurs scénaristes et dessinateurs européens, que l'on retrouve notamment dans le journal *Pilote*, et qui créent en partie l'humour moderne fondé sur l'absurde et la parodie. C'est ainsi la naissance, ou la renaissance (car *Les Pieds Nickelés* de Forton peuvent-ils véritablement être considérés comme une littérature exclusivement destinée à la jeunesse ?), du comique pour les adultes. L'école dite de Charleroi, ou de Macinelle, qui officie notamment dans les pages du périodique *Spirou* à la fin des années 1950, privilégie un graphisme et des répliques semi-caricaturales et expressives qui témoignent de beaucoup d'inventivité. À la fin des années 1960, le texte est devenu essentiel. L'image n'est plus considérée comme artistique par l'auteur, qui préfère jouer sur les mots, la gestuelle des personnages, et l'intrigue. Claire Bretécher est très représentative de ce renouveau de l'humour en bande dessinée.

b. Caractéristiques essentielles des effets comiques dans les œuvres de Claire Bretécher, Chantal Montellier, et Marjane Satrapi

Pour Thierry Groensteen, Claire Bretécher incarne effectivement une nouvelle génération d'auteurs, « *pour lesquels la dérision et l'impertinence se sont substituées à l'humour traditionnel, fondé sur le gag burlesque et le mot d'esprit.* »⁶⁰ Bruno Lecigne, au contraire, déclare que *Les Frustrés* « *doivent beaucoup plus à la tradition du dessin d'humour et de la caricature qu'à la nouvelle bande dessinée.* »⁶¹ Pour ce dernier, *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*, serait l'œuvre la plus délirante et la plus iconoclaste de l'auteur. Nous avons distingué cinq effets qui caractérisent l'humour graphique et textuel de Claire Bretécher : le jeu sur les rythmes de l'action, l'exagération et la simplification de

⁵⁹ Ibid., p. 461.

⁶⁰ GROENSTEEN, Thierry, *Astérix, Barbarella, et cie*, op. cit., p. 162.

⁶¹ LECIGNE, Bruno, *Avnies et mascarade : l'évolution de la bande dessinée en France dans les années 70*, Paris, éditions Futuropolis, 1981, p. 137.

certaines attitudes ou de certains motifs, les jeux de décalage et de contrastes, l'anthropomorphisme, et les répétitions. Souvent, ces effets sont cumulés pour accentuer la drôlerie de la scène.

L'accélération appartient au langage humoristique de la bande dessinée dans la mesure où elle permet d'exprimer un mouvement sans en décomposer chaque phase, ce qui briserait le rythme de la lecture. Ainsi, dans l'album *Agrippine*, la planche intitulée « Toccata »⁶², qui désigne « *une pièce instrumentale sans structure précise, écrite pour le clavier et organisée à la manière d'un mouvement perpétuel* »⁶³, joue avec la mise en scène graphique du baiser donné par Modern à Agrippine, sur un rythme effréné qui rend malade l'héroïne. Décliné sur quatre cases, l'assaut de Modern, dont l'impulsivité surprend Agrippine qui subit le baiser, est exprimé par les traits de narration qui suggèrent la rapidité de l'action et ajoutent au comique de la scène. L'accélération du rythme s'accompagne souvent d'un effet de gradation que nous retrouverons dans les jeux de répétition, et qui participe à l'effet de chute qui conclut la plupart des planches de Bretécher (voir annexe 2, document 5). Des effets comiques similaires peuvent être obtenus, à l'inverse, par un ralentissement du rythme. Par ailleurs, l'effet comique de certaines planches de l'auteur est fondé sur une gradation ternaire, comme sur la première planche « J'élève mon enfant », de l'album *Les Frustrés*⁶⁴. La mise en scène de la faiblesse d'une mère face aux caprices de son enfant est composée de trois temps : le refus, la concession, la résignation. La répétition de ce rythme ternaire crée l'effet comique de la planche (voir annexe 2, document 6). La planche du même album intitulée « La bohème »⁶⁵ repose quant à elle sur un rythme binaire qui révèle l'absurdité du dialogue parodié (voir annexe 2, document 7).

Cette même planche présente deux personnages affalés dans un canapé, posture exagérée dans laquelle Claire Bretécher puise souvent une inspiration comique. En effet, on la retrouve par exemple dans l'album *Les mères* (voir annexe 2, document 8), ou dans d'autres albums des *Frustrés*. Exagération et simplification font ainsi partie du langage graphique de l'humour, provoquant un effet caricatural, auquel nous consacrerons un développement plus approfondi ultérieurement. Mais notons dès à présent que ces deux procédés, qui jouent sur l'expressivité des mimiques et des comportements des personnages, essentiellement, participent des effets de contraste et de décalage que l'on retrouve souvent dans les albums de Bretécher. La planche « Les critiques », publiée dans l'album *Les Frustrés*⁶⁶, et citée par Mira Falardeau dans sa thèse de doctorat sur la bande dessinée humoristique⁶⁷, est fondée sur un jeu de contrastes entre l'attitude exagérée des spectateurs qui sont littéralement pliés de rire pendant la représentation, et leur mine blasée quand ils sortent de la pièce et qu'ils font part de leurs critiques. C'est une manière, pour l'auteur, de se moquer du snobisme des spectateurs qui se prêtent au jeu social de la critique (voir annexe 2, document 9).

⁶² BRETÉCHER, Claire, *Agrippine*, tome 1, Paris, éditions Bretécher, 1988, p. 41.

⁶³ *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, 2008.

⁶⁴ BRETÉCHER, Claire, *Les Frustrés*, tome 1, Paris, éditions Bretécher, 1975, p. 7.

⁶⁵ Ibid., p. 9.

⁶⁶ Ibid., p. 38.

⁶⁷ FALARDEAU, Mira, *La bande dessinée humoristique*, op. cit., p. 75-76.

L'effet de contraste peut également être le seul fait du graphisme. Dans *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*, les deux personnages de Thérèse et de Pierre d'Alcantara expriment par leurs attitudes respectives la distance comique qui les sépare. Comme le montre Mira Falardeau, la fierté de Pierre d'Alcantara, qui se putréfie par pénitence religieuse, est montrée par l'exagération de sa posture horizontale, tandis que Sainte Thérèse, gênée par l'odeur, rampe à ses côtés⁶⁸ (voir annexe 2, document 10) dans le même album, l'une des scènes les plus humoristiques repose sur un décalage iconoclaste condensé en un objet offert par Thérèse à donna Prouhèze : un cilice en forme de maillot de bain. L'usage du cilice (la pénitence) tranche avec la superficialité du maillot de bain, symbole de vacances. L'usage et la forme de celui-ci sont par ailleurs anachroniques et jouent d'un effet de décalage temporel. Enfin, objet de mortification, le cilice, implique une douleur physique, et son port en tant que maillot de bain apparaît comme une absurdité parodique aux yeux du lecteur⁶⁹ (voir annexe 2, document 11).

Claire Bretécher ne propose que de rares effets anthropomorphiques dans ses albums. Citons toutefois la planche « Les jeunes loups »⁷⁰, extraite de l'album *Les Frustrés*, qui use d'un trait de caractère associé au loup : la cruauté dépourvue de scrupules, pour incarner les jeunes postulants « aux dents longues », à un poste à responsabilités. Par contraste, le troisième candidat, qui se croyait suffisamment féroce pour prétendre au poste, conserve un visage humain effrayé, de potentielle victime. Cet exemple illustre bien comment l'auteur redonne toute leur pertinence à des expressions figées de la langue « jeune loup », « avoir les dents longues », par un jeu d'écho entre l'image et le texte (voir annexe 2, document 12). D'autres effets anthropomorphiques sont repérables dans les planches de Claire Bretécher, notamment dans l'album *Les Gnagnans* dont le comique consiste à faire exprimer des gestes ou des paroles d'adultes par de très jeunes enfants. Le même procédé est utilisé dans *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*, quand deux enfants s'amuse à « jouer aux martyrs »⁷¹. Le comique repose de nouveau sur le contraste créé entre le jeu enfantin et la réalité impliquée par la figure du martyr. On retrouvera le même procédé dans *Persepolis* de Marjane Satrapi. Pour finir, la répétition de mêmes scènes, ou de mêmes gestes, est propice à la représentation des relations adultes-enfants. Dans *Les Mères*, la soumission de celles-ci face aux caprices de l'enfant repose souvent sur ce procédé, qui privilégie la gradation et l'effet de chute.

L'influence d'un certain héritage humoristique, issu de la tradition franco-belge, est donc visible dans les albums de Claire Bretécher à travers l'usage formel du gag, ou l'exagération expressive des attitudes, mais il n'empêche pas les effets parodiques et iconoclastes novateurs, que ce soit dans *Les Frustrés* ou dans *La Vie passionnée de Thérèse d'Avila*.

⁶⁸ BRETÉCHER, Claire, *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*, Paris : éditions Bretécher, 1980, p. 17.

⁶⁹ Ibid., p. 8.

⁷⁰ BRETÉCHER, Claire, *Les frustrés*, tome 1, Paris, éditions Bretécher, 1975, p. 15.

⁷¹ BRETÉCHER, Claire, *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*, Paris, éditions Bretécher, 1980, p. 24.

Si l'humour est aussi l'un des aspects significatifs des albums de Marjane Satrapi, la morbidité et l'atmosphère intensément froide et angoissante que l'on retrouve dans la plupart des albums de Chantal Montellier, rendent difficile une définition de son œuvre par les effets comiques. Or, Mira Falardeau, dans sa thèse précédemment citée, dont le thème est l'étude de l'humour, inclut l'auteur dans son corpus⁷². Parmi les effets humoristiques employés par l'auteur, nous étudierons le non-sens fondé sur l'imaginaire et l'absurde, le traitement particulier de l'ironie, et une forme de décalage humoristique créé par la personnification de certains animaux, essentiellement des chats, qui commentent l'action.

Dans *Les rêves du fou*⁷³, Chantal Montellier met en scène la folie à travers un personnage en apparence prostré, tandis que dans son imagination, « *tout un monde grotesque et sordide peuple le décor austère de l'asile et lui tient un dialogue inspiré par ce qu'il a réellement vécu* »⁷⁴. Le double-sens de l'action, l'exagération des gestes et des mimiques du personnage, sont autant d'éléments qui instituent une forme de comique noir. Mira Falardeau ajoute à ce propos : « *Le maquillage et le déguisement de sa sœur, danseuse de cabaret entourée de ses compagnes dans un ballet pornographique, produisent un humour macabre dans une scène qui, autrement, serait irrespirable* »⁷⁵(voir annexe 2, document 13). Au contraire de Claire Bretécher, dont la pertinence et l'originalité de l'œuvre, reposent sur les effets comiques, l'humour dans les albums de Chantal Montellier est une respiration ponctuelle dans un univers sordide et étouffant. Sa lecture est difficile et nécessite une attention et une sensibilité particulières portées au texte. Celui-ci fonctionne par ailleurs sur le principe stylistique de l'anadiplose. Pour illustrer le langage répétitif et obsessionnel de la folie, l'auteur crée des liaisons entre les paroles prononcées par les personnages imaginés par le fou, et les paroles qu'il dit en réalité. Par exemple, Pussy, la sœur de Serge Zettler, interné, dit dans l'imaginaire de celui-ci : « *Vous entendez ? Les fous et les morts c'est pareil !* », et Serge reprend à haute voix : « *Pareil ? Ooh ! J'ai peur ! J'ai froid et j'ai peur !* » (voir annexe 2, document 14). Cette langue forgée sur la répétition lancinante crée un étrange effet poétique et tragique.

L'album *Odile et les crocodiles* aborde les thématiques difficiles du viol, de l'injustice et de la vengeance irrépressible. L'héroïne, comédienne agressée un soir dans un parking, entreprend en effet de faire justice. Abordée un soir dans un parc alors qu'elle se promène seule, elle accepte de suivre un inconnu dont les intentions sont explicites. Les mots « *C'est parti !* » dévoilent la démarche calculatrice et cynique de l'homme. Dans la même vignette, dans le coin gauche, une sculpture représente un couple enlacé et visiblement amoureux. Cette image, qui semble ajoutée comme un collage sur la vignette (elle en dépasse d'ailleurs les contours), crée un effet de contraste ironique, qui

⁷² FALARDEAU, Mira, *La bande dessinée humoristique*, op. cit.

⁷³ MONTELLIER, Chantal, *Les rêves du fou*, Paris, Futuropolis, 1981.

⁷⁴ FALARDEAU, Mira, *La bande dessinée humoristique*, op. cit, p. 114.

⁷⁵ Ibid.

dénote une forme de comique railleur et amer⁷⁶(voir annexe 2, document 15). De même, tout au long de l'album, après chaque meurtre, une image est reprise comme un leitmotiv. Se présentant sous la forme d'une sculpture, une Judith victorieuse, vêtue en Athéna, la déesse de la guerre, donne toute sa dimension symbolique à la scène. Ce motif répété de manière abrupte casse le rythme de l'action et crée un effet de contraste entre l'acte tragique qui vient de se produire et l'image réflexive qui renvoie à la construction de la bande dessinée. L'auteur crée un décalage ironique, qui allège une scène en soi très dure et lui donne toute sa portée symbolique en présentant Odile comme une justicière (voir annexe 2, document 16).

Un même type de décalage humoristique est créé par l'auteur dans *Wonder City*. Angie Parker, l'héroïne de l'album, est chanteuse. Elle se produit un soir dans un cabaret-concert appelé « New Evening ». À la sortie, trois chats commentent le concert et adoptent un discours de spécialistes de jazz.

« - Angie Parker, tu connais ?

- Non... Moi à part Gato Barbieri et Cat Anderson !

- *Quel sectarisme...et en plus c'est sacrément vieux !* »⁷⁷

La personnification des chats agit comme un contre-point humoristique dans un album qui met en scène une société violente et totalitaire. Le jeu social humain de la critique artistique prend une tonalité comique. Ces chats apparaissent à trois reprises dans l'album, comme un leitmotiv dont le rôle est de briser ponctuellement une atmosphère angoissante. Par ailleurs, les noms des jazzmen choisis, font allusion au mot « chat », prononcé en espagnol « gato », et en anglais « cat ». Ce type de référence est récurrent dans les albums de Chantal Montellier qui, dans l'album *1996*, s'amuse avec le nom du périodique *Métal Hurlant*. La séquence intitulée « So fast in their shiny metal cars » se déroule dans un magasin de vente de pièces d'occasion de voitures appelé avec humour et ironie « Belepav ». Une voiture accidentée est présentée au milieu d'une pièce comme un « ready made » de Marcel Duchamp, c'est-à-dire un objet du quotidien mis en scène comme une œuvre d'art. Une légende indique comme titre de l'œuvre « Métal Hurlant ». Chantal Montellier fait allusion au périodique qui a publié l'album dont il est question, et elle montre le cynisme commercial qui a fait d'un objet accidenté et d'un événement tragique, un objet d'exposition destiné à un public bourgeois et snob qui déclare « *Ce serait charmant dans le plastic-garden* ». En détournant l'usage traditionnel des mots, Chantal Montellier cultive un humour subtil et caustique qui dénonce la réalité d'un univers superficiel et cynique⁷⁸(voir document 2, annexe 17). Ce procédé fait d'ailleurs écho au travail de Claire Bretécher qui s'amuse à donner à ses personnages des noms drôles et éloquents. Il n'est qu'à citer

⁷⁶ MONTELLIER, Chantal, *Odile et les crocodiles*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1984, p. 24.

⁷⁷ MONTELLIER, Chantal, *Social fiction : Wonder City*, Paris, Vertige Graphic, 2003, p. 18.

⁷⁸ MONTELLIER, Chantal, *Social fiction : 1996*, Paris, Vertige Graphic, 2003, p. 144.

Cellulite, dont la préoccupation première est l'apparence physique, et qui porte le nom de l'obsession de nombreuses femmes, à qui l'on propose dans les magazines et à la télévision le modèle exclusif de jeunes femmes minces.

Signalons, enfin, que les personnages de Chris Winckler et de Julie Bristol, jeunes femmes indépendantes et téméraires, sont teintés d'un même humour, qui se révèle dans certaines de leurs répliques adressées, souvent, à des hommes. Ces dialogues enjoués nourrissent le caractère séduisant des deux héroïnes, tout en les présentant comme de jeunes femmes intelligentes, qui pratiquent une grande finesse d'humour.

De cette étude non exhaustive, il ressort que l'humour, si il n'est pas le premier effet recherché par l'auteur dans ses bandes dessinées, et s'il est souvent employé à des fins utiles pour adoucir la violence du récit, reste un procédé stylistique auquel l'auteur recourt à plusieurs reprises, en proposant un riche répertoire de formes et d'effets. Toutes les références des albums de Claire Bretécher ne sont pas aisément lisibles, et on ne peut pas dire que son humour repose sur un langage classique et simple. L'humour est pourtant au fondement de toutes ses planches, et il se veut un objet de distraction pour le lecteur attentif. La portée humoristique des albums de Chantal Montellier est moins percutante, car plus ponctuelle, elle ne suppose pas de la part du lecteur un grand éclat de rire. Étudions à présent les albums de Marjane Satrapi afin d'identifier ou non des procédés communs à ceux employés par Claire Bretécher ou Chantal Montellier.

Le premier tome de *Persepolis* raconte la vie de l'héroïne en Iran, quand elle est toute petite fille. La situation difficile du pays participe à créer un climat politique oppressant, dont s'imprègne l'enfant. Le contraste entre sa vivacité et sa spontanéité, et la réalité violente à laquelle Marjane est confrontée, est au fondement de l'humour de l'album. Dès la première planche de *Persepolis*, on observe un groupe d'enfants jouant dans une cour d'école. En faisant parler les enfants comme les adultes, et en leur faisant imiter certaines de leurs actions par le jeu, Marjane Satrapi montre à quel point ces paroles ou ces actions manquent de sens. On voit ainsi une petite fille feindre d'en étrangler une autre en déclarant « *exécution pour la liberté* ». Par un jeu anthropomorphique enfant-adulte, la réalité violente du pays est exprimée avec distance et humour. Le foulard est désincarné, il devient une corde à sauter ou le harnais d'un cheval. La question « pourquoi ? », sans cesse répétée par les jeunes enfants devient extrêmement pertinente. À travers les jeux des enfants, le foulard reprend sa valeur d'objet et perd sa portée symbolique, non perçue par les camarades de Marjane. L'absurdité des violences faites en son nom est ainsi démontrée (voir document 2, annexe 18).

Les mots par lesquels s'exprime Marjane sont empreints d'une spontanéité naturelle qui réserve plusieurs effets humoristiques. Observons à ce propos les répliques suivantes de l'enfant :

- « *Et ça, c'est une photographie de classe. Je suis assise à l'extrémité gauche, alors on ne me voit pas.* »
- « *Je voulais être prophète... Car notre bonne ne mangeait pas avec nous à table, car mon père avait une cadillac, et surtout parce que ma grand-mère avait mal aux genoux.* »

Et, quand sa grand-mère lui demande :

- « *Mais dis-moi, comment tu vas faire pour que les vieilles ne souffrent plus ?* »,

Marjane répond :

- « *Ben, c'est simple, ça sera interdit* ». ⁷⁹

Les constructions syntaxiques sont simples. Les phrases sont courtes et démonstratives. Elles suivent la logique de l'enfant, en présentant ses conclusions comme évidentes et non sujettes à contradiction, si bien qu'un effet de chute est presque systématiquement ménagé. Il n'y a pas de raison logique pour qu'un personnage situé à gauche ne soit pas visible sur une photographie, une explication plus développée aurait été nécessaire pour compléter la phrase et la rendre compréhensible. Mais cette lacune dit la spontanéité et la détermination de l'enfant, qui présente les faits avec son regard. Construite sur un rythme ternaire, souvent choisi dans un texte argumentatif car il crée un effet d'équilibre et de maîtrise, la phrase suivante donne les raisons de la vocation de prophète de Marjane. Le procédé est le même. Le style de l'enfant feint une démonstration logique et catégorique par l'usage des locutions « car » et « parce que », alors que ses arguments sont fondés sur les détails de sa vie familiale. Enfin, la dernière déclaration citée illustre exactement ce que nous venons d'étudier. Le raisonnement de Marjane est simple et logique, et cette simplicité est illustrée par la brièveté des phrases, le ton déterminé de l'enfant, et l'image qui appuie sa démonstration. L'humour repose sur le contraste joué entre cette simplicité naïve et émouvante, et la complexité réelle de la situation politique du pays.

La maturité et l'érudition de l'enfant font également partie de ce jeu de contrastes. Marjane est initiée à la complexité du concept de matérialisme dialectique, à travers la lecture d'une bande dessinée. Associée traditionnellement au monde de l'enfance, et opposant la complexité d'un concept à une forme de littérature en images jugée de lecture plus facile qu'un livre, la bande dessinée reflète parfaitement le contraste joué entre la jeunesse de l'enfant et le caractère alambiqué de ses lectures. La vivacité et l'obstination de Marjane font ainsi sourire le lecteur, quelque peu admiratif. Le rapprochement fait par Marjane entre Dieu et Marx, est un autre sujet de divertissement pour le lecteur. Elle dit ainsi : « *C'était amusant de voir comme Dieu et Marx se ressemblaient. Peut-être que Marx était un peu plus frisé* »⁸⁰. La fascination de l'enfant pour l'un et l'autre personnage la conduit à leur prêter une ressemblance physique, alors que son image de Dieu ressort d'une représentation

⁷⁹ Ces répliques sont toutes extraites du tome 1 de *Persepolis*. Nous ne donnons pas plus de détails car les pages ne sont pas numérotées.

⁸⁰ Ibid.

culturelle stéréotypée, et que d'un point de vue philosophique la religion et le marxisme sont plutôt antinomiques.

La grand-mère de Marjane est l'autre personnage qui cristallise une grande partie des effets humoristiques de l'œuvre. Nous nous attacherons tout particulièrement à l'étude de son personnage dans *Broderies*⁸¹, dont elle est l'héroïne principale. À partir de cet album, nous étudierons trois nouvelles formes d'humour dans l'œuvre de Marjane Satrapi : le comique de situation, le franc-parler de certains personnages et les expressions qu'ils emploient, et l'effet de chute. À plusieurs endroits, les situations décrites sont présentées de manière à faire rire le lecteur. Au début de *Broderies*, la grand-mère de Marjane est décrite comme opiomane « *pour apaiser ses douleurs* ». Elle se réveille donc en état de manque le matin et s'illustre par des propos très désagréables. Ces insultes matinales tranchent de manière humoristique avec son allure très respectable, et sa gentillesse retrouvée dès qu'elle a bu son thé avec son morceau d'opium. Le caractère vénérable et sage que l'on associe traditionnellement à une personne âgée, rend la situation inattendue et comique au lecteur (voir annexe 2, document 19).

Le franc-parler de la grand-mère de Marjane crée sur le même procédé un décalage humoristique entre l'apparence du personnage et son langage. À la fin de *Broderies*, elle s'adresse ainsi à son invitée : « *Maintenant, tu arrêtes de chialer. Si ta virginité te manque autant, tu n'as qu'à faire une broderie ! Et pour le reste, tu voulais te marier avec ce type à cause de ses hôtels et ses ministres et son TMV...* ». Ces paroles abruptes et sans détour sont caractéristiques du personnage, de même que les expressions savoureuses que la grand-mère utilise à plusieurs reprises : « *Parler derrière le dos des autres est le ventilateur du cœur...* » (l'album consiste en effet en l'évocation des histoires intimes des unes et des autres. Cette belle expression marque un contraste éloquent avec l'objet réel dont il est question : le potin), « *Fais-moi donc cadeau d'une borderie intégrale* » (la broderie intégrale évoque le travail de couture par lequel une femme retrouve en apparence sa virginité), « *C'est comme ça la vie ! Des fois tu es sur le dos du cheval et des fois, c'est le cheval qui est sur ton dos* » (on pourrait traduire plus prosaïquement cette expression par « on est parfois le gagnant, et parfois le perdant »). Le grand-père de Marjane lui-même conclut l'album, dont la thématique essentielle était les relations entre les hommes et les femmes, par ces mots imagés : « *Quand le serpent vieillit, la grenouille l'encule* ».

Cette dernière réplique illustre comment l'auteur ménage, grâce au support particulier qu'est la bande dessinée, des chutes inattendues et percutantes. En effet, la mise en page d'un album permet soit à l'auteur de créer un effet de chute pour conclure une planche, c'est le procédé le plus commun, soit d'utiliser l'espace de la dernière vignette et la pause forcée du lecteur, induite par le geste de tourner la page, pour maintenir un suspens et renforcer la chute. C'est ce qui participe à l'effet de la

⁸¹ SATRAPI, Marjane, *Broderies*, Paris, L'Association, collection Ciboulette, Paris, 2003.

réplique finale du grand-père. Le parallélisme entre deux planches repose aussi parfois sur cette invisibilité de la deuxième planche au moment de la lecture de la première. Dans *Broderies*, les huit visages des personnages réunis au cours de la séance de « *ventilation du cœur* » et leur répliques respectives, se concluent sur la mine déterminée de Marjane qui refuse de leur raconter l'histoire d'une de ses amies, la page suivante reproduit la même séquence mais le « *pfff...* » résigné de Marjane crée une chute humoristique par contraste entre les deux planches (voir annexe 2, document 20).

Bien que cette étude ne soit pas exhaustive, elle montre à quel point l'humour est une caractéristique essentielle des albums de Marjane Satrapi. Les personnages, la mise en page, le texte et les dessins, les situations elles-mêmes, font tous état de l'humour vif et subtil de l'auteur qui exprime ainsi la complexité du quotidien d'une famille en Iran, dans un contexte politique délicat. Expressif, l'humour est employé par les trois auteurs à travers des procédés variés qui dénotent une intense créativité. Figure omniprésente ou ponctuelle, l'humour allie avec pertinence texte et image qui deviennent les deux formes d'une même écriture. Ancré dans un vaste patrimoine, l'humour est l'un des procédés par lesquels l'auteur s'inscrit dans l'histoire de la bande dessinée, et la marque par son émancipation de l'héritage traditionnel. Si les procédés ne sont pas tous formellement inédits, si les termes de ce langage de l'humour en bande dessinée ne sont pas tous inventés par les auteurs, la manière de les intégrer dans leurs travaux respectifs, de les faire dialoguer, et les effets recherchés à travers eux sont propres à chacune. L'humour est ainsi l'une des caractéristiques de la « voix » personnelle de l'auteur, de son style.

3. Les statuts de la parole

En associant de manière relativement inédite image et texte, et en permettant une narration conduite de vignette en vignette par des personnages montrés en action, la bande dessinée favorise la pratique de l'oralité. Si des écrivains, contemporains notamment, jouent dans leurs romans avec des dialogues savoureux, la littérature ne permet pas, autant que la bande dessinée, d'innover avec les pratiques de l'oralité. En nous appuyant sur les œuvres des trois auteurs étudiés, nous dresserons une typologie des situations de parole dans lesquelles se retrouvent les différents personnages, afin de montrer que la parole dans la bulle peut induire des recherches langagières inédites en littérature.

a. L'invention d'un langage dans la bulle : *Agrippine*, de Claire Bretécher

Outrages à la langue ou langage d'auteur, les répliques d'Agrippine sont une ressource extraordinaire de mots nouveaux ou de mots rénovés, qui participent de l'humour de la bande

dessinée, et la rendent à la fois plus expressive et plus originale. Donnons quelques exemples de ces mots « *trifouillés* »⁸² par Claire Bretécher :

- Biomanes : (n.m.) parents biologiques, l'un mâle, l'autre femelle ;
- Bloc d'agglo : (n.m.) abruti total ;
- Double : (n.m.) : frère ou sœur issu des deux mêmes biomanes, par opposition à demi-frère ou demi-sœur ;
- Faiche : (ap.) apocope distinguée de « fait chier » ;
- Guignols / Raymond : (n.m.) les mecs (ou aussi gnolguis, gnolgues) ;
- Pouffe : (n.m.) fille (pas forcément péjoratif) ;
- Poute : (n.m.) papa chéri à moi ;
- Prendre vapeur : (vb) éprouver une légère baisse d'humeur ;
- Tare puante gluante : (nf) copine intime.⁸³

Dans l'idée de créer un langage qui ne serait pas compris des parents d'Agrippine, Claire Bretécher invente des mots nouveaux (biomane, poute) ou des expressions (bloc d'agglo, prendre vapeur), redonne une actualité à un argot vieilli (pouffe), détourne les effets à la mode (elle s'amuse à créer des mots en « contre-verlan » par exemple, brisant le caractère paradoxalement conventionnel du verlan : une femme se dit ainsi en verlan une « meuf » et en contre-verlan une « feum »), reprend l'argot des adolescents (mythoner), détourne le sens des mots courants (le mot tocsin, qui désigne dans le langage courant une sonnerie de cloche prolongée donnant l'alarme (en cas d'incendie par exemple), est détourné avec humour pour dire « c'est chaud ! »). Particulièrement imagé, ce langage n'en est que plus expressif. Il traduit l'expression orale à l'écrit, tâche en général difficile tant la spontanéité du dialogue contraste avec une certaine fixité de la phrase écrite. La bande dessinée peut ainsi jouer, par le biais de la bulle, dont la délimitation spatiale par un trait de contour n'est pas systématique chez Claire Bretécher, un rôle stimulant dans la pratique de la langue, à qui elle accorde de nouveau une grande pertinence sociale et culturelle. Par ailleurs, on ne trouve aucune trace de récitatif dans les aventures d'Agrippine, ni dans *Les Frustrés*. Le dialogue et la transcription de l'oralité sont les principes fondamentaux de l'écriture inédite de Claire Bretécher. Par la richesse des procédés stylistiques employés, et par leurs effets, on ne peut pas nier la contribution de l'auteur au renouvellement de la littérature écrite. Ses expérimentations innovantes sont autant de jeux de style, dont la pertinence n'est pas moindre que celle des créations de Queneau ou autres « *oulipiens* » (« *ouvriers de littérature potentielle* »).

b. L'espace de la narration dans les albums de Marjane Satrapi, entre parole et récit

⁸² OOSTERLINCK, Joëlle, PESSIS, Jacques, *Empreintes : Claire Bretécher, bande dessinée*, Paris, France 5, 30 janvier 2009.

⁸³ Ibid.

L'oralité, dans les albums de Marjane Satrapi tient aussi une place essentielle. Dans *Persepolis*, le texte est composé communément d'espaces réservés au récit, et de bulles consacrées aux dialogues. L'originalité de l'œuvre consiste cependant à inclure le récit parmi les expressions orales. L'autobiographie, en effet, conduit l'auteur adulte à s'exprimer en personne dans les espaces réservés à la narration, si bien qu'une sorte de « voix-off », comme au cinéma, complète les dialogues des personnages, construit le fil directeur de l'intrigue et explique certaines scènes ou certaines expressions. La forme orale rend plus dynamique le récit, qui n'est plus seulement factuel ou contraint par la nécessité de rendre explicite ce que ne disent pas les dialogues, mais qui participe au déroulement de l'action et à l'épaisseur des personnages. On peut considérer que la forme de l'album *Poulet aux prunes*⁸⁴ est plus traditionnelle, dans la mesure où le récit reprend sa fonction essentiellement descriptive et impersonnelle. Ces effets pourraient être traduits dans le langage littéraire par les termes de focalisation interne, externe ou omnisciente du narrateur. La focalisation omnisciente est la plus courante en bande dessinée, un narrateur anonyme sait tout et pallie les manques du lecteur. La focalisation interne choisie dans *Persepolis* est un écart intéressant.

Dans *Broderies*, pour finir, la narratrice s'exprime en focalisation interne, mais la frontière entre l'espace narratif et le dialogue est encore plus poreuse. La narratrice faisant partie des personnages, et l'auteur ne respectant pas la distinction formelle entre les bulles et les cadres narratifs, marqués en général par des contours différents, il est difficile d'identifier au premier regard les espaces réservés aux dialogues et ceux attribués au récit. Les héroïnes contant à tour de rôle leurs histoires, le récit devient lui-même l'objet du dialogue. Les espaces textuels qui ne consistent pas en un dialogue entre les personnages, prennent la forme d'une adresse orale au lecteur. Ce procédé permet d'impliquer plus directement le lecteur et de rendre plus dynamique le récit, tout en détournant les formes traditionnelles de la prise de parole en bande dessinée.

c. La parole non-dite dans les œuvres de Chantal Montellier

De ce point de vue, les statuts de la parole dans les albums de Chantal Montellier sont plus classiques. Les espaces réservés à l'expression orale et les espaces narratifs sont clairement délimités, et ils composent chaque planche de manière relativement équilibrée. Un narrateur anonyme s'exprime en focalisation zéro (omnisciente). Mais on constate chez Chantal Montellier un usage plus systématique de la bulle réservée à l'expression de la pensée du personnage. L'intériorité des personnages, valorisée par cette omniscience de la pensée, participe à la création d'un univers personnalisé où la folie, l'imaginaire, la réflexion ou encore le rêve occupent une place privilégiée. Dans *La fosse aux serpents*⁸⁵, la résolution de l'intrigue se joue pour l'essentiel dans les pensées de

⁸⁴ SATRAPI, Marjane, *Poulet aux prunes*, Paris, L'Association, Paris, collection Côtelette, 2004.

⁸⁵ MONTELLIER, Chantal, *Julie Bristol : La fosse aux serpents*, tome 1, Paris, Casterman, collection Studio (À Suivre), 1990.

Julie Bristol. Le lecteur est ainsi averti des progrès de l'enquête, sans que les autres personnages ne soient concernés. La mise en scène de la pensée intérieure du personnage rend aussi plus crédible l'intrigue. On peinerait à considérer sérieusement un personnage s'exprimant sans cesse à haute voix, dans sa solitude, ou avec son entourage. Les bulles de pensée participent ainsi à l'épaisseur psychologique du personnage et à sa connexion intime avec le lecteur. Par ailleurs, dans le même album, Julie Bristol, imaginant Camille Claudel, ne lui prête presque jamais de paroles dites. Ces pensées au contraire illustrent son retranchement social et sa solitude. Elles sont une manière de montrer l'impossible communication avec le monde extérieur qui l'a désignée comme folle, et qui l'a isolée de force (voir annexe 2, document 21).

La bande dessinée offre des opportunités illimitées aux auteurs qui souhaitent manier le texte et le rendre expressif. L'image et le cadre, la typographie des caractères même (la taille plus volumineuse des caractères indique par exemple que le personnage hausse la voix), sont autant d'éléments qui complètent le texte, ou qui écrivent l'histoire avec lui. Sans inventer nécessairement les procédés qui rendent possible cette écriture enrichie, Claire Bretécher, Chantal Montellier et Marjane Satrapi, y puisent des effets novateurs qui identifient leurs œuvres comme des créations originales, mettant en scène une voix personnelle. Si écrire se définit comme l'acte de « *tracer des signes, ou un ensemble organisé de ces signes* », ou comme l'acte de « *composer un ouvrage scientifique, littéraire* », si un écrivain est « *une personne qui compose des ouvrages littéraires* », et si, enfin, la littérature est « *le travail, l'art de l'écrivain* », alors on peut définir les bandes dessinées des trois auteurs comme autant d'objets de littérature. Claire Bretécher, Marjane Satrapi et Chantal Montellier inventent un riche répertoire de signes, qu'elles tracent et composent de manière personnelle, pour livrer au lecteur un ouvrage expressif, auquel il va donner sens par sa lecture intime. La bande dessinée d'auteur ne fait pas de la bande dessinée un reflet de la littérature romancée, mais elle montre, par un travail sur les signes qui composent un texte ou une image, que la démarche d'un auteur de roman ou d'un auteur de bande dessinée peut être la même : proposer un univers original fondé sur le tracé et la composition de signes. C'est cet acte de création qui fait d'eux tous des écrivains. Aucun des trois auteurs ne déclare porter une attention particulière aux effets littéraires de leurs textes. Cependant, nous venons de montrer que la tonalité inédite de chacune de leurs œuvres était liée au maniement de figures stylistiques construites à partir du texte et des images. Notre lecture personnelle et critique des œuvres de Claire Bretécher, Chantal Montellier et Marjane Satrapi nous fait donc considérer la dimension littéraire de celles-ci comme un aspect essentiel de l'identité de chaque auteur, qu'il soit ou non revendiqué.

B. LE VERSANT GRAPHIQUE

Dans l'histoire de la bande dessinée, l'un des faits remarquables est le passage progressif d'un dessin à visée illustrative à un dessin participant, au même titre que le texte, à la conduite de la narration. Cette évolution a abouti à la création de bandes dessinées muettes, c'est-à-dire sans trace de texte, ou à des bandes dessinées privilégiant l'aspect graphique à tel point que certaines vignettes sont comme des tableaux, que l'on expose dans les musées. Or, la bande dessinée d'auteur, qui revendique un lien plus étroit avec l'œuvre littéraire, semble se placer à contre-courant de cette abolition de toute hiérarchie entre le texte et l'image. Nous nous demanderons ici, à partir des créations de Claire Bretécher, Chantal Montellier et Marjane Satrapi, si le dessin est effectivement délaissé au profit du texte, reprenant une valeur première d'illustration, ou si au contraire il accompagne le texte. Plutôt qu'un retrait du dessin au bénéfice du texte, on peut peut-être penser que les auteurs déplacent leurs ambitions graphiques. Ce n'est plus la virtuosité du dessin qui est au fondement de la recherche esthétique des auteurs, mais la création d'un style graphique susceptible d'être en adéquation avec la forme qu'elles veulent donner à leurs bandes dessinées, et le fond qu'elles souhaitent y développer.

1. De la subsistance, ou non, d'une hiérarchie entre le texte et l'image

*« Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose d'une série de dessins au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout forme une sorte de roman, d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose ».*⁸⁶

En citant ce propos de Rodolphe Töpffer, désigné comme « l'inventeur » de la bande dessinée par les chercheurs, nous nous inspirons de la plupart des ouvrages consacrés à la question du rapport entre texte et image dans la bande dessinée. De Thierry Groensteen, à Benoît Peeters, Pierre Masson, et Bruno Lecigne, tous s'inspirent de cette idée que la bande dessinée est un langage cohérent, construit à partir du visuel et du verbal qui « *se lie de manière indissociable* »⁸⁷. Leurs études respectives donnent cependant lieu à quelques variations. Dans *Système de la bande dessinée*, pour s'opposer à une tendance logo centriste de la culture occidentale, Thierry Groensteen affirme, de manière polémique, que la bande dessinée est avant toute chose un art visuel. En effet, l'auteur insiste sur l'autonomie narrative de l'image qui mime un discours équivalent à celui créé par le texte, « *les enchaînements d'images construisent des articulations assez semblables à celles de la langue* », dit-il. Il ajoute qu'il est absolument nécessaire d'étudier l'image avant le texte pour bien rendre compte de sa

⁸⁶ TÖPFFER, Rodolphe, *Histoire de Monsieur Jabot* [préface], Paris, impr. Caillet, 1833.

⁸⁷ PEETERS, Benoît, *La bande dessinée*, Paris, Flammarion, collection Dominos, 1993, p. 26.

« *puissance autonome de signification* ». ⁸⁸ Si la production du sens s'effectue effectivement à travers l'image, on ne peut pas considérer pour autant qu'elle l'emporte sur le texte car sinon « *le souci d'une perception instantanée va obliger le texte à se restreindre de plus en plus jusqu'à n'être plus qu'une série d'onomatopées ; dans ces conditions, ce n'est évidemment pas de la haute psychologie qui peut s'exprimer, et l'action risque d'être encore plus tournée vers la gesticulation et les poursuites, comme on le voit dans les comics-books américains, mais aussi avec les tentatives modernistes de Guy Pellaert (Jodelle et Pravda)* »⁸⁹.

À la lumière de ce débat théorique, seul un rapport de complémentarité semble pouvoir décrire les relations entre texte et image. Cependant, cela ne semble pas devoir exclure de la bande dessinée tous les jeux de domination et d'asservissement entre le texte et l'image, qui enrichissent les potentialités du support. Observons à présent si Claire Bretécher, Chantal Montellier et Marjane Satrapi font effectivement dialoguer avec originalité texte et images dans leurs albums.

« *Les ouvrages publiés par L'Association ont en commun le refus du spectaculaire ; dédaignant la couleur et la virtuosité graphique, ils subordonnent l'image au discours, souvent d'inspiration littéraire.* »⁹⁰

Ce constat semble justifié par l'étude du statut de l'image dans les albums de Marjane Satrapi. On peut cependant se demander si le refus du « beau » dessin, n'est pas une manière de refuser son rôle esthétique d'illustration, qui fait de lui un objet de contemplation plus qu'un moteur de l'action. On pourrait citer une multitude d'exemples, dans *Persepolis* notamment, qui confirment la valeur illustrative de l'image. Dans le tome 1, à l'issue d'une discussion de Marjane avec Dieu, la narratrice adulte déclare : « *Je voulais être à la fois la justice, l'amour et la colère de Dieu* ». Ces propos sont inscrits dans un cadre qui forme comme une légende dans la partie supérieure de la vignette. Elle surplombe ainsi trois représentations successives de Marjane, portant trois attributs symboliques : la balance illustre la justice, le signe de la bénédiction avec les doigts représente l'amour (christique), et le glaive et le bouclier montrent la colère de Dieu. L'image n'a aucune fonction particulière dans le récit, le texte aurait pu être signifiant sans son recours. Cependant, la simplification symbolique de trois concepts, qui met en images la représentation que s'en fait l'enfant, crée un effet comique que le texte seul n'aurait pas pu traduire (voir annexe 2, document 22). De ce point de vue, l'image, même si elle est illustrative, participe à l'effet de la bande dessinée, et à la construction du personnage de Marjane enfant. Dans le tome 2 de *Persepolis*, on remarque un autre type d'image. Pendant la

⁸⁸ GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, collection Formes sémiotiques, 1999.

⁸⁹ MASSON, Pierre, *Lire la bande dessinée*, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 85.

⁹⁰ GROENSTEEN, Thierry, *Astérix, Barbarella et Cie*, op. cit., p. 262.

guerre, les enfants, à l'école, doivent se mettre en rang pour pleurer les victimes. L'explication textuelle est donnée de nouveau dans un cadre qui surplombe la vignette unique de la planche. L'image illustre un groupe de petites filles, se frappant la poitrine en signe de douleur. Cette illustration n'est, là encore, pas essentielle au déroulement de l'action. Mais la dimension de la vignette, et le caractère répétitif de l'image sont très évocatrices. L'auteur insiste sur la scène en question, et ainsi sur l'événement. Par ailleurs, l'image illustre l'uniformité créée par le port du foulard entre les petites filles. Le gros plan et la répétition des visages, presque à l'identique, exprime le caractère lancinant de la scène, tout en révélant finalement les détails des mimiques des petites filles. Aucune ne laisse transparaître de profonde tristesse, les yeux éberlués des petites filles connotent plutôt leur incompréhension face à cette mise en scène de la douleur (voir annexe 2, document 23).

Si l'image conserve ainsi une valeur d'illustration, cela ne signifie pas que sa fonction soit uniquement descriptive. Au contraire, l'usage particulier qu'en fait Marjane Satrapi montre à quel point, d'apparence redondante par rapport au texte, l'image peut en fait être expressive et significative. Nous étudierons à ce propos de manière plus approfondie le rôle de l'image symbolique, qui assume un discours dans la bande dessinée, que le texte seul ne peut traduire. Le texte est d'ailleurs lui-même illustratif à certains égards. Dans le tome 1 de *Persepolis*, le père de Marjane lui raconte comment son papi s'est converti au communisme après l'arrivée du père du Chah au pouvoir. Pour illustrer l'adoption de la doctrine communiste par le grand-père de Marjane, l'auteur le dessine en situation de parole et lui prête les propos typiques du partisan. Ici, pas plus que l'image le texte n'a de responsabilité dans la conduite du récit. Il répond à un principe de mise en scène, et il accompagne l'image dans son rôle d'explicitation de l'intrigue. La mise en situation, par l'image et par le texte, de la formule narrative « *Et il devint communiste* », permet à l'auteur de créer un effet de redondance comique par l'illustration condensée de ce qu'implique le discours communiste (voir annexe 2, document 24).

Dans une interview retransmise sur France 5 en janvier 2009, Claire Bretécher s'exprime ainsi :

« *Et un jour, j'ai eu une espèce d'illumination du ciel, qui était que trouver son style de dessin c'était trouver son écriture, et comme mon écriture je l'avais déjà, et bien le dessin est venu tout de suite, au moment où je travaillais à Pilote et où j'ai commencé à faire des pages dans le genre des Frustrés. À ce moment là j'ai commencé à faire des dessins, comme si j'écrivais.* »⁹¹

Ces propos sont intéressants pour deux raisons. D'abord, il est curieux que le style de l'auteur se soit déterminé dans cet ordre, dans la mesure où sa vocation première était celle de dessinatrice. Claire

⁹¹ OOSTERLINCK, Joëlle, PESSIS, Jacques, *Empreintes : Claire Bretécher, bande dessinée*, Paris, France 5, 30 janvier 2009.

Bretécher semble dire que son dessin a subi les influences diverses des auteurs qu'elle admirait, si bien que son style graphique s'est émancipé une fois associé à sa propre écriture. À ce titre, l'écriture jouerait le rôle de catalyseur stylistique, rendant les bandes dessinées jugées plus littéraires, plus propices au développement d'un univers graphique plus personnel. L'importance du texte, dans la bande dessinée d'auteur, ne serait alors pas facteur de soumission de l'image au texte, mais au contraire elle serait porteuse d'un langage graphique aussi personnel que le texte. Par ailleurs, l'auteur, assimile le dessin à une forme d'écriture, qui serait donc susceptible de jouer les mêmes fonctions pour la conduite du récit. Dans les albums de Claire Bretécher, en effet, l'expressivité des attitudes et des visages des personnages complète la pertinence des dialogues et des rares textes narratifs. La domination du dialogue montre d'ailleurs que les personnages sont les principaux acteurs de l'action, ce qui rend leurs apparences, leurs mimiques, leurs actions toutes essentielles. Parole et image ne sont pas redondants, ils se répondent et se complètent pour rendre plus significatif et efficace le récit. Dans *Agrippine*, une planche telle que « Haïku » ne nécessite que deux répliques pour rendre l'intrigue compréhensible (voir annexe 2, document 25).⁹² Dans *Les Frustrés*, de nombreuses planches consistent en une discussion entre deux personnages ou plus. Le dessin pourrait alors sembler statique et illustratif, mais une planche telle que « La télé », montre à quel point l'image participe du comique de la scène. Les personnages dénoncent chez la plupart des gens la perte du « sens de la fête ». Or, leur immobilisme font d'eux les victimes idéales de leurs propres critiques (voir annexe 2, document 26).⁹³

Pour finir, Claire Bretécher elle-même nous offre une conclusion possible à ce passage : « Avec la bande dessinée, ce qu'il y a de spécifique c'est que si les dessins ne vous plaisent pas, vous ne lisez pas le texte »⁹⁴. Par ce constat, elle se pose en lectrice de bandes dessinées, ce qui nous montre à quel point elle est en fait consciente de l'impact de ses dessins sur les lecteurs. Tout exclut alors l'hypothèse selon laquelle l'attention portée au texte, impliquerait une soumission de l'image aux règles de l'illustration ou du décor. Bretécher a ainsi su, en s'inspirant essentiellement des travaux de caricaturistes, forger « un style remarquable, et l'imposer comme une synthèse originale n'ayant plus qu'une dette lointaine envers les canons du « beau dessin » »⁹⁵.

La première observation qui ressort de la lecture d'un album de Chantal Montellier, est la surcharge graphique qui caractérise la plupart des vignettes. Au contraire de Claire Bretécher, et de Marjane Satrapi, les décors sont plus développés dans les albums de Chantal Montellier, et les éléments de détail sont plus nombreux. L'auteur accorde d'ailleurs un plus grand soin au rendu de ses dessins. Ce n'est pas alors tant les mimiques ou les attitudes des personnages qui importent, que l'impression qui se dégage des lieux dessinés. Le lecteur doit être attentif aux inscriptions sur les murs, et à toutes les images symboliques qui se superposent autour des personnages en action. À la différence des deux autres auteurs étudiés, Chantal Montellier joue aussi plus facilement sur la valeur

⁹² BRETÉCHER, Claire, *Agrippine*, tome 1, Paris, éditions Bretécher, 1988, p. 17.

⁹³ BRETÉCHER, Claire, *Les frustrés*, tome 1, Paris, éditions Bretécher, 1975, p. 13.

⁹⁴ OOSTERLINCK, Joëlle, PESSIS, Jacques, *Empreintes : Claire Bretécher, bande dessinée*, Paris, France 5, 30 janvier 2009.

⁹⁵ GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 190.

graphique de ses textes. Ainsi les onomatopées sont récurrentes, le point d'exclamation ponctue un nombre impressionnant de répliques, la taille des caractères donne des indications sur le ton des personnages, de même que sur les bruits et les sons qui font aussi partie de leur environnement. On peut donc dire, en citant Benoît Peeters, que « *en se glissant dans l'image, le texte d'une bande dessinée devient au contraire un élément plastique à part entière [...]. Par leur position dans la case, leur taille, leur style graphique, les bulles rythment la lecture : elles définissent les silences, les hésitations, les brusques accélérations, favorisant le trajet de l'œil à travers l'image et à travers la page* »⁹⁶. Si, donc, l'image dialogue de manière plus classique avec le texte dans les albums de Chantal Montellier, elle participe aussi à une démultiplication de l'information. Une même attention est nécessaire à la lecture du texte et à celle de l'image. Par ailleurs, au fur et à mesure que l'auteur progresse dans son œuvre, ses albums paraissent porter une narration moins fictive et un discours plus engagé. Les images à caractère documentaire et symbolique sont en effet de plus en plus nombreuses dans *Tchernobyl mon amour* ou *Les damnés de Nanterre*. Dans ces albums, l'intrigue est plus anecdotique, elle sert la mise en scène de l'information, de même que le texte et l'image. Texte et image deviennent les réservoirs d'une information documentée parfois jusqu'à saturation.

De ces trois études se distinguent trois managements du texte et de l'image, mais aucun ne réactive le poncif de la littérature occidentale qui insiste sur la prééminence du texte. Au contraire, les démarches personnelles des auteurs s'appuient sur un usage pertinent des différentes composantes, textuelles, et graphiques, de la bande dessinée, faisant de cette littérature particulière le support d'œuvres variées et marquantes aux yeux des lecteurs. Nous pouvons conclure cette étude sur la formule suivante d'Hugo Pratt, cité par Benoît Peeters : « *Je dessine mon écriture et j'écris mes dessins* »⁹⁷.

2. Questions de styles

À plusieurs reprises, nous avons utilisé le terme de « style » pour désigner tel ou tel traitement du texte ou du dessin propre à l'auteur. Dans le langage, le style se définit comme « *un aspect de l'expression littéraire, dû à la mise en œuvre de moyens d'expression dont le choix résulte, dans la conception moderne, de la réaction personnelle de l'auteur en situation* »⁹⁸. En art, le style désigne « *une manière particulière (personnelle ou collective) de traiter la matière et les formes en vue de la réalisation d'une œuvre d'art* ». Aborder la question de la bande dessinée d'auteur à partir de la notion de « style » est pertinent dans la mesure où cela montre que les œuvres sont identifiables par des traits

⁹⁶ PEETERS, Benoît, *La bande dessinée*, op. cit., p. 29.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Toutes les définitions données sont extraites du *Nouveau Petit Robert de la langue française*, édition 2008.

caractéristiques du dessin ou du texte, qui mettent en exergue l'originalité des auteurs. Nous nous consacrerons essentiellement ici à l'étude du dessin, et de ses cadres.

a. Les caractéristiques du trait

Aucun des trois auteurs étudiés ne contredit le « dogme » occidental de l'homogénéité graphique. En effet, dans une œuvre, le système de représentation graphique est souvent cohérent du début jusqu'à la fin, pour des questions de lisibilité, d'unité, et d'harmonie notamment. Cette règle, exposée par Thierry Groensteen dans *La bande dessinée, mode d'emploi*⁹⁹, caractérise non seulement chaque album de Claire Bretécher, Chantal Montellier et Marjane Satrapi, mais également l'ensemble de leurs œuvres.

Influencée de façon lointaine par Jacques Tardi, Chantal Montellier propose un dessin relativement statique et schématique, propre à rendre compte d'un quotidien marqué par une certaine froideur. L'analyse de Pierre Masson est à ce titre pertinente :

*« En revanche, plus la bande dessinée désire donner de crédibilité à ses personnages, moins elle peut se permettre de les traiter comme des marionnettes, et son tracé soudainement figé devient impropre à représenter clairement les états d'âme des héros ; elle doit reporter cette représentation sur le texte, ou bien y renoncer totalement [...] »*¹⁰⁰

On peut considérer en effet que le souci d'exactitude exprimé par les albums de Chantal Montellier, qui peut aller jusqu'à donner au dessin et au texte une valeur documentaire, a tendance à figer les héros dans une certaine raideur. Le tracé fin et homogène de l'auteur la conduit à créer des personnages dont les physionomies se font écho d'un album à un autre. Le hiératisme de la composition saisit le personnage dans une pose, mise en scène favorable à l'expression récurrente, nous l'avons dit précédemment, des pensées. Cette facture n'est pas véritablement novatrice, mais elle illustre avec à-propos l'atmosphère souvent carcérale et angoissante des albums de l'auteur. Ainsi, la fixité du trait est propice aux lignes verticales et horizontales qui caractérisent les bâtiments dans l'univers urbain privilégié par l'auteur. Dans le recueil *Lectures*, la bande dessinée intitulée « Oscar Brown n'est pas un espion » met en scène sur une grande vignette occupant les deux tiers d'une planche, le personnage montant les escaliers qui mènent aux services administratifs du Pentagone. L'horizontalité des marches contraste avec la verticalité du mur et de la porte, dont la grandeur imposante est en partie cachée. L'oppression subie par Oscar Brown, et son accablement, sont rendus perceptibles par ces lignes géométriques¹⁰¹ (voir annexe 2, document 27). On note également la

⁹⁹ GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée, mode d'emploi*, op. cit.

¹⁰⁰ MASSON, Pierre, *Lire la bande dessinée*, op. cit., p. 98.

¹⁰¹ MONTELLIER, Chantal, *Lectures*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1982, p. 55.

reprise, comme trames de fond, du motif quadrillé et des hachures verticales, dans les albums de l'auteur, qui créent une même impression d'enfermement. Les albums *Lectures* et *Wonder City*, en offrent plusieurs exemples.

Sans être expressif, le trait de Chantal Montellier est donc signifiant. Ses œuvres se caractérisent par un fonctionnement artistique très élaboré, qui permet la mise en scène intelligente d'univers glacés et oppressants.

Si les albums de Marjane Satrapi font preuve d'un même traitement hiératique des personnages et des objets, la technique de l'auteur est très différente, et l'impression qui ressort de ses planches également. Son trait détache sur l'espace de la vignette ou de la planche de plus ou moins vastes aplats de noir ou de blanc. Ces contrastes, souvent utiles à l'orientation de la lecture, puisqu'ils permettent de détacher ponctuellement tel ou tel élément blanc sur fond noir, et vice-versa, ne cherchent pas à mettre en valeur ce qu'on pourrait qualifier un « beau dessin », mais ils n'excluent pas non plus une certaine dimension esthétique de l'œuvre. Ainsi dans le tome 2 de *Persepolis*, le voyage en Espagne et en Italie de Marjane et de ses parents, est figuré à travers les représentations stylisées d'architectures caractéristiques des deux pays, ainsi que par une danseuse espagnole de flamenco, dont les contours sont fondus dans un décor fait d'arabesques. La formule qui clôt la planche résume la scène : « ... c'était merveilleux » (voir annexe 2, document 28). Par ailleurs, ce dessin linéaire et simple, exprime subtilement certaines nuances. Dans *Poulet aux prunes*, et dans le chapitre intitulé « Le quatrième jour », le fils du protagoniste, Mozaffar, devenu adulte, est représenté regardant la télévision avec sa famille. Cette première vignette est répétée sur la même planche quasiment à l'identique, à cette différence près que les silhouettes ne sont plus qu'esquissées par un trait blanc. L'annonce de la déclaration de la guerre à la télévision en 1980, provoque une réaction de détresse chez les membres de la famille de Mozaffar, qui se manifeste à travers des silhouettes noires, fantomatiques et rigides, comme pétrifiées (voir annexe 2, document 29). Enfin, si le dessin de Marjane Satrapi est d'une facture plutôt hiératique, ce n'est pas, comme dans les albums de Chantal Montellier, provoqué par son souci d'exactitude. Au contraire les silhouettes et les décors (rares) sont seulement esquissés. Par quelques traits simples et suggestifs, les visages sont rendus expressifs, et on peut s'étonner de la palette d'émotions nuancées que l'auteur réussit ainsi à traduire.

Reposant sur les deux principes de l'exagération et de la simplification, le trait de Claire Bretécher n'est pas aussi régulier que ceux de Chantal Montellier et Marjane Satrapi. Son dessin garde parfois les traces du travail du crayon, qui cherche la forme juste. L'épaisseur des contours est donc variable. Les traits de narration et les hachures suggèrent les mouvements des personnages. L'illustration de couverture de l'album *Mouler démouler*¹⁰² consiste en la course poursuite d'un jeune homme et d'une jeune fille. Leur mouvement est formulé non seulement par la posture suggestive de

¹⁰² BRETÉCHER, Claire, *Mouler démouler*, Paris, éditions Bretécher, 1996.

leurs bras et de leurs jambes, mais également par les traits de crayon tracés nerveusement derrière eux, et sous leurs pieds. Notons aussi que la position des jambes et des bras du jeune homme, qui créent une sorte d'arc de cercle inachevé, participe à l'illusion d'une certaine profondeur de l'image, presque absente de l'œuvre de Marjane Satrapi, et seulement rendue par les effets de perspective produits par le décor, dans les albums de Chantal Montellier.

Tous ces éléments graphiques participent à donner l'impression d'un dessin dynamique et d'un univers mouvementé, représentatifs de la tonalité enjouée des bandes de Claire Bretécher.

b. Mise en page, cadre et couleurs

Restreindre la notion de style à l'identité graphique ou littéraire d'un auteur de bandes dessinées, serait négliger l'importance de ce qui est tracé autour du texte et de l'image, et qui peut, au même titre, participer à l'originalité d'une œuvre. L'espace traditionnel d'une bande dessinée se compose de plusieurs cadres contenu dans ce que Henri Van Lier a nommé « *le multcadre* ». La bande dessinée moderne s'émancipe en diversifiant les formes et les agencements des cadres, et en proposant plusieurs plans possibles, selon les nécessités de la narration.

Benoît Peeters et Thierry Groensteen, entre autres théoriciens du genre, qualifient la mise en page type des albums de Claire Bretécher de conventionnelle ou régulière. Historiquement, cette organisation s'est trouvée imposée aux dessinateurs par les exigences de la publication par strips dans les quotidiens, mais dès les prémices de la bande dessinée, un auteur tel que Christophe a usé de cet agencement particulier. L'espace de la planche dans les albums de Claire Bretécher est, la plupart du temps, divisé en quatre strips de trois vignettes, séparées entre elles soit par un simple trait, soit chacune par les contours d'un cadre autonome. La bande dessinée moderne, pour qui la forme du « gaufrier », ainsi baptisée par André Franquin, n'est plus une contrainte, joue de cette constance du cadre pour aboutir à certains effets. Ainsi, Benoît Peeters constate :

*« Des dessinateurs humoristiques comme Schulz, Feiffer, Bretécher, Wolinski ou Copi ont donné des exemples remarquables de séquences où la moindre modification, dans les gestes ou les jeux de physionomie, prend une valeur considérable du fait de la régularité de l'ensemble ».*¹⁰³

Par ailleurs, la moindre rupture avec la norme régulière de la planche, crée un effet rhétorique aussitôt perçu par le lecteur bousculé dans sa lecture, ce qui permet à l'auteur d'insister sur tel ou tel événement. Enfin, signalons que si la mise en page conventionnelle est la plus courante dans l'œuvre de Claire Bretécher, elle n'exclut pas d'autres compositions de l'espace. Dans *Les états d'âme de*

¹⁰³ PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2005, p. 55.

Cellulite, le cadre correspond à ce que Benoît Peeters définit comme une organisation rhétorique. Les dimensions des vignettes varient selon l'espace nécessaire au développement des péripéties.

Dans le tome 3 de *Persepolis*, une planche, composée de neuf vignettes d'égales dimensions et aux contours clairement découpés, montre la dégradation de l'état de santé de Marjane qui, trahie par son ami, finit par vivre dans la rue. La mise en page régulière autorise à dresser autant de portraits rapprochés du personnage. La constance du cadre permet, comme dans les albums de Claire Bretécher, d'accentuer chaque différence d'une vignette à l'autre, et ainsi de mettre en scène le déroulement de la chute de Marjane (voir annexe 2, document 30). Des jeux de symétrie sont également rendus possibles par une telle fragmentation de l'espace, nous avons déjà développé un exemple de cet effet précédemment. D'autres planches, toujours divisées en cadres clairement définis, correspondent à une mise en page rhétorique, qui accompagne le déroulement des événements. Une explosion de ces contours est cependant perceptible dans l'œuvre de Marjane Satrapi. Dès *Persepolis*, quelques rares séquences se démarquent par l'absence de toute délimitation. Dans le tome 1, les différentes tortures subies par un personnage nommé Ahmadi, sont évoquées par ce biais, créant une impression d'addition simultanée des souffrances infligées au prisonnier. Dans *Broderies*, cette absence du cadre est rendue systématique, elle met en scène le désordre des prises de parole, l'éparpillement des souvenirs évoqués, et participe à l'impression enthousiaste qui se dégage de ces séances de « ventilation du cœur ».

Enfin, la composition des planches de Chantal Montellier est clairement rhétorique. Les vignettes épousent les contours de l'intrigue. Notons cependant une tendance de l'auteur à multiplier, à mesure de ses albums, le phénomène de la vignette unique qui occupe tout l'espace de la planche. Si un tel procédé est utilisé aussi, ponctuellement, par Marjane Satrapi, qui met en avant par ce biais l'expression particulière d'un personnage ou d'un groupe de personnages, comme autant de portraits photographiques, il ne donne pas lieu, comme dans les albums de Chantal Montellier à une compilation d'éléments hétéroclites qui multiplient les informations données par l'image. Dans *Tchernobyl mon amour*, pour ne prendre qu'un exemple, les pensées de Chris Winckler bouillonnent et toute une série d'images mentales dialoguent dans une confusion qui imite l'imaginaire cauchemardesque. Des scènes intimes de la vie du personnage rencontrent des évocations symboliques et des dessins à la précision quasiment photographique et documentaire, et le désordre de l'ensemble dit l'horreur des conséquences de l'explosion de la centrale nucléaire Tchernobyl (voir annexe 2, document 31).

Pour conclure cette étude stylistique, il est nécessaire de consacrer un paragraphe à l'analyse du traitement des couleurs dans les œuvres des trois auteurs cités. Nous avons montré que Marjane Satrapi travaillait systématiquement son dessin à partir de grands aplats noirs et blancs. Il n'y a rien à ajouter à cela sinon que la qualité du papier choisi par L'Association se caractérise par un ton blanc

cassé, voire beige, qui adoucit les contrastes et rend plus agréable la lecture. Nous avons eu en main une édition de poche anglaise de *Persepolis*. Le blanc du papier traditionnel ne rend pas hommage à l'esthétisme de certaines planches. Les albums de Claire Bretécher, quant à eux, privilégient le noir et blanc, dans la tradition des bandes dessinées dites « intellectuelles », de l'underground et de la caricature. La coloration de certains albums ne correspond, semble-t-il, à aucune recherche particulière. Signalons toutefois que l'auteur est la propre coloriste de ses bandes dessinées, et qu'elle pratique toujours son art au pinceau, et non pas, comme le permet la technique moderne, avec l'outil informatique.¹⁰⁴ Chantal Montellier est ainsi, des trois auteurs, celle qui se distingue par un traitement original de la couleur. Dès *Wonder City*, elle superpose au noir et blanc trois teintes particulières, le jaune, le bleu et le rouge, qui viennent rehausser et mettre en valeur certains éléments du dessin. Le rouge correspond à l'évocation traditionnelle du sang, il crée des impressions de violence à certains moments déterminés de l'intrigue. Par exemple, quand le chauffeur innocent d'un camion reçoit par erreur une balle de pistolet dans l'œil, l'horreur de la scène est soulignée par la mortifère, rouge vif, de la vignette.¹⁰⁵ Les nuances de bleu et de jaune, couleurs primaires et couleurs froides, traduisent l'atmosphère glacée qui imprègne la ville soumise à un régime totalitaire. D'un point de vue technique, le style de l'auteur a cependant subi des mutations. Pour ses premiers albums, de *Andy Gang* à *Odile et les crocodiles*, Chantal Montellier utilisait des films Pantone, d'où cette insistance sur les couleurs primaires. Pour les trois albums des aventures de Julie Bristol, l'auteur s'est servie d'une peinture gouache, puis a eu recours à des cromalins (les cromalins sont des tirages haute-définition des planches avant de les imprimer, ils permettent de vérifier, avant l'impression, la concordance des couleurs avec les originaux de l'auteur). Dans la dernière période, Chantal Montellier utilise « photoshop », logiciel de retouche, de traitement et de dessin assisté par ordinateur. Ses derniers albums se caractérisent ainsi par une palette plus variée et plus vive, mais selon nous moins signifiante et originale.

Ce qui rend donc une œuvre originale et personnelle, ce n'est pas seulement la capacité de l'auteur à inventer sans cesse de nouvelles formes, mais c'est plutôt sa volonté de ne subir aucune contrainte prédéfinie. La mise en page des planches de Claire Bretécher est conventionnelle, mais chaque planche est particulière car à chacune est attribuée la composition la plus propice à traduire tel ou tel effet. Le fait qu'aucun des auteurs étudiés ne se limite à une organisation donnée, montre également que chaque œuvre est abordée d'après la singularité de son sujet. Chaque album, à la fois unique et caractéristique, est ainsi le fait d'un auteur qui n'a de limite que sa propre imagination, ou son projet personnel.

¹⁰⁴ OOSTERLINCK, Joëlle, PESSIS, Jacques, *Empreintes : Claire Bretécher, bande dessinée*, Paris, France 5, 30 janvier 2009.

¹⁰⁵ MONTELLIER, Chantal, *Wonder City*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1983, p. 50.

3. Le statut particulier de l'image symbolique

L'image symbolique est absente des albums de Claire Bretécher ou, en tout cas, trop rare et ponctuelle pour qu'on lui consacre une étude approfondie. Plus significative dans les œuvres respectives de Marjane Satrapi et surtout de Chantal Montellier, elle n'a cependant pas la même fonction ou la même valeur. Dans les planches de Marjane Satrapi, elle consiste en l'explicitation imagée d'un concept philosophique ou politique (nous avons déjà rencontré le cas de la balance symbolisant la justice, notons aussi le costume révolutionnaire cubain qui symbolise, porté par Marjane, l'idéal révolutionnaire en lui-même). Pour le lecteur occidental, au fond peu informé de la culture iranienne, elle représente un champ analogique susceptible de mieux lui faire comprendre telle ou telle référence. Ainsi, dans *Persepolis*, tome 1, pour évoquer l'histoire iranienne qui remonte à l'empire Perse, l'auteur représente systématiquement un guerrier avec une lance, un bouclier, et les cheveux et la barbe frisés, autant de détails qui symbolisent la Perse dans l'imaginaire des stéréotypes occidentaux. De plus, dans la culture iranienne, à une époque fortement marquée par l'islamisme, le symbole est lui-même un élément caractéristique de la société. Il n'est qu'à citer la mise en scène de la figure du martyr sur les murs de Téhéran, qui frappe Marjane quand elle revient au pays après avoir fait ses études en Europe. L'usage du symbole, dans la bande dessinée de Marjane Satrapi, est ainsi révélateur, en un certain sens, de la culture de l'auteur, accoutumée à recevoir un discours tel.

Dans les albums de Chantal Montellier, la dimension symbolique est cependant plus prégnante, et elle est au fondement d'un discours et d'un système de références complexes, qui densifient l'information plutôt qu'ils ne l'éclaircissent. Deux types de symboles sont identifiables : ceux qui relèvent d'une culture commune, et qui sont intégrés de manière plus ou moins homogène par la société occidentale, et ceux qui sont forgés par l'auteur à partir d'éléments épars ou d'images d'archive rassemblés sur tel ou tel événement ou fait divers. Le degré de complexité de ces images est donc divers. Dans *Tchernobyl on amour*, il est facile de noter la récurrence du symbole de la radioactivité, ou d'identifier la référence à un régime totalitaire par la citation du portrait de Staline. Reconnaître la composition du tableau de Caravage, illustrant l'assassinat d'Holopherne par Judith, dans *Faux sanglant*, implique une culture mythique et picturale approfondie de la part du lecteur¹⁰⁶(voir annexe 2, document 32). Enfin, retrouver les différentes références à partir desquelles l'auteur construit le symbole de la justicière, que nous avons préalablement analysé, dans *Odile et les crocodiles*, relève encore d'un autre degré de lecture. On peut ainsi penser que Chantal Montellier s'adresse à un « lecteur idéal », politisé et informé, qui recherche, dans la lecture d'une bande dessinée, le fond d'une réflexion en marge des plaisirs esthétiques du dessin ou du divertissement.

¹⁰⁶ MONTELLIER, Chantal, *Julie Bristol, tome 2 : Faux sanglant*, Paris, Dargaud, 1992, p. 3.

C. QUESTIONS DE FORMES

À présent que nous avons abordé la question du style, il est nécessaire de nous intéresser à la manière dont ces moyens d'expression sont organisés en vue d'un effet esthétique ou autre. Soit que l'ambition d'atteindre telle ou telle forme de narration ou d'expression particulière guide les choix stylistiques des auteurs, soit que ces choix conduisent à un effet qui leur donne forme, l'étude de cet aspect des œuvres est incontournable pour qui veut situer chaque auteur dans une ou plusieurs tendances de la bande dessinée. En effet, si certaines de ces formes s'appuient sur des ressorts relativement traditionnels (la caricature par exemple), d'autres sont symptomatiques d'ambitions nouvelles dans l'histoire de la bande dessinée. La forme autobiographique s'est par exemple développée en France avec le phénomène de l'édition alternative des années 1990, et notamment avec la ligne éditoriale de L'Association.

1. Le réalisme

Historiquement, la première expression réaliste en bande dessinée s'est accompagnée d'une figuration très idéalisée des personnages. La ressemblance des traits et le modelé des volumes sont suggérés, mais les personnages ou le décor en eux-même correspondent à des représentations standardisées. On parle ainsi de « l'académisme sculptural » de Jacques Martin dans la bande dessinée *Alix* (1948). L'exploitation des ombres, des hachures, des pointillés, et le modelé des noirs et des grisés participent à une rhétorique de l'illusion réaliste. Enfin, notons que ces récits, préoccupés par l'idée de réalisme graphique, relèvent essentiellement de l'aventure, « *que celle-ci soit, au sens propre réaliste, ou qu'elle appartienne aux univers « dérégés » du fantastique et de la science-fiction [...] »*¹⁰⁷.

La portée caricaturale des dessins, voire des textes, de Claire Bretécher, exclut d'interroger son œuvre à partir des caractéristiques propres à la forme réaliste. Le traitement des aventures de l'héroïne Cellulite, qui pourrait donner lieu à des effets de réel par l'exploitation de l'ancrage médiéval de l'intrigue, privilégie au contraire un humour fondé sur l'anachronisme et le détournement. L'ambition de l'auteur n'est pas de proposer une œuvre documentée, donnant l'illusion du réel, mais de faire rire et réagir le lecteur en saisissant une attitude, une mode, un ridicule de la société.

Le dessin de Marjane Satrapi ne correspond pas non plus aux principes d'une esthétique réaliste. Les ombres, par exemple, ne sont soulignées que ponctuellement, pour inscrire un personnage dans un espace, et non pas pour créer un effet de réel. Les contours des protagonistes sont par ailleurs

¹⁰⁷ TRAMSON, Jacques, *La Bande dessinée : une nouvelle approche du discours littéraire*, Thèse de Doctorat, Lettres, Paris 13, 1993, p. 259.

relativement schématiques. Ainsi, l'auteur est plus proche de la caricature que du réalisme. La question est plus complexe quand on étudie les dialogues. En effet, le franc-parler des personnages donne l'illusion d'une retranscription sur le vif de répliques échangées. Enfin, la forme autobiographique implique un pacte de lecture admis tacitement par l'auteur et le lecteur, par lequel ce dernier accorde aux événements racontés une certaine vérité. Donc, sans attribuer aux albums de Marjane Satrapi le statut d'œuvre réaliste, ce qui serait un contre-sens d'un point de vue esthétique, il faut signaler que la valeur de témoignage induite par la forme autobiographique suppose un dialogue particulier de l'œuvre avec le réel.

Au contraire, Chantal Montellier incite à plusieurs égards le lecteur critique à s'intéresser au traitement du réel dans son œuvre. Pour aborder cet aspect complexe des albums de Chantal Montellier, citons en premier lieu la proximité relative de son œuvre avec celle de Jacques Tardi, associé presque systématiquement à la tendance réaliste moderne de la bande dessinée. Pierre Masson insiste sur l'utilisation significative, par Jacques Tardi, de toutes les formes d'écriture, des affiches aux enseignes, en passant par les graffitis, les titres de livres et de journaux.¹⁰⁸ Ce procédé densifie les informations lisibles sur chaque planche et retient l'attention du lecteur, qui est ainsi plus enclin à s'imprégner de l'atmosphère du décor. La même illusion du détail se joue dans les bandes dessinées de Chantal Montellier. L'environnement créé dans *Wonder City* ne repose pas sur la référence à une ville réelle, mais les inscriptions sur les murs, les affiches, les panneaux, les enseignes, donnent l'impression d'une activité réelle de la ville, qui ne cesse pas quand le regard du lecteur glisse d'une vignette à une autre. Le paysage urbain facilite par ailleurs la création d'un décor homogène, donnant l'illusion d'un microcosme. Thierry Smolderen, étudiant les stratégies d'un scénario dit « *orienté image* », c'est-à-dire qui ne vise pas systématiquement chez le lecteur « *les capacités verbales d'entendement* », mais qui adresse aussi des messages à d'autres « *processeurs de représentation mentale* »¹⁰⁹, dit à ce propos que « *le stéréo-réalisme pose aussi que tout recours à une métaphore de type microcosmique (île, pueblo hopi, astéroïde, planète, ville, etc.) titillera la curiosité du processeur visuel-spatial, l'impliquera dans l'histoire et le tiendra sous tension, l'incitant à visualiser et à spatialiser les données de l'intrigue.* »¹¹⁰ En d'autres termes, on peut considérer que la dimension du microcosme donne des repères spatiaux, entre autres, au lecteur, qui l'aident à souscrire au réalisme de l'intrigue, même si elle se déroule dans un univers imaginaire.

Un autre rapprochement possible de l'œuvre de Chantal Montellier avec celle de Jacques Tardi, concerne leurs trames graphiques qui jouent avec les ombres, les pointillés et les hachures notamment. Inspiré des bois gravés du XIX^e siècle, de Doré ou encore des illustrateurs de Jules Verne,

¹⁰⁸ MASSON, Pierre, *Lire la bande dessinée*, op. cit., p. 147.

¹⁰⁹ SMOLDEREN, Thierry, « Le stéréo-réalisme : stratégies du scénario « orienté image » », *Bande dessinée, récit et modernité*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Futuropolis, 1988, p. 85.

¹¹⁰ Ibid., p. 93.

comme le rappelle Jacques Tramson¹¹¹, ce traitement du dessin par la hachure participe à créer une impression de volume qui suggère le réel. Si Jacques Tardi se détache de cette tendance au fur et à mesure de sa carrière pour s'intéresser au rendu de grands aplats noirs et blancs, Chantal Montellier recourt presque systématiquement à ce procédé. Les nuances apportées par l'ombre et le grisé font également écho, dans une certaine mesure, au cliché photographique. *Hunors*, publié pour sa seconde édition dans l'album *Blues*¹¹², consiste ainsi en une succession d'images au format photographique, qui évoquent la vie tragique d'un enfant, en donnant l'illusion d'un roman-photographique fondé sur des images réelles.

Enfin, les albums de Chantal Montellier font état d'« *un malaise par rapport à la réalité, la contestation de celle-ci se faisant jour* »¹¹³. Cette idée est exprimée en d'autres termes par Pierre Masson pour qui « *la violence, [...] parce qu'elle s'accorde à une certaine vision du monde, qu'elle reflète une inquiétude – ou une obsession – plus forte que tout désir, est à considérer comme l'élément dominant de ce renouveau de la bande dessinée à laquelle il confère un éclairage grisâtre et cruel* »¹¹⁴. La lecture des œuvres de Chantal Montellier va effectivement dans ce sens. Évoquant sans cesse l'internement, les régimes extrémistes et totalitaires, l'exclusion, le viol, etc., l'univers de Chantal Montellier est fondé sur la lecture et la reconstruction d'une réalité cruelle et morbide. L'effet de réel est ainsi créé par la suggestion d'une angoisse chez le lecteur, confronté à un monde clos et glacial, toujours caractérisé par les mêmes obsessions. Le choix des couleurs, la détresse lisible sur les visages des passants, les papiers volant dans les rues comme autant de signes d'une désaffection de la ville, la récurrence des inscriptions chiffrées sur les murs et les panneaux, les caméras et les écrans, sont autant d'éléments que l'on retrouve dans quasiment tous les albums de l'auteur, créant une rhétorique de la cruauté et de la violence, inspirée qui plus est de faits divers.

La forme réaliste engage ainsi chez Chantal Montellier une certaine vision du monde, forgée sur une rhétorique du texte et de l'image qui lui est propre, et qui détermine une œuvre radicalement originale.

2. La caricature

« *Caricature* :

1. *Sens strict : portrait-charge, simplification et/ou exagération des traits caractéristiques du visage (mimique) ou des proportions du corps d'une personne (silhouette) dans une intention satirique.*

¹¹¹ TRAMSON, Jacques, *La Bande dessinée : une nouvelle approche du discours littéraire*, op. cit., p. 261.

¹¹² MONTELLIER, Chantal, *Blues*, Paris, Kesselring, 1979.

¹¹³ TRAMSON, Jacques, op. cit., p. 261.

¹¹⁴ MASSON, Pierre, *Lire la bande dessinée*, op. cit., p. 126.

2. *Sens large : caricature ou dessin d'humour (certains auteurs emploient le terme « caricature » dans les deux sens). »¹¹⁵*

L'invention de la lithographie se répand en Europe dans les années 1820. Ce procédé favorise l'épanouissement de la caricature, on parle même d'un âge d'or de la caricature anglaise, et d'une école française de la caricature, marquée par Daumier, Cham, Gavarni, Monnier, Travies, etc. Ce développement est contemporain des prémices de la bande dessinée tels que les ont datés les théoriciens du genre, en prenant comme repère initial les travaux de Töpffer. Pour tous, la littérature en estampes, telle qu'elle est alors nommée, apparaît comme une forme de caricature, parmi d'autres possibles, qui privilégie la satire des mœurs bourgeoises et la charge politique. Au XX^e siècle, face à l'empire de la bande dessinée d'aventure, des éditeurs, Dupuis en tête, privilégient le dessin d'humour et la caricature. Notons que Claire Bretécher fait partie des auteurs qui collaborent, au début de sa carrière, au *Journal de Spirou*, participant à ce courant caricatural que l'on retrouve au fondement de l'histoire de la bande dessinée.

En étudiant la forme caricaturale, nous posons de nouveau le problème du rapport de la bande dessinée au réel. En effet, satire sociale ou politique, la caricature consiste en un grossissement de tel ou tel aspect (physique, comportemental, langagier) observé chez les contemporains de l'auteur. Nous avons vu que le style de Bretécher consistait essentiellement en la conjugaison de la simplification et de l'exagération, termes qui font directement écho à la définition de la caricature donnée par Mira Falardeau. Les silhouettes et les décors sont simplifiés à l'extrême, tandis que les mimiques sont emphatiques et expressives. Par ailleurs, les gestes de marionnettes attribués au personnage, les raccourcis graphiques qui permettent au lecteur de saisir le mouvement opéré, et le style des répliques, complètent la liste des procédés utilisés systématiquement par l'auteur pour créer l'effet parodique. Le rythme échevelé de l'action, enfin, concourt dans la plupart des aventures de Cellulite, pour ne prendre qu'un exemple, au caractère loufoque des personnages mis en scène.

Nous ne développerons pas plus cette analyse qui fait écho, par bien des aspects, à nos analyses antérieures sur le traitement de l'humour et du style graphique de Claire Bretécher. Une précision est cependant nécessaire : la caricature, dans les albums de l'auteur, ne s'appuie jamais sur le portrait d'un référent identifiable dans le réel. Claire Bretécher croque les tempéraments d'un groupe social particulier, dans lequel chaque lecteur peut potentiellement se reconnaître. La satire sociale n'exclut pas une parodie politique, mais c'est le discours type d'une classe sociale qui est croqué. Sa collaboration au *Nouvel Observateur* est significative du lectorat concerné par *Les frustrés* notamment. Par ce choix, l'auteur se distingue du modèle du dessin de presse politique qui, plus souvent, caricature un personnage politique particulier. Au contraire, dans les albums de Chantal Montellier, le dessin caricatural est pour ainsi dire exclu, et quand le lecteur en découvre un, il se

¹¹⁵ FALARDEAU, Mira, *La bande dessinée humoristique*, op. cit., p. 235.

compose invariablement sur le modèle de la caricature politique propre au dessin de presse. Ainsi, dans *L'île aux démons*, Julie Bristol est confrontée à un personnage nommé Jean-Marie Dupont-Degrelles et à son acolyte prénommé de manière suggestive Bruno. La ressemblance des traits et les prénoms évoquent immédiatement les représentants de l'extrême droite française Jean-Marie Le Pen et Bruno Mégret. Les activités peu reluisantes des deux personnages dans la bande dessinée ne laissent pas de doute sur le message politique que Chantal Montellier exprime en filigrane¹¹⁶.

Dans *Persepolis*, Marjane Satrapi caractérise plusieurs personnages en simplifiant à l'extrême leurs physionomies et les traits de leurs visages, et en accentuant certains détails, tels que le foulard par exemple. Par ce procédé qui emprunte à la rhétorique de la caricature, l'auteur dénonce l'uniformité imposée par le régime islamique au nom de la bienséance. Un détail dans le port du foulard suffit alors à montrer à quel point la personne se conforme ou non au dogme islamiste. Dans le tome 2, Marjane montre ainsi comment le code vestimentaire devient un atout idéologique qui distingue la femme/l'homme intégristes, de la femme/l'homme modernes. Pour représenter les « gardiens de la révolution », l'auteur accentue quelques détails comme la barbe, la casquette, le fusil et l'habit. Tous sont croqués sur ce même modèle, et dans la plupart des cas leurs regards sont voilés par un effet d'ombre, si bien que le seul élément susceptible de les individualiser est détourné. Par ce procédé caricatural, l'auteur développe un discours satirique qui dénonce la perte des libertés sous le régime islamique. L'œuvre de Marjane Satrapi ne relève donc pas de la forme caricaturale, mais l'effet satirique produit par la caricature lui permet ponctuellement d'aborder tel ou tel aspect de la politique du régime islamique.

3.L'autobiographie

Souvent considérée comme le domaine privilégié de l'imagination, la bande dessinée s'est pourtant ouverte aux explorations autobiographiques. On peut alors se demander si la spécificité du support bande dessinée n'est pas propice à la mise en scène du sujet, caractéristique du genre autobiographique. À partir des articles de Mélanie Carrier et de Guillaume Gravé-Rousseau, parus respectivement dans les revues *Belphégor*¹¹⁷, et *Les Français dans le monde*¹¹⁸, nous étudierons les caractéristiques qui, dans les albums de Marjane Satrapi, identifient la forme autobiographique et la rendent cohérente avec la tonalité générale de l'œuvre.

¹¹⁶ MONTELLIER, Chantal, *Julie Bristol, tome 3 : L'île aux démons*, Paris, Dargaud, 1994, p. 45.

¹¹⁷ CARRIER, Mélanie, « Persepolis et les révolutions de Marjane Satrapi », *Belphégor : Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 4, n° 1, Université catholique de Louvain, novembre 2004 (disponible sur le site : http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles.html) (consulté en janvier 2009).

¹¹⁸ GRAVÉ-ROUSSEAU, Guillaume, « Persepolis, une BD autobiographique », *Les Français dans le monde*, n° 354, Paris, éditions Hommes et Mondes, novembre-décembre 2007, p. 42-44.

Le pacte autobiographique, au début de *Persepolis*, est clairement identifié. Le lecteur associe aussitôt le prénom du personnage et celui de l'auteur qui s'exprime à travers le « je » de la narration. Par ailleurs, l'organisation globale de la série épouse une chronologie linéaire, qui permet de détacher les grands moments de la vie du personnage : l'enfance, l'adolescence, les prémices de l'âge adulte et l'entrée dans l'âge adulte (même si ces quatre périodes paraissent un peu schématiques, elles font écho au roman d'apprentissage). Les analepses (quand un personnage fait le récit d'un moment antérieur au temps de la narration, par exemple quand, dans le tome 1, le père évoque devant Marjane les persécutions subies par son grand-père lors de l'accession du Chah au pouvoir) et les prolepses (quand Marjane, dans le tome 4, fait allusion à l'échec futur, toujours par rapport au moment de la narration, de son mariage) brisent la continuité du récit, mais donnent aussi plus de crédibilité à l'auteur-narrateur. En effet, ses souvenirs dépassent l'espace temporel de la bande dessinée, ce qui donne plus d'épaisseur et de réalité au personnage.

La confluence, dans *Persepolis*, du récit d'enfance, du récit d'immigration, du récit de guerre, et du témoignage, caractérise la fragilité d'un sujet qui est à la fois porteur de son histoire personnelle et porteur de la culture et de l'histoire de son pays, quand elle est en Autriche notamment. En effet, elle relate d'une part les expériences qui font d'elle une enfant comme les autres (Mélanie Carrier cite à ce propos l'exemple de sa première cigarette fumée en cachette), et d'autre part, elle montre qu'elle a intégré un certain discours qui revendique son identité culturelle (elle est choquée de l'irrespect avec lequel son amie, en Autriche, traite sa maman). L'analyse du rôle des différentes voix narratives, dans la construction du sujet narrant et narré, est également essentielle. Les bulles contiennent les dialogues « *dont le savoir est celui du quotidien et le temps, celui de l'immédiateté* », dit Mélanie Carrier, et elle ajoute :

« La voix off se pose en contrepoint de ces dialogues et des images, en s'incarnant à l'imparfait. [...] Parfois de facture factuelle ou situationnelle, la légende se fait régulièrement relativisante, car elle amende, elle complète ou elle juge le passé [...]. Enfin, le récit est émaillé de voix gnomiques, qui reprennent un savoir moral collectif et ancestral. »

Les propos de la grand-mère de Marjane sont souvent ponctués de ce dernier type de discours. La mère de l'héroïne en donne également quelques exemples, quand elle dit notamment « *Quand une grande vague arrive, baisse la tête et laisse-la passer !* ». Ainsi les voix s'enchevêtrent en reflétant un rapport complexe au passé, qui va du quotidien à la grande histoire, et qui sont autant de moyens d'asseoir la crédibilité de la narratrice. Si, par exemple, seul le discours de l'enfant était retranscrit, le lecteur ne porterait pas la même caution au pacte de lecture autobiographique. Marjane, petite fille, construit en effet son discours à partir d'éléments du réel, et d'éléments fictifs (pour impressionner ses amis, elle invente par exemple des exploits héroïques qu'aurait accomplis son père). Seule la

réflexivité créée par les légendes ou la voix off, permet de discriminer le faux et le vrai dans chaque discours, et autorise le lecteur à porter foi au témoignage.

Enfin, il faut signaler un autre procédé dont use Marjane Satrapi, et qui est cette fois spécifique du support bande dessinée. Régulièrement, la narratrice crée une pause dans le récit et s'adresse directement au lecteur, se représentant graphiquement dans une attitude fixe de parole. Citons une dernière fois Mélanie Carrier :

« À la manière d'un portrait photographique dans lequel, premièrement, le sujet dévisage celui qui le photographie puis, ultérieurement, celui qui observe la photographie, Satrapi multiplie les poses d'elle-même. Fixant droit devant elle, Marjane accompagne ces « instantanés » de légendes assertives : « Ma foi n'était pas sans doute » [...]. Ces assertions, dont certaines ont une valeur promissive ou évaluative, situent le lecteur comme témoin ou comme juge, bref, elles incorporent un tiers parti dans le récit qui confronte la narratrice et son personnage ».

Par cette interpellation directe, le lecteur se trouve impliqué, en temps réel, dans le récit. Il attache une attention toute particulière aux paroles qui lui sont confiées avec cette proximité complice. En s'adressant ainsi à lui, la narratrice le force à se positionner par rapport à son discours, et à accepter le pacte autobiographique qui donne toute sa légitimité au témoignage (voir annexe 2, document 33).

Si *Broderies* met en jeu la même forme autobiographique, l'album insiste sur un événement particulier, et répété dans le temps, dont la narratrice est le témoin sans en être l'actrice principale. Sa présence suffit en quelque sorte à garantir la fiabilité de son discours, qui repose sur les mêmes procédés que ceux employés dans *Persepolis*. Dans *Poulet aux prunes*, l'auteur casse le schéma autobiographique suivi jusque là. En effet, il s'agit toujours d'un pan de son histoire familiale, mais elle n'en a pas été le témoin direct. La bande dessinée renoue avec le principe d'une focalisation omnisciente. La narratrice retranscrit des faits qu'on lui a décrit comme réels, mais, de même que le lecteur, elle prend une plus grande distance avec le récit, qu'elle ne commente pas personnellement.

Dans les albums de Claire Bretécher, tout rapprochement entre l'intrigue mise en scène et la vie personnelle de l'auteur est résolument exclu. On peut seulement considérer que l'auteur, au même titre que ses contemporains occidentaux, se retrouve elle-même dans tel ou tel trait caricatural saisi à travers un personnage. Le lien de Chantal Montellier avec la forme autobiographique est plus problématique. L'auteur ne propose pas au lecteur de pacte autobiographique. Dans le préambule de l'album *Odile et les crocodiles*, réédité en 2008 par Actes Sud, l'auteur signe un texte qui la distancie clairement du personnage et de l'épreuve que celle-ci a subi. Elle dit ceci :

« Sans doute ce que vit mon personnage est-il crédible au point que certains ont, un peu vite, conçu qu'Odile B. était Chantal M. Ils se sont trompés. « Odile B. ce n'est pas moi. »¹¹⁹

Mais en même temps que l'auteur rejette une inspiration autobiographique directe de son personnage par sa vie personnelle, elle ajoute cette nuance :

« Un livre est une fusion entre réel et imaginaire : et même si la « réalité » vécue par Odile n'est pas celle de Chantal (éternellement planquée derrière sa planche à dessin), il faut bien que l'auteure ait quelques « expériences » en commun avec son personnage, au moins au travers de ressentis, de projections, de fantasmes. »

L'histoire personnelle de l'auteur est marquée par l'épilepsie et l'internement subis par sa mère pendant son enfance. Cette expérience personnelle semble en effet hanter les albums de l'auteur pour qui « désormais, toute violence ou mauvais traitements portés aux faibles et aux malades afficheront un aspect familial, une tragique familiarité dont quelques visages hanteront dès lors ses productions »¹²⁰. La version d'*Hunors* publiée dans l'album *Blues* permet ainsi de retracer l'amorce de quelques motifs dont les thématiques viennent ponctuer les œuvres de l'auteur. L'univers asilaire, pour ne prendre qu'un exemple, se retrouve traduit en termes presque exacts dans *Ruputure, Les rêves du fou, La fosse aux serpents*. La force de l'œuvre de Montellier tient à ce rapport intime à la violence et à l'exclusion. Thierry Groensteen s'intéresse à la question et cite l'auteur elle-même dans un article qu'il lui a consacré :

« Il existe aussi chez Montellier une veine plus personnelle, d'inspiration directement autobiographique. La folie est un thème récurrent dans toute son œuvre. Je ne crois pas trahir un secret en citant ici l'explication qu'elle m'a elle-même donnée dans une interview publiée en 1985 : « Ma mère est tombée malade quand j'avais trois ou quatre ans. Elle est devenue épileptique et, dès ce moment, j'ai perdu tout contact avec elle. Les rapports étaient devenus du domaine de l'impossible. Elle avait cessé d'être. Elle était murée dans sa souffrance, mais elle n'en disait rien, sinon de manière paroxystique, à travers des cris et des crises. Tout cela se passait dans un contexte d'assez grande pauvreté matérielle [...]. Dans le regard des autres, il y avait un côté superstitieux, presque moyenâgeux... Ma mère a été enfermée une ou deux fois. Mon père a fini par partir pour de bon. J'étais le plus souvent livrée à moi-même. Alors, je me racontais des histoires [...]. Aujourd'hui encore, je suis fort enfermée dans mes choses à moi, mon monde intérieur, et ce n'est pas toujours facile à négocier avec les autres. »¹²¹

¹¹⁹ MONTELLIER, Chantal, *Odile et les crocodiles*, Arles, Actes Sud-l'An 2, 2008.

¹²⁰ SOHET, Philippe, NGUYEN, Nhu-Hoa, « Redire, refigurer : Traces et cicatrices dans *Hunors* », *Belphégor : Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 4, n° 1, Université catholique de Louvain, novembre 2004 (disponible sur le site : http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Sohet_redire_fr.html) (consulté en janvier 2009).

¹²¹ GROENSTEEN, Thierry, « Chantal Montellier, une artiste militante », Conférence (s'appuyant sur une projection de diapositives) prononcée à Washington en septembre 1996, dans le cadre du colloque organisé par l'Université de Goergetown sur le thème *Comics as a mirror of society* (disponible sur le site officiel de Thierry Groensteen : <www.editionsdelan2.com/groensteen/>).

Si cette inspiration personnelle n'aboutit pas au choix de la forme autobiographique, cela montre d'autant plus l'importance de chaque tendance des auteurs, dans l'affirmation originale de leurs œuvres. On a remarqué qu'il n'était pas aisé d'associer catégoriquement telle œuvre à telle ou telle forme esthétique de littérature, les frontières sont souvent poreuses, car les œuvres étudiées sont riches de plusieurs lectures possibles. Cependant, pour chaque œuvre étudiée, un aspect plus significatif se détache, lui accordant une identité unique et originale, qui est l'aboutissement des choix divers de son auteur.

À présent que nous avons montré comment les créatrices abordaient telle ou telle forme de dessin ou de scénario, nous allons étudier en quoi ces choix particuliers sont cohérents avec les différentes thématiques qu'elles développent respectivement dans leurs œuvres. Le fait qu'elles travaillent à partir de formes littéraires ou graphiques distinctes, tout en s'intéressant parfois aux mêmes thématiques, est particulièrement intéressant. L'unité permettant de définir une bande dessinée d'auteur tient peut-être en partie aux thématiques communes travaillées, avec leurs styles spécifiques et originaux, par les créateurs.

Partie3 - Matières à expressions

Sous ce titre, que nous avons volontairement choisi allusif, nous souhaitons aboutir à un troisième degré d'analyse, susceptible de nous aider à définir le genre « bande dessinée d'auteur » comme un moment particulier dans l'histoire générale de la bande dessinée. Nous avons étudié jusqu'ici comment les différentes structures de publication (périodiques et maisons d'édition) avaient participé à la proposition d'une nouvelle bande dessinée, ne caractérisant pas un progrès dans l'histoire du médium, mais une mutation et un élargissement des possibilités de la création. Notre deuxième partie, plus résolument stylistique, s'est voulue un questionnement sur les révolutions graphiques et littéraires portées, ou non, par la bande dessinée d'auteur. Nous en avons conclu que sans user de techniques et de procédés en eux-même absolument novateurs, mais en s'inscrivant au contraire dans des courants graphiques et formels, les auteurs étudiés n'en proposaient pas moins chacune une écriture originale, faite de texte et de dessin, dont l'unicité marque autant de moments dans l'histoire de la bande dessinée. Notre troisième partie interroge un troisième aspect de l'album : son contenu thématique. Notre idée est d'étudier ce qui fait la matière des intrigues ou des péripéties vécues par les différents personnages dans les œuvres de Chantal Montellier, Claire Bretécher et Marjane Satrapi, et de situer leur propos dans l'histoire des thèmes privilégiés, jusque là, par la bande dessinée. De ce dialogue, nous voulons faire ressortir la spécificité de chaque œuvre, soit qu'elle découle du traitement nouveau d'un thème traditionnel de la bande dessinée, soit qu'elle propose une « matière » nouvelle, propre à l'expression d'un auteur.

Donc, par ce titre « matières à expressions », nous avons l'ambition de définir la bande dessinée d'auteur par la nécessité pour chaque créatrice de traiter tel ou tel sujet, révélateur de son regard d'auteur posé sur les choses, de son rapport à la société, à la culture, à l'histoire, à l'actualité. L'expression personnelle serait ainsi l'une des caractéristiques essentielles d'une démarche d'auteur, et les thèmes choisis par les auteurs y seraient propices. Citons à ce propos Chantal Montellier, à qui nous avons demandé de préciser ce qu'était pour elle la bande dessinée d'auteur :

« Faire un vrai travail d'auteur c'est avoir envie de s'exprimer en "personne première", de parler de ce qui nous préoccupe, me préoccupe en tant que personne, citoyenne, individu, artiste, plutôt que d'obéir à un certain nombre d'impératifs commerciaux, de me couler dans des modes, des modèles. »¹²²

¹²² Entretien avec Chantal Montellier, 5 mars 2009.

A. DIALOGUES AVEC L'HISTOIRE

L'histoire est une matière pertinente dans notre étude, non seulement parce qu'elle renvoie au fondement de notre questionnement, mais aussi parce qu'elle est l'objet d'un traitement particulier dans les œuvres des auteurs, qui participe peut-être de leur démarcation dans le paysage général de la bande dessinée. La bande dessinée d'auteur, dans la mesure où elle suppose l'affirmation, dans la société, d'une personne en tant qu'artiste, présume du dialogue entretenu par l'auteur avec cette société en question, soit qu'il bouscule les codes traditionnels de la représentation en proposant une œuvre à l'esthétique radicalement originale, soit qu'il offre une lecture personnelle du monde qui l'entourne. Marjane Satrapi appuie son récit sur les événements sociaux, culturels et politiques qui ont marqué l'histoire de l'Iran à partir de la Révolution Islamique de 1989. Chantal Montellier s'inspire de faits divers de l'actualité pour construire une œuvre réaliste et documentée. Claire Bretécher, quant à elle, décrit la société française contemporaine, et fait quelques incursions dans l'histoire, qu'elle détourne dans les aventures de Cellulite, et de Thérèse d'Avila. Que peut-on conclure de cette sensibilité particulière au temps et aux événements, exprimée par les trois auteurs à travers des moyens qui leur sont propres, dans une étude sur la bande dessinée d'auteur ?

1. L'histoire dans la bande dessinée

La bande dessinée historique n'est pas un phénomène nouveau quand Claire Bretécher publie ses premières planches. Dès le début du XX^e siècle, *Le lion des Flandres* de Bob de Moore (1949), *Alix l'Intrépide* de Jacques Martin (1948), ou encore *Monsieur Vincent* de Reding (1957), répondent à l'ambition de restituer une période passée avec exactitude. S'intéressant à ce genre de la bande dessinée historique, Thierry Groensteen remarque que « *la réhabilitation du héros et de l'aventure qui s'est accomplie au début des années 1980 a entraîné l'éclosion, en France, de nombreuses séries historiques* »¹²³. Par ailleurs, deux ouvrages sont devenus des modèles du genre : *L'histoire de France en bandes dessinées*, série didactique de vingt-quatre albums publiés par les éditions Larousse entre 1976 et 1980, et *Les passagers du vent*, série d'aventures créée en 1979 par François Bourgeon. Favorisant l'aventure et le projet éducatif, il semble logique que la bande dessinée historique ait connu un tel engouement.

Notons également que certaines chroniques, telles que la série des *Tintin* (le premier épisode date de 1929) réalisée par Hergé, sont apparentées au genre historique parce que l'actualité de l'époque qu'elles reflètent, est devenue pour les lecteurs de la fin du XX^e siècle et d'aujourd'hui, une période historique. Ce panorama général montre que la matière historique ne peut déterminer en elle-

¹²³ GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée depuis 1975*, op. cit., p. 90.

même la particularité d'une bande dessinée d'auteur. Cependant, la prédominance de l'épique et du picaresque dans ce type de bandes dessinées, la récurrence d'un traitement graphique qui privilégie les effets réalistes et l'illustration du texte, et l'intérêt des auteurs pour les époques préhistorique, antique, et moyenâgeuse, sont autant d'éléments qui tranchent avec les albums de Claire Bretécher, Chantal Montellier, et Marjane Satrapi. Seule Claire Bretécher peut éventuellement être rattachée à ce courant historique, quand elle travaille pour *Pilote*. En effet, la série *Cellulite* est ancrée dans un décor typique du genre. Mais la lecture de ces albums révèle très vite le détournement qu'opère l'auteur. Les anachronismes affluent (le seul prénom de Cellulite est révélateur de ce procédé puisque l'apparition du terme n'est datée, dans *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, que de 1873, et qu'il fait référence à une préoccupation féminine contemporaine de l'auteur), montrant que l'intérêt de la créatrice ne réside pas dans la reconstitution d'une époque mais dans l'évocation parodique et décalée de ses contemporains.

Se proposant de définir la bande dessinée historique, Jacques Haessle stipule trois critères déterminants selon lui¹²⁴. En premier lieu, l'époque de l'auteur doit être obligatoirement différente de celle du récit. Mis à part les albums *Cellulite*, ou *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*, de Claire Bretécher, ou certains récits (« L'ironie du sort », « Le feu à la forêt », « D'un diable à l'autre ») contenus dans l'album *Sorcières, mes sœurs*, de Chantal Montellier, aucune œuvre des auteurs étudiés ne semble répondre à ce critère. Si on en croit Jacques Haessle, *Persepolis*, par exemple, relèverait plutôt de la chronique puisque l'époque décrite coïncide avec celle de l'auteur. Ce premier critère n'est donc pas suffisamment représentatif des œuvres des auteurs pour marquer leur appartenance au genre historique. La deuxième condition donnée est « celle, liée à la volonté délibérée de l'auteur, d'exprimer telle réalité passée le plus objectivement possible »¹²⁵. La forme caricaturale des albums de Claire Bretécher exclut de fait la recherche d'une quelconque objectivité. L'auteur au contraire revendique la parodie et le grossissement de certains ridicules observés chez ses contemporains, ce qui implique une position subjective du regard. La forme autobiographique et le point de vue intime choisis par Marjane Satrapi ne vont pas non plus dans le sens d'une recherche d'objectivité. L'auteur au contraire assume ses positions politiques, ainsi que celles de sa famille. Si, dans les passages où des événements historiques sont directement évoqués, on note une recherche de précision de la part de l'auteur (par exemple l'incendie du cinéma Rex est retranscrit par la narratrice à travers les informations données par trois sources différentes : « Ils disent à la B.B.C. qu'il y a 400 morts. Le régime du Chah dit que ce sont les fanatiques religieux qui ont perpétré ce massacre, mais le peuple sait que c'est de la faute du Chah !!! »¹²⁶), l'authenticité historique est toujours relativisée par la subjectivité des points de vue des personnages. À ce propos, Marjane Satrapi, interrogée par Robert Root, dit ceci :

¹²⁴ HAESSLE, Jacques, *La Bande dessinée historique : contribution à la pédagogie par l'image : étude descriptive et normative du genre historique dans la bande dessinée française et belge*, Thèse de 3^e cycle, Lettres, Strasbourg, 1979.

¹²⁵ Ibid., p. 15.

¹²⁶ SATRAPI, Marjane, « La bicyclette », *Persepolis, tome 1*, op. cit.

« *The thing is, if I give a historical event—for example, if I say, I don't know, the Rex Cinema was burned in Tehran—of course I will check out the date, and of course I will say exactly what happened, but how do you want me exactly to remember all the dialogues? Basically, yes, it was an ambience like that, and the things that I'm talking about, of course they are not bullshit—but at the same time, it should be read as a story. That's it. It's not because you put yourself in the story that the stories suddenly become the truth.* »¹²⁷

Quant aux albums de Chantal Montellier, ils ne sont pas tous bâtis sur le même modèle. Par exemple, une recherche documentaire approfondie est au fondement des albums *Tchernobyl mon amour*, *Les damnés de Nanterre*. Dans *Sorciers, mes sœurs*, la citation systématique de l'historien Jules Michelet, au début de chaque épisode, montre que l'auteur interroge des sources historiennes et historiques pour construire son propos. Questionnée sur l'élaboration de *Tchernobyl mon amour*, Chantal Montellier déclare avoir recouru à des sources « multiples! D'abord le livre énorme et très complet de Wladimir Tchertkoff : *Le crime de Tchernobyl*¹²⁸, et aussi celui, bouleversant et terrifiant de Svetlana Alexievitch, *La Supplication*¹²⁹. Ensuite, Internet ou l'on trouve énormément de choses sur le sujet. »¹³⁰ Conçus respectivement par un journaliste suisse, et une journaliste biélorusse, ces deux ouvrages ont pour point commun de donner la parole aux victimes de la catastrophe, tous porteurs d'une vérité subjective. La mise en scène, à l'intérieur de l'album, d'un personnage fictif menant l'enquête, suggère la prise de position subjective de la narration, fondée par ailleurs sur une documentation de type journalistique. Pour concevoir une bande dessinée de science-fiction telle que *Wonder City*, *Shelter*, ou encore *1996*, l'auteur ne recourt pas à une telle documentation. Cependant, en proposant la description d'un futur à partir d'éléments contemporains, et en n'évoquant « le passé que pour mieux exalter/dénigrer le présent », ce type d'ouvrages se situe, selon Jacques Haessle, « à la limite du genre historique »¹³¹. Henry Rousso confirme cette position en tenant les propos suivants :

« Plus intéressante est la bande dessinée de fiction car elle nous plonge dans l'imaginaire contemporain. L'histoire objective est délaissée au profit de récits qui naviguent entre le réel, le souvenir ou le fantasme. Les intrigues tissent des nœuds qui tous se situent au plan de la mémoire, ou plus intuitivement, de la réminiscence des guerres passées. Les *Humanoïdes Associés* proposent ainsi une palette d'auteurs des plus remarquables. Chantal Montellier dans *Shelter* imagine une société post-

¹²⁷ ROOT, Robert, « Interview with Marjane Satrapi », *Fourth Genre: Explorations in Nonfiction*, vol. 9, n° 2, East Lansing, Michigan State University Press, autumn 2007, p. 147-157, (« *Le fait est que, si je prends un événement historique – par exemple, si je dis, je ne sais pas, que le cinéma Rex a brûlé à Téhéran – bien sûr, j'irai vérifier la date, et bien sûr je raconterai exactement ce qui s'est produit, mais comment voulez-vous que je retranscrive tous les propos qui se sont tenus alors ? Foncièrement, oui, c'était ce type d'ambiance, et ce que je raconte, bien sûr que ce ne sont pas des fadaïses, mais en même temps, on doit le lire comme une histoire. C'est comme ça. Ce n'est pas parce que vous vous mettez en scène vous-même dans l'histoire, que soudain les histoires deviennent la réalité.* »).

¹²⁸ TCHERTKOFF, Wladimir, *Le crime de Tchernobyl : Le Goulag nucléaire*, Arles, Actes Sud, 2006.

¹²⁹ ALEXIEVITCH, Svetlana, *La supplication : Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse*, Paris, éditions J.C. Lattès, 1998.

¹³⁰ Entretien avec Chantal Montellier, 5 mars 2009.

¹³¹ HAESSLE, Jacques, *La bande dessinée historique*, op. cit., p. 18.

nucléaire qui s'organise dans un abri pour survivre. Si le thème n'a rien de neuf, il charrie néanmoins toutes les angoisses actuelles sur la guerre nucléaire. Outre la peur physique, animale, de la déflagration atomique, l'auteur met à nu la crainte de l'ennemi invisible, le désarroi d'une population soumise à une autorité immanente et cachée, l'engrenage inévitable vers un nouveau système totalitaire, celui de la nécessité... »¹³²

Enfin, toujours selon Jacques Haessle, « humoriste ou réaliste, toute bande dessinée peut être historique à condition – et ceci est un autre critère – qu'elle intègre au récit au moins un personnage historique, célèbre ou non, mais actif, c'est à dire qui participe à l'action »¹³³. Les œuvres des trois auteurs ne répondent de nouveau pas uniformément à cette dernière condition. La nuance « célèbre ou non », complexifie l'analyse de chaque œuvre. En effet, on peut se demander si les personnages de Marjane et de sa famille doivent être considérés, ou non, comme des personnages historiques, dans la mesure où il est suggéré, par la forme autobiographique, qu'ils ont participé aux événements de l'histoire décrits dans l'album. L'évocation du grand-père de Marjane, descendant de la famille impériale renversée par le père du Chah, donne un ancrage historique plus déterminé aux protagonistes. De ce point de vue, on peut considérer que *Persepolis*, *Broderies*, et dans une certaine mesure *Poulet aux prunes*, puisque le protagoniste de l'album est aussi un membre de la famille de Marjane, répondent au dernier critère proposé par Jacques Haessle.

La plupart des albums de Chantal Montellier, quant à eux, ne mettent en scène aucun personnage que l'on pourrait définir comme « historique ». Seul l'album *Les damnés de Nanterre*, en évoquant l'affaire « Rey-Maupin », figure deux personnages réels, acteurs de l'événement dont il est question. Cependant, ces personnages sont l'objet de la bande dessinée, sans être actifs dans le déroulement de l'intrigue. De même, dans *La fosse aux serpents*, Julie Bristol souhaite réaliser un film documentaire sur Camille Claudel. Le personnage historique est évoqué dans l'album à travers les rêves et les pensées de la protagoniste, mais il n'a pas d'existence propre. Dans cet album, de même que dans *Faux sanglant*, les personnages historiques dont il est question, Camille Claudel et Artémisia Gentileschi, ne sont que les objets de l'intrigue. Cependant, systématiquement, une jeune femme contemporaine de Julie Bristol se démarque par des actions qui font écho aux vies des deux personnages historiques. Par une habile construction, Chantal Montellier interroge un événement historique (par exemple les rôles joués par Rodin et la société de l'époque, dans la folie et l'internement de Camille Claudel), en créant une passerelle entre deux époques. Si, à ce titre, on ne peut associer son œuvre au genre historique, il faut pourtant souligner comment l'auteur use de l'histoire passée, ou d'une potentielle histoire future, pour proposer une lecture personnelle du présent.

¹³² ROUSSO, Henry, « Réminiscences de guerre dans la bande dessinée », *Vingtième siècle : revue d'histoire*, n° 3, Paris, éd. de l'Université des Sciences Politiques, juillet 1984, p. 129-132, (disponible sur le site : <<http://www.jstor.org>>, consulté en janvier 2009).

¹³³ Ibid., p. 16.

De même, dans l'œuvre de Claire Bretécher, il n'y a qu'un seul album qui répond aux critères de Jacques Haessle : *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*. La Sainte est effectivement le personnage principal d'une aventure qui se déroule à une époque bien antérieure à celle de l'auteur. Si la vérité historique n'est de toute évidence pas le propos de l'auteur, on remarque que celle-ci fait un effort pour ancrer son personnage dans un environnement parodique, mais crédible (l'allusion du personnage à la conquête des Amériques participe à rendre cohérent le décor historique, alors que l'auteur continue de multiplier les anachronismes¹³⁴). L'album, résolument iconoclaste, use des procédés propres au genre historique, tout en les détournant pour renforcer l'effet parodique. Dans aucune autre publication de l'auteur, on ne retrouve un personnage historique ainsi identifié. Comme nous l'avons montré dans la partie consacrée à la forme caricaturale, le personnage, dans *Les frustrés*, dans *Agrippine*, ou dans les autres œuvres de l'auteur, est construit à partir des mimiques, des comportements, des actions, des tenues vestimentaires, observés par Claire Bretécher chez ses contemporains. À ce titre, on peut définir son œuvre comme une vaste chronique sociale et culturelle, révélatrice de son temps.

Aussi, si les œuvres des trois auteurs étudiés dialoguent avec l'histoire, c'est essentiellement pour proposer une lecture personnelle de leur époque, à tel point que l'on peut se demander si, faute d'être à proprement dit historiques, comme nous venons de le démontrer, elles ne peuvent pas être utiles à l'historien du temps présent, comme autant de témoignages sur la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle. Dans l'histoire de la bande dessinée, il semble que ce qu'apporte la bande dessinée d'auteur au traitement d'une matière telle que l'histoire, c'est la subjectivité d'un regard d'artiste, c'est à dire de quelqu'un qui a le pouvoir de s'exprimer dans la Cité, et d'être entendu par un certain nombre de personnes.

2.L'événement et le fait divers

La création des *Damnés de Nanterre* est née d'une commande de Jean-Luc Fromental, pour la maison d'édition Denoël Graphic, dans les années 2004-2005¹³⁵. Mis à part cet album, toutes les œuvres de Chantal Montellier semblent être le fait d'une préoccupation ou d'un sentiment particuliers exprimés face à tel ou tel événement. Nous choisissons à escient le terme de « sentiment » car il semble en effet que ce soit une émotion telle que la révolte, qui retient le regard de l'auteur sur tel ou tel épisode. De ce point de vue, la sélection des faits divers mis en scène est très significative : de la bavure policière (*Andy Gang*), au viol (*Odile et les crocodiles*), en passant par les conséquences de la catastrophe de Tchernobyl (*Tchernobyl mon amour*), le commerce du sang (« Le sang de la banque », dans l'album *Lectures*), les expérimentations de l'armée américaine et de la C.I.A. sur des soldats

¹³⁴ BRETÉCHER, Claire, *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*, Paris, Dargaud, 1980, p. 7.

¹³⁵ Entretien avec Chantal Montellier, 5 mars 2009.

américains sous LSD dans les années 1950 (« Oscar Brown n'est pas un espion », dans l'album *Lectures*), et autres, Chantal Montellier privilégie non plus les grands personnages de l'histoire, comme la bande dessinée a eu tendance à le faire jusque là, mais les victimes subjectives des événements politiques, sociaux, culturels qui marquent l'histoire. La préface de l'album *Lectures*, nous renseigne par ailleurs sur les intentions de l'auteur :

« Il y a, paraît-il, Livre et livre. Les honorables et les indignes ; il y a, paraît-il, Culture et culture. Il y a les pages lumineuses de la culture savante, cultivée, officielle, bien peignée, poil au née. Les pages consacrées du chef-d'œuvre qui ne l'est pas moins, et dans lequel on pourra abondamment puiser en enseignements de toute sorte sur les types, les mythes et les pensées immortelles des maîtres d'un passé plus ou moins récent et glorieux. Il y a aussi des pages moins nobles, celles des quotidiens par exemple, dans lesquelles on peut, à la rubrique société, trouver les éphémères aventures des tartuffes et des phèdres du jour. Et d'autres héros, différents, radicalement, qui n'ont pas leur place dans les classiques. Des personnages comme ce plus-que-nègre d'Oscar Brown, qui part en guerre, tout seul, contre l'Etat Américain, via le Pentagone ! et qui gagne ! Oscar Brown n'était pas un espion, ni un mouton, n'en déplaise à la police militaire. Oscar Brown ne peut pas non plus être un figurant, ni un porteur de lance, ni rien de ce genre, parce qu'il est un héros, même si on lui a fait croire le contraire. On peut ainsi, tour à tour, échapper au temps, ou faire un effort pour y revenir. Ces allers et retours, passant par Genêt, Guyotat, Virginia Woolf, ont leurs traces dans ces pages, pour Lecture et lecture. »¹³⁶

L'auteur ne rejette pas l'enseignement de l'histoire, de la littérature, ou de la culture classiques. Mais, elle prend le parti d'arrêter son regard sur d'autres événements et faits divers, donnant lieu à la création de nombreux personnages qui deviennent les héros d'un album, et retrouvent ainsi une empreinte sociale, et historique. Le travail de l'auteur devient à ce titre un moment essentiel dans l'histoire de la bande dessinée, car soudain la subjectivité de l'artiste dépasse les limites de l'histoire didactique pour incarner d'autres faits de société. Pour compléter notre analyse du travail de Chantal Montellier, nous mettrons l'accent sur la modalité exclamative qui ponctue un nombre significatif de ses phrases. L'oralité propre au support bande dessinée pourrait expliquer ce phénomène, mais on ne le retrouve pas de manière aussi affirmée dans les albums de Claire Bretécher et de Marjane Satrapi. Loin d'imiter la neutralité stylistique recherchée par l'historien, l'auteur suggère l'émotion que tel ou tel événement historique a pu déclencher. L'expression de la subjectivité de l'auteur, dans un domaine qui a essentiellement donné lieu à des récits d'aventures, même si certains sont influencés également par l'histoire, marque, selon nous, un renouveau dans l'art de la bande dessinée, qui légitime en partie la définition d'une bande dessinée dite d'auteur.

¹³⁶ MONTELLIER, Chantal, *Lectures*, Paris, Les humanoïdes associés, 1982, p. 3.

Une telle attention portée aux faits divers de la presse quotidienne ne se retrouve pas dans les œuvres de Claire Bretécher et de Marjane Satrapi. Cependant, on peut remarquer l'expression permanente de la subjectivité de l'auteur dans tous les albums étudiés. Pour ne développer qu'un exemple dans l'œuvre de Marjane Satrapi, nous citerons le passage où Marjane découvre les décombres de l'immeuble dans lequel vivait la famille de son amie Néda. L'événement est retranscrit en plusieurs temps. D'abord, la famille de Marjane subit la peur inspirée par les missiles irakiens. Marjane prend conscience du danger et éprouve la peur de mourir. Puis, dans la rue, avec une amie, Marjane se laisse aller à « *l'euphorie du shopping* ». Cette séquence, qui illustre les préoccupations normales d'une adolescente, tranche avec l'événement dramatique et injuste qui va suivre. Le lecteur assiste à la course angoissée de Marjane qui apprend qu'un missile est tombé sur son quartier. L'effet dramatique est renforcé par la gradation du doute qui tétanise peu à peu Marjane. Quand l'adolescente retrouve enfin sa mère, le fonds blanc qui parcourt chaque vignette semble dire le vide créé par l'explosion, autour des personnages. Seuls les décombres d'un immeuble sont dessinés. Le moment où Marjane doit affronter l'évidence de la mort de son amie et de sa famille est illustré en quatre temps : Marjane découvre la preuve de cette disparition tragique, Marjane met la main sur sa bouche montrant ainsi que l'horreur de l'événement est indicible, Marjane se cache les yeux, une vignette noire soulignée d'un cartouche exprime la souffrance et la colère de l'héroïne. Comme dans les albums de Chantal Montellier, c'est la subjectivité du personnage qui est mise en scène, laissant tout l'espace nécessaire à la suggestion de l'émotion. Le lecteur est impliqué dans la scène puisqu'il doit reconstruire mentalement les impressions latentes dans les points de suspension.

L'étude de l'événement historique comme support de la subjectivité de l'auteur est moins révélatrice quand on s'intéresse au travail de Claire Bretécher. La dimension parodique des aventures de Cellulite et de Thérèse d'Avila ne laisse pas de place à l'événement historique en tant que tel. Les péripéties vécues par les personnages s'inscrivent dans un temps historique mais sans représentation d'un épisode avéré de l'histoire. Les autres créations de l'auteur revêtent quant à elles les dimensions du gag ou de l'histoire brève, ce qui ne facilite pas le déroulement d'une intrigue ponctuée d'événements divers. La subjectivité de l'auteur s'exprime plutôt dans les attitudes des personnages et dans les situations dans lesquelles ils se trouvent, qui sont autant d'échos aux préoccupations des lecteurs contemporains de Claire Bretécher. Nous pouvons donc nous demander si l'œuvre de Claire Bretécher peut être envisagée comme un témoignage des us et coutumes de l'époque contemporaine.

3. Témoignage et mémoire

Seule Marjane Satrapi est le témoin direct des événements qu'elle restitue dans *Persepolis* et *Broderies*. Les bandes dessinées de Chantal Montellier consistent en une reconstitution fictionnelle des

événements, donnant lieu à une interprétation personnelle de la part de l'auteur. Cependant, la facture réaliste de ses albums apporte une certaine véracité au quotidien de ses personnages. Le cas de Claire Bretécher est peut-être plus complexe. À la sortie des *Frustrés*, en 1976, Roland Barthes la qualifie de « meilleur sociologue de l'année ». Il est difficile de retrouver le contexte exact de ce propos qui est presque systématiquement cité dans les interviews de l'auteur. Si celle-ci ne souscrit pas au compliment de l'écrivain et du sémiologue français, on peut cependant reconnaître la pertinence de la comparaison. En effet, Claire Bretécher parvient, par la satire, à rendre compte de l'évolution des mœurs ou des inflexions du langage à la mode, créant une œuvre résolument ancrée dans son temps. Nous appuierons notre étude sur trois éléments particuliers et susceptibles d'être significatifs : le traitement du quotidien, l'attention portée au décor, et l'épaisseur psychologique des personnages. Nous verrons ensuite comment ces caractéristiques participent à nourrir les différentes représentations qui forment une mémoire collective.

Privilégiant l'imaginaire et l'onirisme, la bande dessinée nous semble pourtant convenir, par le dialogue qu'elle suppose entre le texte et l'image, à la restitution de l'univers environnant. Intégrant aisément différents codes graphiques, la bande dessinée est par ailleurs un média dynamique dans une société dite « de l'image ». Ses particularités intrinsèques sont ainsi propices aux goûts et aux préoccupations de la société dans laquelle elle s'inscrit. En ce sens, on peut la considérer comme un témoin potentiellement très pertinent de son temps. Benoît Peeters dit à ce propos :

*« Certes, la photographie, le cinéma et la télévision peuvent paraître plus disposés à cette saisie du quotidien, mais le dessin est en mesure de réinventer le réel sans le recopier, apportant une forme de stylisation aux détails les plus éphémères ».*¹³⁷

L'œuvre de Marjane Satrapi est la plus représentative de ce phénomène. Chacun de ses trois albums reconstitue le cercle intime de la famille, élargi aux amis et aux personnes proches. Cette mise en scène est propice à la reconstitution des dialogues et des ambiances. Le vécu quotidien d'une société qui subit un régime autoritaire ou une guerre est ainsi au cœur de l'œuvre, témoignant d'un aspect de l'événement difficile à saisir pour l'historien. La normalité qui est maintenue dans ce quotidien extraordinaire rend compte avec pertinence de l'effort des personnes pour survivre dans un contexte difficile. L'analyse de Debbie Notkin souligne cette idée :

« Yet, somehow, the family continues to live a surprisingly "normal" simulacrum of its previous life. Rather than stopping their parties and card games, they simply increase their protective efforts. [...] As

¹³⁷ PEETERS, Benoît, *La bande dessinée*, op. cit., p. 92.

the fundamentalist regime tightens its grip, the ever-increasing dangers of the family's life are contrasted with a dogged attachment to normality. »¹³⁸

Selon nous, les albums de Marjane Satrapi, et par extension les œuvres des trois auteurs étudiés, échappent à la critique opposée à la bande dessinée de genre historique, suspecte de stigmatiser une époque par la représentation d'un ou de plusieurs personnages, en insistant sur le regard subjectif des personnages. En contournant l'impératif d'objectivité alloué à la bande dessinée historique, Marjane Satrapi gagne une autre légitimité, qui est celle du témoignage. En effet, l'imprégnation socioculturelle particulière de sa famille permet à l'auteur de proposer un regard subjectif sur les événements en question, qui ne se revendique pas comme représentatif de la vérité, mais qui témoigne d'une vérité qu'il est justifié de prendre en compte.

Dans les albums de Claire Bretécher, le quotidien est suggéré par la prédominance des scènes en intérieur, dans *Les Frustrés* et *Agrippine* notamment. Le canapé, dans *Les frustrés* ou *Les mères*, est l'élément le plus caractéristique de la mise en scène. Il évoque l'intimité propice à la discussion, qui concentre par ailleurs une grande majorité des effets voulus par l'auteur. Les thèmes de la conversation sont autant de témoignages des préoccupations de l'époque : le féminisme, la politique, les relations hommes-femmes, la maternité, etc. Quant à *Agrippine*, elle incarne à la fois les modes vestimentaires, le langage, les intérêts des adolescents, et les relations plus ou moins conflictuelles qu'entretiennent les parents avec leurs enfants. Nous avons fait un relevé sommaire des thématiques abordées dans le premier album de la série, intitulé *Agrippine* : la famille, l'adolescence, la télévision, les relations mère-fille, les relations père-fille, les modes, la culture et le pédantisme, la vie sentimentale et sexuelle, l'informatique, l'argent, le baby-sitting, le divorce, le sida, la chirurgie esthétique, les complexes physiques. On remarque une concentration des thèmes du quotidien qui font de la bande dessinée de Claire Bretécher un précieux écho à son temps. Des allusions plus précises donnent un ancrage temporel à l'album. On voit par exemple *Agrippine* assister à un concert des Rita Mitsouko¹³⁹. Dans le dernier album de la série, publié en mars 2009, et titré *Agrippine déconfitée*, on découvre des planches qui s'emparent du phénomène parisien très contemporain du vélib, montrant l'intérêt de l'auteur pour l'actualité, et sa persévérance dans le croquis satirique du quotidien. Cependant, si l'œuvre de Claire Bretécher marque son temps, et est caractéristique de son époque, sa portée satirique ne permet pas de la décrire comme une œuvre qui témoigne. Claire Bretécher ne restitue pas ce qu'elle a vu et entendu dans l'optique d'aider à établir la vérité. Elle invente des

¹³⁸ NOTKIN, Debbie, « Review : Growing up Graphic », *The Women's Review of Books*, vol. 20, n° 9, Philadelphia, Old City Publishing, juin 2003, p. 8, (disponible sur le site : <<http://www.jstor.org>>, consulté en janvier 2009) (« *Toujours, d'une manière ou d'une autre, la famille continue à vivre le simulacre étonnant de la « normalité » de sa vie antérieure. Plutôt que de mettre fin à leurs soirées et leurs parties de cartes, ils intensifient leurs efforts pour se protéger. [...] Comme le régime fondamentaliste maintient son emprise, les dangers sans cesse croissants que vit la famille sont contrebalancés par un attachement acharné à la normalité.* »).

¹³⁹ BRETÉCHER, Claire, *Agrippine*, op. cit., p. 29.

personnages, des situations et un langage parodiques qui saisissent les ridicules, et rendent compte de certains modes, certes, mais en les détournant.

Concernant l'œuvre de Chantal Montellier, nous nous intéresserons particulièrement au traitement du décor, qui joue un rôle plus essentiel que dans les albums de Marjane Satrapi et de Claire Bretécher, dans lesquels il s'illustre plutôt par son abstraction. Le quotidien n'est pas absent des albums de l'auteur, mais il est rendu moins significatif par sa dimension anecdotique. Dans *Tchernobyl mon amour*, et dans les aventures de Julie Bristol, pour ne prendre que deux exemples, le quotidien permet essentiellement d'ancrer les personnages dans l'intrigue et de leur donner une certaine épaisseur réaliste. Les actions quotidiennes ne nourrissent pas, en ce sens, la valeur de « témoignage d'époque » de l'œuvre de Chantal Montellier. Elles jouent plutôt le rôle d'un fil conducteur de l'intrigue, rendant plus accessible la lecture de l'album. Cependant, les décors, urbains pour la plupart, ne sont pas dépourvus d'une certaine recherche d'authenticité, restituant l'ambiance des rues, et des villes. Dans *Paris sur sang* notamment, le plan de Paris est répété comme un leitmotiv, donnant à l'intrigue une dimension plus authentique, mais introduisant également l'évocation de différents lieux. On retrouve une même attention portée à la description du lieu dans l'œuvre de Jacques Tardi. Peut-être moins précises, les citations graphiques de Chantal Montellier n'ancrent pas moins le lecteur dans une mémoire du lieu, à une époque donnée. On peut penser que l'absence de décor dans l'œuvre de Marjane Satrapi permet au contraire d'évoquer des situations qui prennent la valeur de témoignages universels. L'immeuble détruit dans lequel vivaient les Baba-Lévy est rendu de manière très stylisée, il prend ainsi la forme de tous les immeubles démolis lors de bombardements, et apporte au témoignage d'une narratrice iranienne, la portée d'un témoignage universel sur la guerre. Dans l'œuvre de Claire Bretécher, l'effacement du décor relève plutôt d'une démarche qui consiste à accentuer les gestes, les attitudes, les remarques des personnages. Le décor est réduit à l'état d'objets utiles à l'intrigue (le vélo, le canapé, etc.), qui sont alors eux aussi soulignés par leur rareté dans l'œuvre globale. Le décor, dans les œuvres de Chantal Montellier, n'est cependant pas un critère suffisant pour les désigner comme des témoignages d'époque.

Le dernier motif de la subjectivité sur lequel nous voudrions nous arrêter caractérise le personnage en lui-même. Dans les bandes dessinées traditionnelles d'aventures, le personnage est défini par ses actions plutôt que par sa profondeur psychologique. À partir de la fin des années 1960, les nuances apportées aux formats des albums invitent les auteurs à donner plus d'épaisseur à leurs personnages. L'apparition de personnages féminins (sur laquelle nous reviendrons ultérieurement), ne jouant plus seulement des rôles secondaires stéréotypés, favorise le développement d'intrigues plus complexes, qui ne sont plus seulement fondées sur le principe moteur de la péripétie, mais qui témoignent des relations humaines avec un plus grand naturel. Les situations intimistes et quotidiennes auxquelles nous avons déjà consacré une étude se prêtent aux confidences entre les personnages.

L'album *Broderies*, de Marjane Satrapi, repose essentiellement sur ce principe. Sept femmes partagent leurs expériences et racontent leurs relations avec les hommes. Cet album, qui aborde avec humour le stéréotype culturel de la discussion féminine, témoigne aussi avec délicatesse du regard porté par la femme iranienne sur son rôle culturel et social. Abolissant un certain nombre de stéréotypes occidentaux, qui caractérisent la femme iranienne du point de vue de l'intégrisme religieux du pays, Marjane Satrapi propose une série de portraits qui sont autant d'exemples d'émancipation féminine et de pudeur. Le caractère de chaque personnage est accentué par le discours qu'il tient, et les personnalités de chacune nourrissent l'humour de l'album. La scène en elle-même témoigne d'un besoin exprimé, par ces femmes, de partager les épreuves plus ou moins douloureuses qu'elles ont subies, de se confier à des amies complices. C'est une autre manière d'échapper aux oppressions, par l'investissement du quotidien.

Dans les albums de Claire Bretécher les personnages ne sont pas tous aussi bien définis puisque ils incarnent pour la plupart, le temps d'une planche ou d'un épisode, un caractère particulier. Cependant, c'est cette caractérisation, par l'attitude et le discours, qui est le principe de chaque album. L'action en elle-même est souvent réduite à quelques détails de circonstances. Le statisme définit un nombre significatif de planches de l'auteur, phénomène curieux dans l'histoire de la bande dessinée. L'action en elle-même tient alors aux discours des personnages, et à leur caricature psychologique. Le pédantisme culturel, pour ne donner qu'un exemple, est souvent croqué par l'auteur qui saisit par ce biais un trait psychologique du siècle. Nous insistons cependant sur la distinction nécessaire à établir entre l'actualité effective du regard de l'auteur et sa démarche de création qui ne vise pas le témoignage mais la parodie.

Quant à Chantal Montellier, plusieurs de ses albums, le plus révélateur étant peut-être *Les damnés de Nanterre*, interrogent les réactions et les attitudes des personnages. La folie de Camille Claudel, le suicide de Virginia Woolf sont soumis à un questionnement pudique. L'auteur fait preuve d'une sensibilité empathique très particulière pour ces personnages tourmentés. Elle essaie de comprendre le rôle joué par la société d'alors dans leur isolement. Elle construit l'album *Les Damnés de Nanterre* sur le même procédé. Audry Maupin et Florence Rey ne sont plus les accusés d'une fusillade tragique, ils sont présentés comme les victimes d'un système que l'auteur essaie de découvrir et d'illustrer, proposant un certain nombre d'interprétations qui éclairent la psychologie des deux personnages. Son album devient ainsi le lieu d'une réflexion plus générale sur la dépression culturelle et sociale vécue par une partie de la jeunesse, et sur les rôles joués par l'exclusion et la marginalité dans un processus de rejet et de révolte sociale. Un fait divers aussi marquant que cette affaire « Rey-Maupin », qui a commencé avec la fusillade du 4 octobre 1994, et qui relève donc d'un passé très récent, méritait une lecture sensible témoignant des choix et des actions des deux protagonistes. Cette affaire a provoqué un certain choc dans la société française, dont rend également compte la bande

dessinée de Chantal Montellier. Toutefois, l'auteur propose une interprétation de l'événement, sans se déclarer comme témoin. À la lumière de ces questionnements, il apparaît donc que seule la démarche de Marjane Satrapi donne à son œuvre la portée d'un véritable témoignage. Les albums de Claire Bretécher et de Chantal Montellier dialoguent avec l'actualité de leur époque, mais elles l'interrogent plus qu'elles n'en rétablissent la vérité.

Nous avons choisi d'associer le témoignage et la mémoire dans cette partie car il nous semble que les œuvres étudiées, et surtout celles de Marjane Satrapi et de Chantal Montellier, en jouant de tout un réseau d'images symboliques et en saisissant à leur tour des images susceptibles de devenir symboles, nourrissent la mémoire collective de leurs contemporains. Theresa Tensuan développe à ce sujet un exemple qui nous intéresse :

« In casting her mother as an icon of heroic resistance, Marji could be aligned with readers of Le Monde or of the Evening Standard who would be cued to see Taji Satrapi as an emblematic representation of individual resistance, communal movements, and democratic progress. Following Anderson's model, French nationals could see Taji Satrapi's stance as part of a particular syntax of political activity based on memories of the student demonstrations and workers' strike of 1968, while English readers might invoke histories of the suffragist movement of the 1920s, assimilating her figure into familiar histories and placing her in a specific teleology of democratic progress. »¹⁴⁰

La maman de la narratrice devient ainsi une icône de la résistance contre les régimes anti-démocratiques, et elle investit la mémoire symbolique des lecteurs qui l'associent à leurs propres luttes sociales et culturelles. Les personnes figurés le bras levé, image répétée à plusieurs reprises dans *Persepolis*, deviennent autant de symboles de la révolte, de la colère et de la résistance, qui, par leur dimension stylisée, prennent une dimension mémorielle universelle. Kimberly Segall insiste elle aussi sur la portée collective que prennent les événements vécus par la famille de Marjane. Nous la citons à ce propos :

« In her graphic memoir Persepolis I, Satrapi visually depicts how stories of violation become part of a family's social fabric; indeed, her memoir functions as a metaphor for collective loss. By this term I mean to suggest not that everyone has a similar experience but, rather, that Persepolis I shows how

¹⁴⁰ TENSUAN, Theresa M., « Comic Visions and Revisions in the Work of Lynda Barry and Marjane Satrapi », *Modern fiction studies*, vol. 52, n° 4, Baltimore, Johns Hopkins University Press for the Purdue University's Department of English, summer 2006, p. 947-964, (disponible sur le site : <http://muse.jhu.edu/journals/modern_fiction_studies/v052/52.4_tensuan.html>, consulté en janvier 2009) (« En donnant à sa mère le rôle d'une icône héroïque de la résistance, Marji peut être assimilée aux lecteurs du Monde ou du Evening Standard qui seraient ravis de voir Taji Satrapi comme la représentation emblématique de la résistance individuelle, des mouvements collectifs, et du progrès démocratique. En suivant le modèle d'Anderson, les Français pourraient voir dans l'attitude de Taji Satrapi une partie de la syntaxe particulière de l'activité politique qui s'est basée sur la mémoire des manifestations étudiantes et des grèves ouvrières de 1968, tandis que les lecteurs anglais pourraient invoquer l'histoire du mouvement des suffragettes des années 1920, en assimilant son image aux histoires familières, et en l'associant à une téléologie spécifique du progrès démocratique . »).

stories of violence pass between parents and their children in a way that embeds family groups within a collective bond of loss, distinct from an individual level of traumatic symptoms and personal grief. »¹⁴¹

De même, dans certains albums de Chantal Montellier, le personnage révèle symboliquement tout un réseau de mécanismes sociaux et culturels. Les fantasmes et les cauchemars de Chris Winckler dans *Tchernobyl mon amour*, par exemple, illustrent le jeu de la mémoire qui reconstitue les événements à partir d'images rencontrées. En proposant à son tour ces images, l'album de Chantal Montellier véhicule la mémoire des victimes de la catastrophe.

De ces divers questionnements nous pouvons conclure deux choses. D'abord, la bande dessinée d'auteur, telle que nous pouvons la caractériser à partir des œuvres de Claire Bretécher, Chantal Montellier et Marjane Satrapi, s'émancipe de la bande dessinée de type historique. Et, de ce point de vue, elle propose un dialogue nouveau avec la société contemporaine et son histoire, par l'affirmation d'un regard que l'on peut qualifier à plusieurs égards de subjectif. Si cette implication subjective de l'auteur dans la société nous semble essentielle (que ce soit, comme nous l'avons évoqué au début de cette partie, par la proposition d'une œuvre « avant-gardiste » d'un point de vue esthétique, ou par un intérêt, même distancié, pour sa culture et son environnement social) pour définir la bande dessinée d'auteur, elle ne représente cependant pas le même engagement pour chaque créateur, ce qui nous invite à questionner encore différemment leurs œuvres respectives.

B. L'ENGAGEMENT DANS LA BANDE DESSINÉE

« Acte ou attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause. »¹⁴²

Cette définition de l'engagement est représentative d'une attitude nouvelle dans l'histoire de la bande dessinée quand Bretécher publie ses premières planches. En effet, si une inspiration satirique a existé avant *Pilote*, il ne nous semble pas qu'elle ait donné lieu à des œuvres se revendiquant comme politisées, ou de manière plus générale comme « engagées ». De ce point de vue, c'est la bande

¹⁴¹ SEGALL, Kimberly Wedeven, « Melancholy Ties: Intergenerational Loss and Exile in Persepolis », *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 28, n° 1, University of Toronto, Department of Near and Middle Eastern Civilizations, 2008, p. 38-49, (disponible sur site: <http://muse.jhu.edu/journals/comparative_studies_of_south_asia_africa_and_the_middle_east/v028/28.1.segall.html>, consulté en janvier 2009) (« Dans son album autobiographique *Persepolis I*, Satrapi dépeint graphiquement comment les histoires de violation deviennent partie prenante dans le tissu social de la famille ; en effet, leur mémoire fonctionne comme une métaphore de la perte collective. Par cette expression, je ne veux pas dire que tout le monde vit la même expérience mais, plutôt, que *Persepolis I* montre comment les récits sur la violence se transmettent des parents aux enfants de manière à réunir les familles autour du lien collectif de la perte, qui se distingue des traumatismes individuels et de la douleur personnelle. »).

¹⁴² *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, op. cit. Notons que cette nuance du mot « engagement », en lien avec le monde intellectuel et artistique, n'a été admise dans le vocabulaire français qu'en 1945. Il s'agit donc d'une notion relativement récente dans l'histoire générale de la langue et de la culture françaises.

dessinée underground américaine qui a joué un rôle moteur. Mais les années 1980 sont de nouveau, en France, une période essentiellement marquée par des bandes dessinées d'aventures, passant outre les questions posées par la société. Il faut attendre l'entrée en scène de certains éditeurs alternatifs dans les années 1990 (Fréon, Amok), pour noter un « *retour à une conception engagée de la création* »¹⁴³. Il est intéressant de souligner que les deux périodes concernées par la création de bandes dessinées engagées correspondent aux deux temps essentiels de la conceptualisation de la bande dessinée d'auteur, tels que nous les avons distingués au cours de notre première partie. Par ailleurs, il semble justifié de considérer les bandes dessinées de Claire Bretécher, Marjane Satrapi et Chantal Montellier à partir de la notion d'engagement, même si cela n'implique pas de leur part la même démarche sociale et politique. En effet, par exemple, si Claire Bretécher revendique ses positions féministes, son engagement à ce propos n'induit pas de véritable militantisme, tel que celui défendu par Chantal Montellier. Quant à Marjane Satrapi, son engagement ne prend pas la forme d'un discours politique affirmé. Si son personnage, dans le récit autobiographique, fait des choix qui l'engagent politiquement et socialement, sa bande dessinée en tant que telle peut difficilement être dite « engagée ». Ces nuances nous conduisent à interroger l'influence de l'engagement, sous ses différentes formes (qui vont de l'affirmation d'un regard subjectif posé sur divers faits de société, à un véritable militantisme qui dénote une lutte active pour la défense d'une cause), sur les œuvres respectives des auteurs, et sur leur réception.

1. Esthétisme et engagement

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le Parnasse, mouvement poétique français, rejette l'engagement social et politique de l'artiste en revendiquant la formule de « l'Art pour l'Art », apparue pour la première fois sous la plume de Victor Cousin, puis reprise par Théophile Gautier. En 1945, Jean-Paul Sartre, s'opposant à l'idée d'une autonomie du beau, et affirmant la responsabilité sociale de l'écrivain, déclare pourtant :

*« Je rappelle, en effet, que dans la « littérature engagée », l'engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature et que notre préoccupation doit être de servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient ».*¹⁴⁴

Ainsi, une suspicion pèse invariablement sur toute forme de littérature engagée, se nourrissant de l'idée que l'expression du point de vue politique, culturel ou social de l'auteur, peut nuire à la valeur esthétique de son œuvre. Une même crainte est lisible dans les critiques adressées à la bande dessinée engagée. Se référant à l'histoire de la bande dessinée, longtemps marquée par son assimilation à une

¹⁴³ GROENSTEEN, Thierry, *Astérix, Barbarella et Cie*, op. cit., p. 262.

¹⁴⁴ SARTRE, Jean-Paul, « Présentation des Temps Modernes », *Les Temps Modernes*, n°1, octobre 1945, p. 30.

forme de divertissement plus ou moins didactique, un certain nombre de lecteurs reculent devant la perspective de s'intéresser à une bande dessinée s'impliquant dans les débats de société. Cette notion d'engagement représente à la fois pour la bande dessinée une chance de concerner un lectorat plus diversifié, qui ne se limiterait plus à un ensemble d'amateurs amoureux du « beau dessin » notamment, mais elle inspire aussi une forme de méfiance. Associée à un mouvement qui tend à légitimer culturellement la bande dessinée, en multipliant les passerelles avec les « arts majeurs » (la littérature classique (par opposition à la littérature populaire) et la peinture notamment), la bande dessinée engagée semble encore contrainte par un certain nombre de limites.

En effet, si des éditeurs tels que Amok ou Fréon revendiquent une tendance à proposer des créations engagées, et si un éditeur comme L'Association ne recule pas devant la publication d'une œuvre telle que *Persepolis*, dont l'intrigue est ancrée dans un contexte politique très particulier, ils opposent un refus catégorique aux albums de Chantal Montellier. Nous avons trouvé trace de ce rejet à deux reprises dans nos recherches. Tout d'abord, dans une interview des membres de L'Association, datée de 1998 et publiée sur le site des éditions « Six pieds sous terre ». Jean-Christophe Menu et David B. font allusion à leur refus d'éditer les albums de Chantal Montellier dont ils critiquent l'engagement « *lourdingue* », et trop « *démonstratif* »¹⁴⁵. Ensuite, lors d'une conférence donnée à Lyon par la bibliothèque municipale en 2007, Lionel Tran, journaliste, scénariste de bande dessinée et écrivain, et Ivan Brun, auteur de bande dessinée et peintre, conviés pour aborder la question de leurs propres engagements sociaux et politiques, font allusion aux réticences des éditeurs indépendants des années 1990 (parmi lesquels Fréon et Amok) face à une œuvre engagée et politisée telle que celle de Chantal Montellier. Lionel Tran attribue cette défiance au manque de souplesse caractéristique du dessin de l'auteur, et au fait qu'elle ne fasse pas d'effort particulier pour rendre sa narration distrayante. Selon lui, ce type de bande dessinée, engagée est politique, est envisagé par les éditeurs indépendants comme « *une aberration graphique et narrative* ». Il ne retranscrit d'ailleurs pas, par cette formule, son point de vue personnel. En effet, si il présente le travail de Chantal Montellier comme étant « *désagréable* », il emploie paradoxalement cet adjectif dans une perspective positive. Pour lui, la lecture de choses « *désagréables* » sur un support longtemps associé au plaisir enfantin, est un phénomène rare et fascinant, qui intéresse¹⁴⁶.

Nous souscrivons en partie à cette analyse. La lecture de *Tchernobyl mon amour* a été notre premier contact avec l'œuvre de Chantal Montellier. L'intrigue nous a paru anecdotique et soumise à une documentation saturant image et texte. Nous n'avons pas ressenti cette impression à la lecture des albums antérieurs de l'auteur, ce qui nous a amené à conclure, dans un premier temps, que son œuvre

¹⁴⁵ Le contenu de cette interview, réalisée au cours du second semestre 1998 par Lionel Tran, Jérôme Sié, Bruno Canard et Ambre, est disponible sur Internet à l'adresse URL suivante : < <http://www.pastis.org/jade/cgi-bin/reframe.pl?http://www.pastis.org/jade/association1.htm>>.

¹⁴⁶ Conférence « 5^e salon de la bande dessinée – La BD engagée », Lyon, médiathèque du Bachut, 20 octobre 2007 (disponible en ligne sur le site de la Bibliothèque municipale de Lyon).

se radicalisait dans des engagements divers, négligeant les valeurs esthétiques du support. De ce point de vue, l'engagement militant de Chantal Montellier conduirait son œuvre aux limites de la bande dessinée, dans une marge rejetée par un certain nombre de lecteurs. Or interrogée sur ce point, elle nous répond :

« *Je n'ai pas le sentiment que dans ces deux albums [Tchernobyl mon amour, Les damnés de Nanterre] "la place de mes engagements se radicalise", au contraire... Odile et les crocodiles, Blues, Wonder City me semblent plutôt plus "radicaux" et plus durs que ces deux dernières productions. Mais je suis la plus mal placée pour juger.* »¹⁴⁷

Avec le recul de nos différentes lectures, il ne semble en effet pas pertinent de considérer les engagements de l'auteur dans une perspective de radicalisation. *Tchernobyl mon amour* et *Les damnés de Nanterre* condensent seulement, de par leur forme fictionnelle mais aussi documentaire, un certain nombre d'éléments que l'on retrouvait déjà dans les albums antérieurs. Par exemple, dans la plupart de ses albums, l'auteur met l'intrigue au service d'une information, qu'il s'agisse d'un fait divers ou d'un moment de l'histoire. Elle reconnaît par ailleurs cette manière de procéder. D'autre part, si le dessin « sans souplesse » de Chantal Montellier lui est reproché par certains critiques, il ne nous semble pas que ses engagements la conduisent à négliger la valeur esthétique de son travail. Quand nous nous sommes entretenu avec l'auteur, elle a insisté sur l'importance de ses ambitions esthétiques, qui passent par un souci de lisibilité de ses albums. Si cette lisibilité n'est pas systématique, du fait de la multiplication des informations données dans certaines œuvres, notamment par le biais de l'image symbolique, nous ne remettons par contre pas en question la dimension esthétique de ses albums. Nous ne pensons pas que l'auteur propose un dessin que l'on puisse qualifier d'« agréable », mais son expressivité et sa cohérence avec le thème abordé, ne permettent pas de douter de son esthétisme. Comme le texte, le dessin participe d'un certain nombre de sensations provoquées par l'auteur, et d'une esthétique, certes froide et « dure », mais personnelle, marginale, et véritable. Selon nous, si l'œuvre de Chantal Montellier se situe effectivement en marge des productions traditionnelles de la bande dessinée, elle ne touche pas aux limites du genre, dans la mesure où toutes les caractéristiques du médium sont exploitées par l'auteur, et apportent, pour reprendre l'expression de Sartre « *du sang nouveau* » à cette forme de littérature engagée.

Les œuvres de Marjane Satrapi et de Claire Bretécher sont beaucoup moins contestées sur cet aspect. Le graphisme de la première ne revendique pas une virtuosité du trait, et il fait écho à un dessin relativement classique dans l'histoire de la bande dessinée, mais il est exploité avec pertinence dans son œuvre personnelle. Si, *a priori*, les actions des personnages décrites dans les différents albums de l'auteur, et notamment dans *Persepolis*, illustrent leurs divers engagements politiques, sociaux et culturels, la dimension autobiographique de l'ensemble joue le rôle d'un écran. Au contraire des

¹⁴⁷ Entretien avec Chantal Montellier, 5 mars 2009.

albums de Chantal Montellier, l'œuvre de Marjane Satrapi n'est pas militante. L'intrigue porte en elle l'information donnée par l'œuvre, et ainsi le lecteur n'a pas la sensation de suivre un fil conducteur anecdotique. La modernité et la particularité du propos de l'auteur résident essentiellement dans sa manière de briser toute une série de stéréotypes qui associent un régime intégriste aux modes de vie des personnes qui le subissent. Marjane Satrapi, en montrant le quotidien d'une famille, rétablit une certaine justesse dans notre manière de regarder la culture iranienne. De ce point de vue, son rôle, sans être militant, est engagé, puisqu'il propose une perspective différente, sur un sujet finalement peu connu du lecteur occidental. Marjane Satrapi sert en quelque sorte, sans militantisme (nous insistons sur cette nuance), la cause d'une partie de la population iranienne, dont elle trace un portrait délicat et pudique, qui brise une série de stéréotypes culturels, ou de méconnaissances. C'est le témoignage qui, dans l'œuvre de Marjane Satrapi, fait ainsi finalement office d'engagement. Par ailleurs, la fidélité de l'auteur à la maison d'édition alternative L'Association, est une forme d'engagement auprès d'un certain type de bande dessinée. L'opposition à la grande édition commerciale est en effet une forme d'implication politique, non dite dans l'œuvre, certes, mais qui engage l'auteur dans l'histoire de la bande dessinée.

De même, l'œuvre de Claire Bretécher, si elle met en scène plus directement un discours politisé et féministe, notamment, n'est pas militante. On sent que l'ambition première de l'auteur reste de provoquer le rire. Ses positions personnelles dans les débats de la société sont lisibles dans ses œuvres, et la satire sociale entraîne forcément de la part des lecteurs une prise de conscience de certains ridicules, mais l'engagement personnel de l'auteur ne franchit pas la limite de la caricature. L'auteur défend un certain regard posé sur la société, et prononce une série d'avis qui l'ancrent dans le débat culturel et social, mais elle ne se bat pas, à proprement dit, pour une cause, politique par exemple. Ses collaborations avec la presse en sont d'ailleurs une illustration. Si Chantal Montellier s'investit politiquement par ses collaborations avec tel ou tel journal de la presse d'extrême gauche (*Maintenant, France Nouvelle, L'Unité*), les choix de Claire Bretécher sont moins militants et plus opportunistes, comme le démontre ses publications au *Nouvel Observateur*. Si la bande dessinée peut devenir, avec Chantal Montellier, une véritable « arme politique »¹⁴⁸, pour Claire Bretécher, elle est un support d'expression propice à sa vision satirique et, sur certaines questions, engagée, de la société française contemporaine.

La question du féminisme, autre type d'engagement représentatif de l'époque de Claire Bretécher et de Chantal Montellier, va nous permettre de mieux nuancer encore notre propos sur la notion d'engagement, liée à celle de bande dessinée d'auteur. Nous venons de montrer que les engagements variés de chacune allaient dans le sens d'une plus grande cohérence de leurs œuvres, et ne dépréciaient pas leurs esthétiques personnelles, même dans le cas d'un engagement militant tel que celui de Chantal Montellier. Nous allons à présent étudier si l'engagement féministe est lisible dans les

¹⁴⁸ GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée depuis 1975*, op. cit., p. 122.

œuvres des trois auteurs, et notamment à travers la représentation du personnage féminin, et si il propose un renouvellement figuratif et thématique dans l'histoire de la bande dessinée.

2. Le féminin et le féminisme

a. Évolutions de la représentation du personnage féminin

Jean-Claude Forest crée en 1962 le personnage de Barbarella, actrice d'aventures « érotico-fantastiques » dans *V Magazine*, qui sont reprises en album par l'éditeur Losfeld en 1964. Pour Gérard Blanchard, ce personnage marque le début des bandes dessinées modernes pour adultes¹⁴⁹. Nous signalons cette opinion (partagée par la plupart des historiens spécialistes de la question) au début de notre étude, car il nous semble révélateur que la création d'un personnage féminin indépendant, et qui s'illustre par son émancipation sexuelle, soit choisi comme repère de la modernité dans l'histoire de la bande dessinée. À ce titre, on peut considérer que la représentation du personnage féminin joue un rôle moteur dans les mutations de la bande dessinée. La bande dessinée d'auteur, en promouvant des créatrices telles que Claire Bretécher, Chantal Montellier, et Marjane Satrapi, ne semble pas avoir pu négliger un tel enjeu. Nous évoquerons donc l'histoire du personnage féminin dans la bande dessinée française (en particulier), afin de mettre en perspective les créations des auteurs étudiés, et d'évaluer leur originalité.

Un état des lieux de la présence et des rôles alloués aux personnages féminins dans l'histoire de la bande dessinée française, mène aux constats d'une absence relative de l'héroïne dans la plupart des albums, et d'une représentation stéréotypée de la femme. Notons que ce phénomène définit essentiellement la bande dessinée française et belge, car aux États-Unis, dès le début du XX^e siècle, les images de la femme sont « variées et souvent surprenantes »¹⁵⁰, notamment dans les séries d'Alex Raymond (*Flash Gordon*, *Jungle Jim*, 1933) et de Milton Caniff (*Terry et les pirates*, 1934). Trina Robbins souligne cependant une évolution de la représentation de la femme qui tend vers un imaginaire plus fantasmé, révélateur du lectorat adolescent visé par les séries fantastiques et les aventures des super-héros. Néanmoins, une autre bande dessinée, proposée par les éditeurs indépendants, les « indies », se distingue par des personnages moins stéréotypés, et par une présence plus marquée des auteurs féminins¹⁵¹. Note-t-on également, dans l'édition alternative française des

¹⁴⁹ BLANCHARD, Gérard, *Histoire de la bande dessinée : une histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Paris, Marabout Université, 1975, p. 266.

¹⁵⁰ PEETERS, Benoît, *La bande dessinée*, op. cit., p. 83.

¹⁵¹ ROBBINS, Trina, « Gender Differences in Comics », *Image and Narrative*, Online Magazine of the Visual Narrative, Open Humanities Press, september 2002 (disponible sur le site : <<http://www.imageandnarrative.be/>>).

années 1970, puis des années 1990, la proposition d'une image nouvelle de la femme, et cette évolution est-elle portée, de manière significative, par des auteurs féminins ?

En France, le premier personnage féminin à s'illustrer est Annaïck Labordez, alias Bécassine, apparu en 1905 dans la revue pour petites filles *La semaine de Suzette*, sous les plumes de Joseph Porphyre Pinchon et de Jacqueline Rivière. Écrits par la suite par Caumery, et toujours dessinés par Pinchon, les vingt-six albums de la série, publiés de 1913 à 1939 par les éditions Gautier-Languereau, mettent en scène une Bécassine naïve, voire un peu stupide. Les éditions Offenstadt créent quant à elles le périodique *Fillette*, dans lequel Jo Valle invente le personnage de l'espiègle Lili. Vive et spontanée, elle tranche avec le personnage de Bécassine. Ce sont les deux seules héroïnes qui, pendant une longue période, jouent un rôle moteur dans l'intrigue d'une bande dessinée. Fanny Macary souligne ainsi que :

« Sur vingt-deux aventures de Tintin, par exemple, on ne trouve qu'une quarantaine de personnages féminins. Ils occupent des rôles secondaires conventionnels (femme de ménage, concierge, etc.) et ne sont présents que dans une ou deux cases (seule exception la Castafiore). »¹⁵²

Dans les années cinquante, les femmes occupent encore essentiellement des rôles humoristiques et secondaires en France, tandis qu'aux États-Unis, elles restent les compagnes des héros, attendant leurs retours, et nourrissant le mythe de « l'éternelle fiancée ». Un personnage tel que Melle Jeanne, dans la série des *Gaston Lagaffe*, créée par Franquin en 1962, fait d'ailleurs écho, avec une tonalité humoristique, à cette tradition de la fiancée. Cette même année, comme nous l'avons signalé antérieurement, *Barbarella* marque un tournant dans l'histoire de la bande dessinée en symbolisant la modernité, la liberté sexuelle et l'érotisme. Mais de nouveau dans les années 1970, la plupart des personnages féminins endossent « tout simplement des fonctions que l'on attribue en général aux femmes (infirmière, princesse, pute, maman, etc.) »¹⁵³. Pour ne donner qu'un exemple, le personnage de Natacha joue le rôle d'une hôtesse de l'air, à partir de 1970, dans les pages de la revue *Spirou*. Deux héroïnes se distinguent cependant de cette tendance générale. L'année 1972 marque la sortie du premier album des aventures de Yoko Tsuno, personnage créé par Roger Leloup. Elle se différencie surtout par la pratique du métier d'ingénieur en électronique, et par ses capacités sportives. Adèle Blanc-Sec, personnage illustre de Jacques Tardi, entre en scène en 1976 et se démarque par des qualités de réflexion qui lui permettent de sortir de situations complexes, alors que la séduction était jusque là la ressource essentielle de l'héroïne.

Ce rapide panorama permet de mettre en relief les rôles attribués traditionnellement aux personnages féminins : dans les scènes de la vie quotidienne, les mères de famille et les femmes au

¹⁵² MACARY, Fanny, *Etudes sur la représentation de la femme dans la bande dessinée parues en France entre 1980 et 2003*, Thèse de Doctorat, Ingénierie documentaire, Lyon 1, 2004, p. 57.

¹⁵³ « Les femmes font des bulles : De Bécassine à Persépolis », *Agor'elles*, n° 44-45, décembre 2008.

foyer sont nombreuses (la maman dans *Boule et Bill* de Roba (1959)), dans les albums d'aventures la fiancée éternelle est un personnage récurrent (Gwendoline dans *Chevalier Ardent* de Craenhals (1970)), tandis que de manière plus générale, les concierges et les secrétaires (Mme Pinson dans *Tintin*, et Queue de Cerise dans *Gil Jourdan* de Maurice Tillieux (1956)), les « femmes objets », consentantes ou contraintes (Barbarella de Forest, Aria de Michel Weyland (1979)), les ennemies (Chris de Valmor dans *Thorgal* de Rosinski et Van Hamme (1980)), les mégères et les insupportables (la Schtroumpfette dans *Les Schtroumpfs* de Peyo (1959)), reflètent les autres fonctions attribuées aux femmes. Plusieurs facteurs peuvent éventuellement expliquer cet état de fait, ils sont soulignés par Fanny Macary.¹⁵⁴ D'abord, les caractéristiques du lectorat, presque exclusivement masculin et enfantin pendant un temps considérable en France, ont invité les auteurs à créer des personnages auxquels les garçons pouvaient s'identifier. Par ailleurs, le contexte éducatif stricte de l'époque allait dans le sens d'une méfiance à l'égard des images pouvant véhiculer des ambiguïtés dans les relations entre garçons et filles. La loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse « *va renforcer encore les problèmes liés à l'image de la femme* »¹⁵⁵. La censure garantit en effet la bonne moralité, et force les auteurs à ne représenter le personnage féminin que par des stéréotypes. Interrogé par Gilles Ratier sur la faible proportion de personnages féminins présents dans ses albums, Jean-Michel Charlier répond ainsi :

*« Je crois que cela subsiste de la période des années 1950 où la bande dessinée était littéralement censurée. Elle était censurée a posteriori et de façon tout à fait arbitraire par une commission dite de surveillance de la presse des jeunes. Cette commission avait la possibilité d'interdire un journal purement et simplement si quelque chose la gênait dans son contenu. Elle avait rédigé une espèce de code qui définissait, mais vraiment dans les moindres détails, tout ce qu'on pouvait faire ou ne pas faire... Les seules héroïnes que l'on pouvait mettre en scène étaient les bonnes sœurs ou les mères de famille, ou encore des filles complètement asexuées et sans aucun intérêt. Tout le reste était interdit ! »*¹⁵⁶

Le dernier paramètre à prendre en compte est d'ordre technique, le héros d'aventures est itinérant, et cette contrainte lui assigne en général le rôle d'un solitaire faisant des rencontres éphémères au cours de ses péripéties, ce qui ne permet pas, souvent, de présenter à ses côtés un personnage féminin d'une grande épaisseur.

Le contexte socioculturel des années 1960-1970, qui a été témoin de l'émancipation de la femme et du mouvement féministe (notamment), est au contraire propice à un amenuisement des carcans culturels et sociaux qui figeaient les codes de la représentation. Les univers de Claire

¹⁵⁴ MACARY, Fanny, *Etudes sur la représentation de la femme dans la bande dessinée parues en France entre 1980 et 2003*, op. cit., p. 57-58.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ RATIER, Gilles, *Avant la case*, op. cit., p. 39.

Bretécher et de Chantal Montellier sont ainsi marqués par une reconquête progressive des personnages féminins, omniprésents dans leurs albums. Le cas de Marjane Satrapi est un peu différent. Elle publie ses premières œuvres à l'issue d'une période qui a donné lieu à une explosion des héroïnes féminines. En effet, la période allant de 1970 à 1975 compte vingt séries d'héroïnes, parmi lesquelles celle des aventures de Julie Bristol créées par Chantal Montellier, contre soixante-deux entre 1985 et 1990¹⁵⁷. La proposition, à la fin des années 1990, d'un personnage féminin comme protagoniste d'une intrigue de bande dessinée, relève donc moins d'une exception et d'un engagement, de la part de l'auteur, pour la reconnaissance de la femme. Mais par ailleurs, si le discours féministe est devenu moins virulent quand Marjane Satrapi rencontre les membres de L'Association, il faut signaler qu'elle a grandi dans une société où les libertés de la femme sont moins respectées qu'en France. Aussi, son univers est marqué par des personnalités féminines qui affirment des revendications importantes pour les droits de la femme. Le caractère autobiographique de son œuvre induit une représentation cohérente des femmes, respectant par exemple les codes vestimentaires imposés par la culture et la société iraniennes. De ce point de vue, les personnages de Marjane Satrapi ne subissent pas les mêmes influences stéréotypées que les personnages français classiques de bande dessinée. L'image de la femme est soumise à la contrainte du port du foulard, pour ne prendre qu'un exemple, et non aux tendances majeures de la bande dessinée française, telles que nous venons de les souligner. À cet égard, l'œuvre de Marjane Satrapi occupe une place vraiment nouvelle dans l'histoire de la bande dessinée française, et la représentation culturelle du personnage féminin y est unique.

Claire Bretécher marque quant à elle l'histoire de la représentation des personnages féminins en proposant des corps caricaturés et dépourvus de toute dimension érotique. Cellulite peut se définir comme une anti-héroïne qui incarne avec humour les complexes physiques féminins. La caricature du corps de la femme met paradoxalement en valeur son rôle dans l'action. Elle n'est plus seulement un objet de désir, et elle ne s'efface pas aux côtés d'un personnage masculin à qui l'on confie la responsabilité de conduire l'intrigue. Dans *Les Frustrés*, les femmes sont croquées comme les égales des hommes, elles illustrent les mêmes travers et les mêmes contradictions. Benoît Peeters caractérise ainsi le travail de l'auteur :

*« Seul auteur féminin de bande dessinée à bénéficier d'un vaste public, Claire Bretécher a notamment rompu avec les représentations stéréotypées de la femme dans la bande dessinée. Ni vamps, ni viragos, ses personnages sont des caricatures aussi variées que bien senties ».*¹⁵⁸

Dans les albums de Claire Bretécher les femmes aux corps minces et pulpeux, fantasmés, qui parcourent un nombre considérables d'albums, et que l'on retrouve aussi dans les magazines et les publicités, ou à la télévision, deviennent l'objet d'un discours féminin complexé ou féministe, qui

¹⁵⁷ MACARY, Fanny, *Etudes sur la représentation de la femme dans la bande dessinée parues en France entre 1980 et 2003*, op. cit., p. 60.

¹⁵⁸ PEETERS, Benoît, *La bande dessinée*, op. cit., p. 87.

dénonce et détourne le stéréotype. Dans *Agrippine*, la sphère familiale est au centre des péripéties, et il est remarquable que la mère s'impose avec modernité comme un personnage essentiel, au caractère déterminé, et aux avis et réactions personnels. D'autres auteurs, tels que Jean-Marc Reiser avec *Jeanine*, album posthume publié en 1987 par Albin Michel, ou Christian Binet avec *Les Bidochon*, série publiée dans *Fluide glacial* à partir de 1977, proposent des personnages féminins qui échappent aux images stéréotypées de la bande dessinée française, par la caricature humoristique. Cependant, les portraits créés par Claire Bretécher sont d'une variété sans équivalent, selon nous, à cette époque. Ils autorisent, fait nouveau, une identification féminine véritable aux comportements et aux conversations attribués aux personnages. À ce propos, Nicole Hollander, elle-même auteur de bandes dessinées aux États-Unis, cite dans un article intitulé « Esprit de corps », certaines critiques adressées à Claire Bretécher, qui accusent sa manière cruelle et méchante de figurer le corps féminin. Elle répond que les femmes sont curieusement plus réceptives à ce type de figuration de leurs ridicules car « *Knowing that a cartoonist speaks from inside the group makes acceptable certain jokes that might look biased to an outsider. They identify us, bring us together. They are revelatory, not cruel* »¹⁵⁹. En ce sens, la création d'une bande dessinée à proprement dit féminine est un fait marquant dans l'histoire de la bande dessinée, qui bouleverse ses codes de représentation, son champ thématique, et son lectorat.

L'étude des personnages dans les albums de Chantal Montellier mène à un constat similaire : la femme se réapproprie un support d'expression qui a longtemps nié les nuances de son image. Si les premières œuvres de Chantal Montellier mettent toujours en scène des protagonistes masculins (*1996*, *Andy Gang*, *Les rêves du fou*, *Rupture*, *Paris sur sang : Mystère au Père Lachaise*), ils ne sont plus caractérisés comme les héros traditionnels de la bande dessinée d'aventures, et dès ses premières planches parues dans *Métal Hurlant*, l'auteur contrebalance cette sur-représentation masculine par la proposition de compagnes aux rôles aussi déterminants pour l'action, voire plus. En effet, dans *Shelter*, Theresa, compagne de Jean, est la première à se révolter contre l'ambiance totalitaire qui s'impose au sein de la petite communauté prisonnière d'un centre commercial, après la soit-disant explosion d'une bombe nucléaire. Son rôle est plus intéressant et essentiel que celui de son mari, à tout point de vue. De même, dans *Wonder City*, c'est Angela Parker qui réagit la première aux contraintes imposées par le « docteur Nimbus » sur la ville. Son apparence évolue d'ailleurs de l'édition des Humanoïdes Associées, datée de 1983, où elle est représentée avec le crâne rasé, à la réédition proposée par Vertige Graphic en 2003, dans laquelle elle a des cheveux. Interrogée à ce propos, l'auteur explique :

¹⁵⁹ HOLLANDER, Nicole, « Review : Esprit de Corps », *The Women's Review of Books*, vol. 6, n° 1, Philadelphia, Old City Publishing, octobre 1988, p. 10, (disponible sur le site : <<http://www.jstor.org>>, consulté en janvier 2009) (« *Savoir qu'un auteur de bande dessinée s'exprime sur un groupe auquel il appartient rend convenables certaines plaisanteries qui auraient pu sembler partiales venant d'une personne extérieure. Elles nous identifient, elles nous rassemblent. Elles sont révélatrices, et non pas cruelles.* »).

« Le personnage d'Angela Parker m'a été inspiré (crâne rasé compris) par celui de THX 1138, un film culte des années 1970, signé George Lucas : Au 25e siècle, il est interdit de ressentir. Sous l'œil de robots policiers, les humains, drogués, travaillent à la chaîne, construisant leurs propres gardiens! Sous l'impulsion de sa compagne LUH 3417, THX 1138 cesse de prendre ses pilules et découvre un monde de sensations, puis accepte de fuir avec elle... Je me suis rendue compte après coup que la femme chauve entretenait tout un réseau de fantasmes masculins plus ou moins agréables... Donc, j'ai corrigé. »¹⁶⁰

L'auteur, féministe, est ainsi très consciente de travailler avec un support qui a le pouvoir de nourrir tout un réseau de fantasmes et de stéréotypes, et elle s'y oppose à travers ses propres créations. Par ailleurs, il est intéressant de noter que son inspiration ne lui est pas dictée par les images véhiculées par la bande dessinée en elle-même, elle est ainsi moins contrainte par les codes et les contraintes dictés par les stéréotypes du genre. Il ne peut cependant échapper au lecteur que dans la plupart de ses albums l'auteur façonne une image nouvelle, mais relativement uniforme, du physique et du caractère des personnages féminins. Elle s'en explique en quelques mots :

« J'essaie de fabriquer un personnage avec lequel je puisse vivre agréablement le temps d'un album, ou de plusieurs. Des personnages de jeunes femmes d'aujourd'hui, ni trop jolies ni trop laides. Suffisamment actives et se servant à la fois de leur jambes et de leurs têtes. Elles ont un petit côté androgyne, leur féminité est discrète... Je n'étale pas leurs attributs, au risque de perdre des lecteurs... Ce sont généralement des trentenaires, un peu intellos, un peu artistes, un peu de gauche, un peu féministes, et très déterminées. Elles aiment le risque et n'ont pas peur du feu. Pas assez. Ceci étant je ne les construis pas de cette manière avec la volonté délibérée de "contourner les stéréotypes", mais parce qu'elle me plaisent ainsi. Si je crée un nouveau type d'héroïnes que les habituelles accompagnatrices de héros, ou les blondes à gros nichons et cervelle d'huître, tant mieux. »¹⁶¹

Donnant quelques indications sur la représentation iconographique de la femme, Fanny Macary remarque que les personnages féminins sont en majorité des jeunes femmes (25-35 ans) ou des femmes mûres (35-50 ans).¹⁶² Si Claire Bretécher et Marjane Satrapi proposent d'autres modèles (adolescentes, personnes âgées), Chantal Montellier met essentiellement en scène, elle aussi, des jeunes femmes. Un deuxième constat concerne la valorisation esthétique du personnage, « *Les femmes jolies et/ou attirantes l'emportent sur les femmes quelconques* ». Là encore, les œuvres de Claire Bretécher et de Marjane Satrapi se démarquent de cette tendance, tandis que Chantal Montellier choisit la plupart du temps des jeunes femmes séduisantes (sans érotisme). Par ailleurs, ni Claire Bretécher, ni Marjane Satrapi ne recréent le lien stéréotypé entre l'âge du personnage et sa beauté.

¹⁶⁰ Entretien avec Chantal Montellier, 5 mars 2009.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² MACARY, Fanny, *Études sur la représentation de la femme dans la bande dessinée francophone parues entre 1980 et 2004*, op. cit., p. 61-62.

Agrippine n'est pas représentée plus jolie que les autres personnages féminins plus âgés. Et Marjane Satrapi, quant à elle, dans *Broderies* notamment, figure avec délicatesse la beauté de sa grand-mère et de ses amies réunies. Dans les albums de Chantal Montellier par ailleurs, la beauté ou la laideur des personnages ne suffisent pas à identifier leur caractère, ou leur rôle d'ami ou d'ennemi dans l'intrigue. Dans *Odile et les crocodiles*, le crocodile illustre symboliquement le prédateur sexuel, les hommes rencontrés par la jeune femme, si ils ne sont pas à proprement dit beaux, ne sont pas non plus enlaidis à outrance. L'auteur s'applique au contraire à les distinguer pour montrer que le prédateur peut prendre tout type d'apparence. Enfin, si en général les femmes blondes sont associées dans la bande dessinée à des caractères doux et fragiles, le personnage de Chris Winckler détourne radicalement ce stéréotype, que l'auteur en soit conscient, ou non.

Il semble donc justifié de considérer la création de personnages nouveaux et typés, n'ayant pas d'équivalents lors de leurs apparitions respectives, par les trois auteurs étudiés, comme un fait marquant dans l'histoire de la bande dessinée. Il serait intéressant de préciser à présent le rôle du féminisme dans cette évolution de l'image de la femme, et dans l'histoire de la bande dessinée.

b. Renouveau thématique et engagement féministe

Le choix de trois auteurs féminins pour la conduite de ce travail n'est pas anodin. Nous avons vu que le contexte dans lequel leurs statuts d'auteurs ont été valorisés correspondait à une renaissance du discours féministe en France. Nous nous sommes fondés sur la lecture de l'ouvrage *Libération des femmes : les années mouvement*, de Françoise Picq, pour aborder cette question du féminisme en France à partir des années 1970¹⁶³. Le féminisme est un engagement (en cela il est proche du versant engagé de la bande dessinée d'auteur, que nous avons postulé au préalable), qui suppose différentes attitudes, allant du militantisme à une attention particulière portée aux relations hommes-femmes, et à diverses prises de positions pour la défense des droits de la femme. Les thématiques abordées par les trois auteurs se structurent en partie autour des valeurs de cet univers féministe, même si toutes trois ne se déclarent pas du même militantisme. Claire Bretécher est ainsi perçue comme une féministe par ses lecteurs, et comme une « bourgeoise » sans engagement véritable, par les militantes féministes, dont Chantal Montellier. Claire Bretécher elle-même revendique son féminisme et refuse tout engagement militant.¹⁶⁴

À partir d'un relevé non exhaustif des thématiques abordées par les auteurs dans leurs albums, nous avons constitué trois réseaux qui mettent en évidence la répétition d'intérêts communs pour tel ou tel sujet mis en exergue par le discours féministe.

¹⁶³ PICQ, François, *Libération des femmes : les années mouvement*, Paris, Le Seuil, 1993.

¹⁶⁴ OOSTERLINCK, Joëlle, PESSIS, Jacques, *Empreintes : Claire Bretécher, bande dessinée*, Paris, France 5, 30 janvier 2009.

- **Claire Bretécher** : la contraception (*Les Frustrés*), la chirurgie esthétique (*Les Frustrés, Agrippine, Docteur Ventouse Bobologue*), les relations hommes-femmes (la plupart des albums), la famille (*Agrippine, Les Frustrés, Les Mères, Moulder Démouler*), la maternité (*Les Mères, Les Frustrés*), la sexualité (*Les Frustrés, Agrippine, Moulder Démouler*), la fécondation in-vitro (*Le Destin de Monique*), le machisme (*Les Frustrés*), l'esclavage domestique (*Les Frustrés, Les Mères*), la carrière professionnelle (*Le Destin de Monique, Les Frustrés*), etc.

- **Chantal Montellier** : les relations hommes-femmes (*Les aventures de Julie Bristol, Tchernobyl mon amour, Sorcières mes sœurs*), la femme artiste (*Les aventures de Julie Bristol, Lectures*), le viol (*Odile et les crocodiles, Shelter, 1996*), l'indépendance (*Les aventures de Julie Bristol, Tchernobyl mon amour, Sorcières mes sœurs*), la carrière professionnelle (*Les aventures de Julie Bristol, Tchernobyl mon amour, Sorcières mes sœurs, Shelter*), le machisme (*Odile et les crocodiles, 1996, Tchernobyl mon amour*), la liberté d'expression (*Les aventures de Julie Bristol, Les damnés de Nanterre, Tchernobyl mon amour, Wonder City, Shelter*), la sexualité (*Odile et les crocodiles, Tchernobyl mon amour, Sorcières mes sœurs*), etc.

- **Marjane Satrapi** : les relations hommes-femmes (tous les albums), la femme artiste (*Persepolis, tome 4*), les libertés personnelles (*Persepolis, Broderies*), le machisme (*Persepolis, Broderies*), les inégalités (*Persepolis*), la famille (tous les albums), la sexualité (*Broderies*), etc.

Ces thématiques communes, même si elles sont traitées très différemment, témoignent d'un même intérêt pour la condition féminine dans le passé (dans le cas ponctuel de Chantal Montellier) et dans la société contemporaine.

Des trois auteurs, il nous semble que Claire Bretécher est celle qui retranscrit avec le plus de précision le discours féministe qui émerge à la fin des années 1960, et qui se concrétise par la création du Mouvement de Libération des Femmes en 1970. En effet, les mutations sociales sont prises en compte dans ses albums, et ils deviennent même le prétexte de l'intrigue (la fécondation in-vitro dans *Le Destin de Monique*). Certains personnages diffusent même les arguments féministes. Dans *Les Frustrés*, la planche intitulée « Catéchisme » caricature le discours féministe en insistant sur une série de mots clés « phallocratie », « chauvinisme mâle », « mythe de la virilité », et l'oppose aux contradictions d'une femme restée soumise à des stéréotypes culturels. Ainsi, on voit un personnage répondre à son amie qui essaie de la convaincre de la nécessité de réagir contre le machisme de son mari : « *Oui, tu as raison mais comment faire ?... Nous les femmes, nous sommes tout de même plus faibles...* ».¹⁶⁵ Si le discours féministe n'échappe pas à l'humour satirique de l'auteur, la chute de la planche lui accorde l'avantage. Le féminisme est épinglé par Claire Bretécher dans sa dimension

¹⁶⁵ BRETÉCHER, Claire, *Les Frustrés*, Paris, éditions Bretécher, 1975, p. 10.

rhétorique, mais l'auteur souscrit sans nul doute à ses arguments. La portée satirique et sociale de ses albums la conduisent par ailleurs à s'intéresser aux questions d'actualité telles que la contraception.

Le féminisme de Marjane Satrapi est plutôt à considérer du point de vue de la culture dans laquelle elle s'inscrit. Il ne s'agit pas du discours féministe français issu des années 1960-1970, tel que nous venons de l'évoquer, mais des propos et des actions de femmes contraintes dans leurs libertés par un régime intégriste. L'auteur explique à ce propos à Robert Root :

« The basic culture is not that the woman is nothing—Iran is not Saudi Arabia—the women, they are educated, they are cultivated, they work. You have women that are judges, they are doctors, they are journalists, they work. So these women, when you tell them that their witness doesn't count as much as that of the guy who is going to wash the windows, even when the woman is a researcher in, I don't know, nuclear science or whatever, it makes you have more reason to talk, actually, because you are repressed. Our men are in a better situation, so they don't have any shouts, they don't need to be heard as much as we do. Of course, we have men who are great people that have been politically concerned, who have gone to jail, etc., etc., but the basic right that the society gives you, we don't even have this right. »¹⁶⁶

L'engagement féministe de Marjane Satrapi se traduit donc par le choix de mettre en scène des femmes modernes et émancipées comme protagonistes de ses albums. Leurs luttes pour la défense des libertés individuelles illustrent un engagement féministe qui s'inscrit dans un contexte d'oppression violent. L'engagement pour la défense des libertés et des droits de la femme se fonde sur des arguments similaires en France et en Iran, mais il ne repose pas sur les mêmes réalités sociales, politiques et culturelles. Le combat des femmes en Iran ne prend pas la même forme et ne représente pas les mêmes risques qu'en France, même vingt ans après l'émancipation des femmes françaises. Le discours féministe de Marjane Satrapi ne s'inscrit pas dans la même actualité. Ces contextes différents donnent le ton des albums.

L'originalité de l'engagement féministe de Chantal Montellier réside quant à lui dans sa dimension politique et militante. L'auteur prend le parti d'une œuvre violente et dure qui met en scène les violences et les oppressions subies par les femmes, l'une des plus significatives étant le viol. Dans l'histoire de la bande dessinée elle confirme son statut de militante féministe en étant l'une des quatre

¹⁶⁶ ROOT, Robert, « Interview with Marjane Satrapi », *Fourth Genre: Explorations in Nonfiction*, vol. 9, n° 2, East Lansing, Michigan State University Press, autumn 2007, p. 147-157, (« *Le fondement culturel n'est pas que la femme n'est rien – l'Iran n'est pas l'Arabie Saoudite – les femmes, elles sont éduquées, elle sont cultivées elles travaillent. Alors ces femmes, quand vous leur dites que leur opinion ne compte pas plus que celle du laveur de carreaux, même quand cette femme est chercheur en, je ne sais pas, sciences nucléaires ou n'importe quoi, ça fait que vous avez plus de motifs de prendre la parole, effectivement, parce que vous êtes réprimés. Les hommes sont dans une meilleure situation, donc ils ne crient pas, ils n'ont pas autant besoin d'être entendus que nous. Bien sûr, il y a de grands hommes qui se sont engagés politiquement, qui sont allés en prison, etc., mais le droit fondamental que la société vous donne, on ne l'a même pas.* »).

signataires d'un manifeste publié en 1985 dans le quotidien *Le Monde*, dénonçant la banalisation du sexisme et de la violence dans la bande dessinée. Dans un article paru par la suite dans le périodique *La Vie en rose*, Chantal Montellier insiste sur sa volonté de militer contre une image de la femme soumise aux fantasmes pornographiques.¹⁶⁷ On pourrait accuser la virulence d'un tel discours et suspecter un certain manque de nuance, or, au contraire, comme le souligne Thierry Groensteen, l'auteur ne se fige pas dans « *une version à sens unique* » de l'histoire.

*« S'agissant du destin tragique de Camille Claudel, l'engagement féministe de Montellier pouvait laisser présager d'une version à sens unique ("maudite, forcément maudite"), d'un pamphlet dirigé tout ensemble contre Rodin, la famille Claudel et les préjugés d'une époque. Or, si ces cibles toutes désignées dont bien mises en cause dans La Fosse aux serpents, leur culpabilité est relativisée par une prolifération d'hypothèses, où les pièces à charge et à décharge tendraient presque à s'équilibrer. Les aventures de Julie sont en réalité des enquêtes. Sous le prétexte de préparer un film, notre héroïne instruit un dossier, avec un vrai souci de faire émerger la vérité du personnage et de son destin. Après avoir imaginé un Rodin tyrannique brisant la fragile et rebelle Camille, elle renverse même les rôles et fait de Rodin le modèle de Camille, un homme-objet. »*¹⁶⁸

L'engagement, voire le militantisme, ne semblent donc pas intervenir sur la qualité des œuvres, si ce n'est, dans le cas de Chantal Montellier, en contraignant quelque peu l'intrigue dans certains albums. Les nuances apportées par l'auteur à ses propres enquêtes l'amènent à proposer une œuvre certes subjective et engagée, dérangeante, mais qui ouvre la réflexion des lecteurs, amateurs et critiques, sur les débats sociaux, culturels et politiques de la société. Cette notion d'engagement marque, de la part des auteurs, une certaine volonté d'agir, par l'expression de leurs subjectivités, sur les lecteurs. Nous allons donc à présent nous concentrer sur les réactions *a priori* recherchées par les auteurs, et provoquées sur les lecteurs. Nous allons ainsi faire un bref détour par la réception de leurs œuvres respectives.

3. Impliquer le lecteur, la question des publics

Nous l'avons signalé au cours de notre introduction, puis de notre première partie, si nous avons choisi de nous intéresser aux œuvres de personnalités aussi différentes que Claire Bretécher, Chantal Montellier et Marjane Satrapi, c'est en vue des marques indélébiles qu'elles laissent dans l'histoire de la bande dessinée. Dans le sillon des grands créateurs tels que Hergé et Hugo Pratt, elles

¹⁶⁷ LAZAR, Hélène, « La bande dessinée en France : Quatre femmes en colère », *La Vie en rose*, septembre 1985.

¹⁶⁸ GROENSTEEN, Thierry, « Chantal Montellier, une artiste militante », Conférence (s'appuyant sur une projection de diapositives) prononcée à Washington en septembre 1996, dans le cadre du colloque organisé par l'Université de Goergetown sur le thème Comics as a mirror of society, (disponible sur le site de Thierry Groensteen).

imposent leurs noms d'auteurs dans un univers qui retient plus couramment les noms des personnages. Or, si cette présence est rendue évidente dans les cas de Claire Bretécher et de Marjane Satrapi par leurs succès respectifs, la marginalité de Chantal Montellier, et son public relativement réduit, rendent son impact culturel plus curieux. On peut alors postuler que, au-delà du succès de librairie, ou de presse, c'est l'identité affirmée d'une œuvre, et les réactions qu'elle implique, qui la définissent comme une bande dessinée d'auteur. Nous ne nions pas par ce propos la qualité et l'intérêt des bandes dessinées d'un autre type, mais nous nous intéressons aux émotions diverses qui ont pu motiver les lecteurs à retenir le nom d'un auteur tel que Chantal Montellier, par exemple.

Si l'œuvre de Claire Bretécher reste attachée de près ou de loin à une tradition du divertissement, les œuvres des trois auteurs dépassent cette seule ambition et répondent à des attentes plus diversifiées de la part des lecteurs. Claire Bretécher provoque non seulement le rire, mais aussi une forme d'identification sociale de la part de lecteurs qui ne se définissaient pas, *a priori*, jusque là, comme des amateurs invétérés de bandes dessinées. Les lecteurs adultes, à l'époque de Claire Bretécher, cultivent essentiellement à l'égard de la bande dessinée une forme de nostalgie enfantine. Les nombreux avant-propos ou introductions d'ouvrages consacrés à la bande dessinée mettant en avant les lectures d'enfance de l'auteur comme moteur de ses recherches sur le sujet, confirme en partie ce constat. Pour ne donner qu'un exemple de cette tendance, nous citerons *L'âge d'or de la bande dessinée*, de Jean-Jacques Gabut, paru en 2001. L'impact social des *Frustrés* sur les lecteurs du *Nouvel Observateur* nous semble déterminer un autre type de rapport au support bande dessinée, qui participe au succès et à la reconnaissance publique de Claire Bretécher, en tant qu'auteur. L'engagement de l'auteur dans le dialogue social et culturel de l'époque, sur un fond humoristique attractif, a été propice selon nous à son impact sur les lecteurs, qui ont pu y lire une forme d'expression personnelle et originale.

Les albums de Chantal Montellier dénoncent et interpellent par la violence de certaines scènes, et par une esthétique qui rebute d'abord, puis qui parfois captive de par son intense expressivité. Ses engagements militants pourraient faire soupçonner de sa part une volonté politique de propagande. Or, ses albums provoquent la réflexion plus qu'ils n'imposent de réponses. *Les Damnés de Nanterre* ou *Tchernobyl mon amour* accusent des attitudes sociales ou politiques qui ont pu mener aux catastrophes, mais si l'auteur prend le parti des victimes, elle ne désigne pas un responsable clairement identifié. Si ses engagements politiques sont immédiatement perceptibles, ils ne sont pas pour autant exposés dans un but de persuasion. Elle s'adresse cependant, de manière privilégiée, à un lectorat concerné, qui est apparu avec elle après les bouleversements de la fin des années 1960 et des années 1970, et qui a en partie disparu avec les idéaux politiques, culturels, et sociaux de l'époque. Cette spécificité du public attaché à l'auteur a rendu sa carrière particulièrement difficile. Entre 1980 et 1990 elle ne trouve pour ainsi dire aucun éditeur, et la permanence de son nom d'auteur tient essentiellement à la bande

dessinée sans équivalent qu'elle a proposé, et qui a retenu l'attention du public en question, et des critiques spécialisés dans l'histoire du médium, dont Thierry Groensteen qui déclare ceci à son propos :

*« L'époque elle-même a changé, le consensus mou et la " pensée unique " ont (provisoirement?) relégué les affrontements idéologiques au magasin de l'Histoire. La défense des gays et des lesbiennes, ainsi que le mouvement antiraciste, sont désormais au premier plan des causes mobilisant l'opinion, tandis que le féminisme et la lutte ouvrière ne font plus guère recette. Dans cette conjoncture, l'œuvre de Montellier témoigne d'une époque déjà révolue. »*¹⁶⁹

Ce constat pessimiste est cependant nuancé dans le corps du même article par l'idée que *« la voix qu'elle fait entendre dans le paysage de la création graphique reste sans équivalent. »*¹⁷⁰

L'œuvre de Marjane Satrapi, pour finir, émeut, fait rire, et révèle une culture et des engagements méconnus de la plupart des lecteurs occidentaux. L'engouement pour son œuvre, d'une presse non spécialisée en bande dessinée, a permis à ses albums d'être découverts par un lectorat élargi, de même que la création d'un film adapté de *Persepolis*, et présenté au festival de Cannes a servi la promotion de sa bande dessinée. L'autobiographie crée un attachement complice du lecteur aux personnages, et l'alternance d'un humour subtil et de scènes tragiques et émouvantes captive son attention.

Il faut donc convenir que, en dépit des succès publics gagnés de manière non uniforme par les trois auteurs, leur impact tient à l'implication sociale et émotionnelle provoquée par leurs œuvres. Que ces émotions variées se présentent sous la forme du rire, de la révolte, de l'attendrissement, elles marquent la mémoire du lecteur et y impriment ainsi, en quelque sorte, le nom de l'auteur. Or, la mémoire du lecteur, acteur essentiel dans la constitution d'une histoire de la bande dessinée, ne peut être que déterminante. Notre étude, pour faire sens, doit à présent conclure sur les rôles exacts joués par chaque auteur dans l'histoire de la bande dessinée, qui continue peut-être de se construire aujourd'hui en héritière de ces œuvres marquantes.

C. UNE PLACE DANS L'HISTOIRE DE LA BANDE DESSINÉE D'AUTEUR

¹⁶⁹ GROENSTEEN, Thierry, « Chantal Montellier, une artiste militante », Conférence (s'appuyant sur une projection de diapositives) prononcée à Washington en septembre 1996, dans le cadre du colloque organisé par l'Université de Goergetown sur le thème Comics as a mirror of society, (disponible sur le site de Thierry Groensteen).

¹⁷⁰ Ibid.

1. Questions de filiations

Nous nous sommes interrogés au cours de notre première partie sur les influences reçues par chaque auteur en particulier. À l'issue de notre travail, nous nous demandons si ces trois personnalités marquantes, dans l'histoire de la bande dessinée, ont à leur tour créé des héritières, ou des héritiers. L'impact sur les créatrices de bande dessinée est particulièrement intéressant. Claire Bretécher et Chantal Montellier ont, en quelque sorte, joué le rôle de pionnières. Si l'une des raisons pour laquelle la bande dessinée a longtemps été l'apanage des créateurs en France est qu'ils avaient pu s'identifier aux héros de leurs lectures, la proposition d'héroïnes variées et non stéréotypées, à partir des années 1970 notamment, a pu exercer la même influence sur les femmes. Or, nous l'avons vu, Claire Bretécher, Chantal Montellier, et Marjane Satrapi également, ont participé à cette émancipation du personnage féminin, créant l'envie d'en proposer de nouveaux. Quand Claire Bretécher publie ses premières planches, elle est pour ainsi dire considérée comme la seule femme à exercer cette activité. Puis, quand Chantal Montellier à son tour fait connaître ses créations, l'histoire retient une petite dizaine de femmes s'intéressant au média, parmi lesquelles Florence Cestac, Annie Goetzinger, Nicole Claveloux, Laurence Harlé. Jeanne Puchol rejoint ce groupe au début des années 1980, quand elle publie sa première bande dessinée intitulée *Ringards !* aux éditions Futuropolis. Vers la fin des années 1990, on compte environ six pour cent de femmes auteurs de bande dessinée, contre environ dix pour cent aujourd'hui, signe d'une évolution lente mais manifeste.¹⁷¹ Parmi la « nouvelle génération », initiée par Marjane Satrapi, on peut citer Catel Muller, Anne Herbauts et Lisa Mandel, premier auteur récompensé par le prix Artémisia, en 2008.

Claire Bretécher s'illustre, nous l'avons montré, par des œuvres satiriques qui abordent un certain nombre de questions actuelles, et qui s'appuient en grande partie sur le jeu des relations hommes-femmes. Si les questions du féminisme, de l'apparence physique, des complexes, des modes, nourrissent son humour percutant, et sont très novatrices à l'époque où elle les introduit dans l'univers de la bande dessinée, toute une génération de jeunes auteurs, et essentiellement des femmes, les ont reprises au point d'en faire de nouveaux stéréotypes du genre. Parmi les héritières de Claire Bretécher, on peut ainsi penser à l'argentine Maïtena, qui publie *Les Déjantées* en France en 2002. Il s'agit de courtes bandes dessinées publiées initialement dans des journaux et qui revisitent les thèmes du rapport à l'argent, aux hommes au boulot, aux enfants. Hélène Bruller, auteur français, revendique la futilité des sujets qu'elle caricature avec dérision, et autodérision, dans ses albums. Pénélope Bagieu, enfin, fait partie de cette même veine de créatrices qui construisent leurs univers autour des clichés modernes du « très féminin ». Si la futilité n'était pas exclue des albums de Claire Bretécher, il nous semble qu'elle était cependant épinglée avec plus de mordant, et que le style de l'auteur, du graphisme

¹⁷¹ Les données chiffrées sont extraites du rapport 2008 établi par Gilles Ratier pour l'Association des critiques de bande dessinée (ACBD) : les femmes représentent 151 des 1416 auteurs de bande dessinée (10,66%), contre 137 en 2007 et 80 en 2001, année où ces chiffres apparaissent pour la première fois (sur un total de 1100, alors).

aux répliques des personnages, proposait des perspectives plus variées et personnelles. L'humour léger et la dérision de cette nouvelle génération d'auteurs est plaisante, mais si elle a conservé cette empreinte du discours satirique de Bretécher, elle n'en restitue pas la conquête originale de nouveaux domaines d'expression, sur le support bande dessinée. L'agréable futilité semble l'emporter sur les engagements politiques, culturels et sociaux lisibles en filigrane dans les albums de Claire Bretécher. La dérision féminine n'engage plus autant de réflexion de fond sur la société. Il serait évidemment nécessaire de nuancer ce propos par une lecture plus approfondie de ces autres créations, nous ne faisons ici qu'un constat général. Il faudrait également interroger les auteurs en question pour savoir si elles se reconnaissent elles-mêmes comme les héritières de Claire Bretécher. Ces observations nous invitent cependant à conclure que si l'œuvre de Bretécher affirme son impact dans l'histoire de la bande dessinée par la constitution progressive d'un héritage thématique, cette filiation déborde le cadre de la bande dessinée d'auteur et nourrit une création moins originale, qui institue de nouveaux codes de représentation plus ou moins stéréotypés. La bande dessinée se fonde ainsi également sur le caractère d'exception d'une œuvre.

Le caractère plus directement politisé des albums de Chantal Montellier leur prête une dimension aussi plus marginale dans l'histoire de la bande dessinée. Le recul des éditeurs alternatifs, pourtant susceptibles *a priori* de prendre plus de risques que les éditeurs « commerciaux », devant la publication d'une œuvre politique et militante, ne semble pas devoir encourager les jeunes auteurs à poursuivre cet héritage, surtout dans le contexte de production pléthorique que connaît aujourd'hui la bande dessinée. Questionnée sur l'influence qu'elle aurait été susceptible d'avoir sur tel ou tel auteur de bande dessinée, Chantal Montellier ne cite aucun nom. Pourtant, Lionel Tran et Yvan Brun proposent également une bande dessinée dite « engagée », et si Lionel Tran ne se pose pas comme l'héritier de Chantal Montellier, Yvan Brun reconnaît avoir subi l'influence de l'auteur en ce qui concerne l'élaboration de ses scénarios¹⁷². Par ailleurs, si l'engagement politique et féministe est effectivement rare dans l'histoire de la bande dessinée, il faut citer l'album *On les aura !*, de Catherine Beaunez, publié en février 2008 aux éditions Au diable Vauvert, qui aborde la question des femmes et de la politique. Établir une correspondance avec cette créatrice et Chantal Montellier demanderait une comparaison plus attentive de leurs deux œuvres. Il ne nous semble pas *a priori* que leurs dialogues respectifs avec le féminisme et le politique se fassent directement écho, mais il était intéressant de signaler qu'une génération de jeunes auteurs est engagée. Par ailleurs, si l'héritage de Claire Bretécher n'a pas donné lieu systématiquement à des œuvres originales et marquantes, la filiation lointaine de Chantal Montellier propose, selon nous, des albums plus inédits.

Concernant Marjane Satrapi, il est difficile encore de saisir à quel point son œuvre a eu un impact sur une génération de créateurs de bande dessinée. Le genre autobiographique, d'abord, s'est

¹⁷² Conférence « 5^e salon de la bande dessinée – La BD engagée », Lyon, médiathèque du Bachut, 20 octobre 2007 (disponible en ligne sur le site de la Bibliothèque municipale de Lyon).

beaucoup développé à la suite de son succès, mais *Maus* d'Art Spiegelman, et *L'Ascension du Haut Mal*, de David B., avaient précédé l'auteur dans ce type de bande dessinée. Le roman graphique a également attiré un nombre significatif d'auteurs, mais si le succès de *Persepolis* est en cause, on peut se demander qui de l'auteur et de son œuvre, ou des politiques de récupération commerciale des grands éditeurs, a joué le rôle le plus déterminant. Enfin, l'identité historique et culturelle de l'œuvre de Marjane Satrapi a invité un certain nombre d'auteurs à exprimer à leur tour des expériences particulières. Récemment (2007), Karlien de Villiers a publié un ouvrage intimiste et émouvant, intitulé *Ma mère était une très belle femme*, au dessin relativement simple, et qui s'appuie sur le récit autobiographique d'une jeune fille afrikaner dans l'Afrique du Sud des années 1970 et 1980. La violence entre les communautés, et le poids religieux et politique des institutions de la population blanche sont retranscrites avec comme toile de fond l'effondrement du régime de l'apartheid. Si la thématique historique, et l'intimité créée par la forme autobiographique participent à créer une œuvre très personnelle, on ne retrouve pas la même originalité singulière que dans l'œuvre de Marjane Satrapi, dont l'humour affirmait une écriture totalement inédite, à notre connaissance, dans l'histoire de la bande dessinée.

Le statut de bande dessinée d'auteur est d'autant plus renforcé que les créatrices considérées, par l'impact de leurs œuvres, ont influencé une production plus ou moins vaste de bandes dessinées, qui n'ont cependant pas réussi à éclipser leurs devancières (ce qui ne remet pas en question leurs qualités respectives). Par ailleurs, nous nous sommes demandé au cours de nos recherches si la bande dessinée d'auteur ne facilitait pas, en quelque sorte, l'expression féminine qui, de par son histoire plus courte, est *a priori* moins tributaire des stéréotypes et des mécanismes propres à la bande dessinée. Nous avons vu à l'instant que les créatrices, à leur tour, nourrissaient un réseau de codes, de représentations, de stéréotypes, *a priori* liés à leurs intérêts féminins. De plus, lors de notre visite au Festival de la bande dessinée féminine, à Igny, les 7 et 8 mars 2009, nous nous sommes rendu compte de l'extrême diversité d'œuvres proposées par les auteurs, cette diversité n'échappant pas aux tendances fortes de la bande dessinée, qui sont encore aujourd'hui l'aventure fantastique et, phénomène démesuré, le manga. Chantal Montellier, en tant que membre du jury d'Artémisia, qui promeut chaque année « le meilleur album » de bande dessinée créé par une femme, nous a donné son avis sur les albums proposés par les auteurs en question :

« Cette année chaque membre d'Artémisia a reçu une vingtaine d'albums, plus ceux que chacune s'est procurée de son côté. Il me semble qu'il y a une sorte d'effondrement au niveau de la maîtrise de la « science » du dessin, de ses exigences et aussi de la culture de l'image, narrative ou non. Beaucoup de ces dessins sont au premier degré et d'une grande maladresse, pas forcément volontaire [...]. Donc, en gros, plus de femmes s'expriment et sont publiées, mais pour mieux revenir à ce qui est depuis toujours considéré comme leur territoire assigné : la maison, l'intime. En cela, la bande dessinée féminine

actuelle participe, volontairement ou pas, à un retour à « l'ordre », et pas que symbolique [...]. Leurs thèmes ne sont pas nécessairement « atypiques », le rapport mère-fille par exemple, tellement présent dans leurs livraisons de 2007-2009, n'est pas une incongruité, un exotisme, ou une question marginale. Je crois plutôt que c'est l'imaginaire et les représentations qui s'y déploient qui peuvent rebuter certains lecteurs masculins? Il y a aussi une question de force, de puissance et d'impact de l'expression, des images. Les femmes me semblent, hélas, encore bien timides et maladroites à ce niveau mais c'est en forgeant que l'on devient forgeron! »¹⁷³

Nous ne nous montrerons pas aussi sévère que l'auteur, mais Chantal Montellier met en évidence un certain nombre de tendances que nous avons nous-même aperçues à travers notre étude et nos lectures. En tout cas, si les trois auteurs étudiés ont joué un rôle majeur dans l'histoire de la bande dessinée, et si leurs statuts de femmes ont participé à la création d'œuvres originales, on ne peut en conclure que les créatrices en général s'identifient plus à ce genre de bande dessinée. Les proportions d'auteurs masculins/féminins publiant des œuvres d'auteur semblent être plus ou moins identiques. L'émergence d'une bande dessinée d'auteur a sans nul doute servi l'affirmation de personnalités féminines dans un monde masculin, et en retour, la création féminine nouvelle a nourri les mutations portées par la bande dessinée d'auteur, mais au final, on ne peut en déduire un dialogue privilégié entre les créatrices et la bande dessinée d'auteur. Cet échange reste de l'ordre de la circonstance historique, qui a vu deux tendances se nourrir, puis s'émanciper l'une de l'autre. Un dernier recadrage à ce propos viendra conclure notre étude.

2.Des bandes dessinées d'auteurs

A la lumière des différentes analyses que nous avons mené jusqu'ici (historique, stylistique et typologique), nous pouvons à présent mieux situer Claire Bretécher, Chantal Montellier et Marjane Satrapi par rapport à ce que l'on appelle la bande dessinée d'auteur. Nous avons d'abord postulé que la bande dessinée d'auteur était liée à la nouvelle bande dessinée diffusée par les maisons d'édition indépendantes, or, un tel présupposé nous conduit à écarter en partie ou totalement les bandes dessinées de Chantal Montellier et de Claire Bretécher de ce type de création. Cette association est donc réductrice et elle participe à rendre plus floue la définition de la bande dessinée d'auteur. Les éditeurs alternatifs ont participé à la conceptualisation de la bande dessinée d'auteur et à sa diffusion, mais la bande dessinée d'auteur ne se limite pas à cette forme d'édition et toutes les œuvres diffusées par les maisons indépendantes ne correspondent pas aux critères de la bande dessinée d'auteur. Ces critères sont : la reconnaissance particulière du statut d'un créateur, scénariste et dessinateur de son

¹⁷³ Entretien avec Chantal Montellier, 5 mars 2009. L'intégralité des réponses de l'auteur sur ces questions de la bande dessinée et du féminin sont disponibles en annexes.

œuvre, qui propose un projet original, éminemment personnel ; une certaine recherche littéraire, non revendiquée par les auteurs, mais que nous constatons ; une recherche graphique qui dépasse la performance esthétique et la fonction illustratrice de l'image pour proposer un style susceptible d'accompagner avec pertinence le texte, et de mener l'intrigue ; un champ thématique qui aborde des domaines nouveaux, qui ne se limite plus aux univers classiques de la bande dessinée traditionnelle, et qui marque l'inscription de l'auteur dans l'actualité de son temps.

Nous avons vu que, en dépit de leurs différences fondamentales, chacune des créatrices concernées par cette étude était à la fois scénariste et dessinatrice, proposait un projet personnel et marqué par un traitement particulier du texte et du dessin, nous autorisant à parler à leurs égards de styles personnels, et abordait des thématiques nouvelles dans l'histoire de la bande dessinée. Les différences les plus fondamentales entre ces créatrices relèvent de leur portée médiatique et de leurs circuits d'édition, or, nous pouvons dire à l'issue de ce travail que ce n'est pas ce qui sous-tend l'identité de la bande dessinée d'auteur. Une typologie des lecteurs est à ce titre plus révélatrice, même si elle est difficile à établir du fait d'un manque de données exactes, et elle peut elle aussi s'avérer réductrice. Ce réunit ces oeuvres est paradoxalement ce qui affirme leurs différences : la particularité de chacune d'entre elles.

Nous insistons en dernier lieu sur la notion d'originalité, pour montrer qu'elle est un des fondements de la bande dessinée d'auteur. Toute œuvre de bande dessinée originale n'est pas une bande dessinée d'auteur, mais une bande dessinée d'auteur se caractérise *a priori* par sa créativité et sa formule inédite. À ce titre, les chemins stylistiques et thématiques empruntés par les auteurs, dans la mesure où ils s'éloignent des univers rebattus par la bande dessinée traditionnelle, sont au fondement de ce caractère original. Par ailleurs, l'originalité des bandes dessinées dites d'auteurs ne postule pas la mise en place d'une hiérarchie entre les œuvres qui ferait des bandes dessinées d'auteurs une production supérieure, marquée par une caution culturelle plus grande. La bande dessinée d'auteur est un fait historique qui voit, à partir des années 1960, l'affirmation de créateurs qui revendiquent leurs statuts d'auteurs, et qui se détachent des univers traditionnels abordés par la bande dessinée, pour rendre compte, face à un public diversifié, des potentialités infinies du médium, quand on ne l'enferme pas dans ses propres codes. L'entrée historique des femmes dans le milieu de la bande dessinée, dans ce contexte particulier, est symptomatique d'une dynamique de renouveau et d'ouverture, incarnée pertinemment par Claire Bretécher, Chantal Montellier et Marjane Satrapi.

Conclusion

Les parcours, les styles, les ambitions et les succès respectifs de Claire Bretécher, Chantal Montellier et Marjane Satrapi sont divers, et leur rapprochement peut paraître étonnant. Cependant, aborder la lecture critique de leurs œuvres en les associant à un même genre de bande dessinée nous a permis d'étudier les contours du genre en question. Marjane Satrapi, publiée par L'Association, est représentative de la ligne éditoriale adoptée par l'édition alternative qui, dans les années 1990, a contribué à la réflexion théorique menée sur la notion de bande dessinée d'auteur. Le format des albums de Marjane Satrapi, son graphisme et le choix de l'écriture autobiographique, sont autant d'éléments qui font d'elle l'héritière des recherches caractéristiques de la bande dessinée des années 1990. Mais réduire la bande dessinée d'auteur aux ambitions des alternatifs voile en partie l'histoire de ce genre particulier, qui trouve son inspiration dès les années 1960, avec le mouvement underground américain, et la publication de magazines français qui innovent face aux codes de la bande dessinée traditionnelle. Le choix de Claire Bretécher nous a ainsi permis d'étudier les liens véritables qui ont pu se lier entre la nouvelle bande dessinée des années 1960 et celle des années 1990, au regard du concept de bande dessinée d'auteur. Le format des albums de Claire Bretécher, son succès commercial, ses liens avec la grande édition, la placent dans une logique de publication traditionnelle, qui font émettre quelques réserves sur sa politique d'auteur. Cependant, son graphisme, ses personnages, son écriture incisive, les thématiques qu'elle aborde, sont autant d'éléments qui font d'elle une artiste innovante et affirmée dans son statut d'auteur et de créatrice. Son œuvre dépasse les univers et les codes stéréotypés de la bande dessinée, et propose une nouvelle manière de traiter le texte et l'image qui dialoguent avec la société contemporaine. Son rôle d'auteur est en ce sens historique. Enfin, le statut plus marginal de Chantal Montellier est lié à la proposition d'une œuvre qui s'exclut de toute contingence commerciale. La complexité de certains de ses albums intéresse un lectorat qui cherche dans la bande dessinée, au-delà d'un divertissement, l'expression d'un engagement, ou d'une vision personnelle sur tel ou tel événement social, culturel, politique. Son militantisme fait par ailleurs d'elle un auteur politique, aux ambitions quasi journalistiques, attaché à une forme de littérature engagée. Ses œuvres sont conscientes de la société et de la culture dans lesquelles elles s'inscrivent, ce qui met en relief la notion d'engagement en bande dessinée.

En introduction, nous avons abordé la question du classement des bandes dessinées dans les médiathèques et les bibliothèques. À l'issue de nos recherches, nous pensons que de nombreuses

bandes dessinées ont leur place dans une bibliothèque dans la mesure où, qu'elles s'inscrivent dans la tradition de la littérature graphique, ou qu'elles en détournent les codes et les stéréotypes, elles inventent une relation nouvelle entre le texte et l'image, qui n'est pas étrangère au travail de l'écrivain. Elles sont à cet égard proches des livres, dont elles épousent de plus en plus les formats libres. Par ailleurs, les librairies et les médiathèques distinguent aujourd'hui deux types de bandes dessinées : les bandes dessinées publiées par les grandes maisons d'édition au format « 48 CC », et les bandes dessinées des éditeurs alternatifs. Ce classement n'est pas dénué de toute logique, mais il participe à créer l'amalgame entre la bande dessinée alternative et la bande dessinée d'auteur, qui n'apparaît ainsi pas comme un genre clairement déterminé. De cette manière, l'histoire complexe de la bande dessinée n'est pas mise en relief, et les œuvres qui ont bousculé les conventions du genre et ont fait évoluer le média ne sont pas valorisées. Ce classement entraîne donc une perte de lisibilité des évolutions et des possibilités multiples du média ou du livre. Réfléchir, à partir des critères que nous avons mis en place tout au long de notre recherche, sur l'identité et la place tenue par un album ou une œuvre d'auteur, dans l'histoire de la bande dessinée, peut aider à mieux saisir la variété et la richesse des créations, et ainsi inciter un plus grand nombre de lecteurs, aux goûts et aux attentes éclectiques, à s'intéresser à la bande dessinée.

Associer un album au genre de la bande dessinée d'auteur demande un travail d'analyse important, et implique, la plupart du temps, une prise de position critique et théorique sujette à discussion. En effet, aucune œuvre n'est réductible à un seul classement, et chaque œuvre peut « supporter » plusieurs lectures. Cependant, ce débat possible, fondé sur une analyse historique, stylistique, thématique, sensible et critique de l'œuvre, ne peut qu'aider à valoriser la diversité de la création bande dessinée.

Sources

Les albums de Claire Bretécher :

- BRETÉCHER, Claire, *Les états d'âme de Cellulite*, tome 1, Paris, Dargaud, 1972.
BRETÉCHER, Claire, *Salades de saison*, Paris, Dargaud, 1973.
BRETÉCHER, Claire, *Les Gnanngnan*, Grenoble, Glénat, 1974.
BRETÉCHER, Claire, *Les frustrés*, tome 1, Paris, éditions Bretécher, 1975.
BRETÉCHER, Claire, *Les frustrés*, tome 2, Paris, éditions Bretécher, 1976.
BRETÉCHER, Claire, *Le cordon infernal*, Paris, éditions Bretécher, 1976.
BRETÉCHER, Claire, *Les angoisses de Cellulite*, tome 2, Paris, Dargaud, 1977.
BRETÉCHER, Claire, *Baratine et Molgaga*, Paris, éditions Bretécher, 1977.
BRETÉCHER, Claire, *Les amours écologiques du bolot occidental*, Paris, éditions Bretécher, 1977.
BRETÉCHER, Claire, *Les frustrés*, tome 3, Paris, éditions Bretécher, 1978.
BRETÉCHER, Claire, *Les frustrés*, tome 4, Paris, éditions Bretécher, 1979.
BRETÉCHER, Claire, *Les frustrés*, tome 5, Paris, éditions Bretécher, 1980.
BRETÉCHER, Claire, *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*, Paris, éditions Bretécher, 1980.
BRETÉCHER, Claire, *Les mères*, Paris, éditions Bretécher, 1982.
BRETÉCHER, Claire, *Le destin de Monique*, Paris, éditions Bretécher, 1983.
BRETÉCHER, Claire, *Docteur ventouse, bobologue*, tome 1, Paris, éditions Bretécher, 1985.
BRETÉCHER, Claire, *Docteur ventouse, bobologue*, tome 2, Paris, éditions Bretécher, 1986.
BRETÉCHER, Claire, *Agrippine*, tome 1, Paris, éditions Bretécher, 1988.
BRETÉCHER, Claire, *Tourista*, Paris, éditions Bretécher, 1989.
BRETÉCHER, Claire, *Agrippine prend vapeur*, tome 2, Paris, éditions Bretécher, 1991.
BRETÉCHER, Claire, *Les combats d'Agrippine*, tome 3, Paris, éditions Bretécher, 1993.
BRETÉCHER, Claire, *Agrippine et les inclus*, tome 4, Paris, éditions Bretécher, 1995.
BRETÉCHER, Claire, *Mouler, démouler*, Paris, éditions Bretécher, 1996.
BRETÉCHER, Claire, *Agrippine et l'ancêtre*, tome 5, Paris, éditions Bretécher, 1998.
BRETÉCHER, Claire, *Moments de lassitude*, Paris, éditions Bretécher, 1999.
BRETÉCHER, Claire, *Agrippine et la secte à Raymonde*, tome 6, Paris, éditions Bretécher, 2001.
BRETÉCHER, Claire, *Allergies*, tome 7, Paris, éditions Bretécher, 2004.
BRETÉCHER, Claire, *Portraits sentimentaux*, Paris, éditions de la Martinière, 2004.
BRETÉCHER, Claire, *Inédits*, Paris, Dargaud, 2007.
BRETÉCHER, Claire, *Agrippine déconfite*, Paris, Dargaud, 2009.

Les albums de Chantal Montellier :

- MONTELLIER, Chantal, *1996*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1978.
MONTELLIER, Chantal, *Andy Gang*, tome 1, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1979.
MONTELLIER, Chantal, *Blues*, Paris, Kesselring, 1979.
MONTELLIER, Chantal, *Andy Gang et le tueur de la Marne*, tome 2, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1980.
MONTELLIER, Chantal, *Shelter*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1980.
MONTELLIER, Chantal, *Joyeux Noël pour Andy Gang*, tome 3, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1981.

- MONTELLIER, Chantal, *Les rêves du fou*, Paris, Futuropolis, 1981.
 MONTELLIER, Chantal, *Lectures*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1982.
 MONTELLIER, Chantal, *Wonder city*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1983.
 MONTELLIER, Chantal, *Odile et les crocodiles*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1984.
 MONTELLIER, Chantal, *L'esclavage c'est la liberté*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1984.
 MONTELLIER, Chantal, *Rupture*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1985.
 MONTELLIER, Chantal, *Un deuil blanc*, Paris, Futuropolis, 1987.
 MONTELLIER, Chantal, *Julie Bristol : La fosse aux serpents*, tome 1, Paris, Casterman, collection Studio (A Suivre), 1990.
 MONTELLIER, Chantal, *Julie Bristol : Faux sanglant*, tome 2, Paris, Dargaud, 1992.
 MONTELLIER, Chantal, *Julie Bristol : L'île aux démons*, tome 3, Paris, Dargaud, 1994.
 MONTELLIER, Chantal, *Paris sur sang, Mystère au Père Lachaise*, Paris, Dargaud, collection Roman BD, 1998.
 MONTELLIER, Chantal, *Les damnés de Nanterre*, Paris, Denoël Graphic, 2005.
 MONTELLIER, Chantal, *Sorcières mes sœurs*, Paris, La Boîte à bulles, collection Champ libre, 2006.
 MONTELLIER, Chantal, *Tchernobyl mon amour*, Arles, Actes Sud, 2006.

Les albums de Marjane Satrapi :

- SATRAPI, Marjane, *Persepolis*, tome 1, Paris, L'Association, collection Ciboulette, 2000.
 SATRAPI, Marjane, *Persepolis*, tome 2, Paris, L'Association, collection Ciboulette, 2001.
 SATRAPI, Marjane, *Persepolis*, tome 3, Paris, L'Association, collection Ciboulette, 2002.
 SATRAPI, Marjane, *Persepolis*, tome 4, Paris, L'Association, collection Ciboulette, 2003.
 SATRAPI, Marjane, *Persepolis*, monovolume, Paris, L'Association, 2007.
 SATRAPI, Marjane, *Broderies*, Paris, L'Association, collection Ciboulette, 2003.
 SATRAPI, Marjane, *Poulet aux prunes*, Paris, L'Association, collection Côtelette, 2004.

Source secondaire

Entretien avec Chantal Montellier, 5 mars 2009 (relectures de l'auteur jusqu'en juin 2009).

Bibliographie

Les références choisies sont celles de l'édition la plus récente. Notre période d'étude étant très contemporaine, les éditions les plus récentes nous garantissent une prise en compte plus systématique des dernières avancées de la bande dessinée, sans négliger les périodes antérieures.

1. Études historiques et introductions générales sur la bande dessinée

Introductions générales sur la bande dessinée

BLANCHARD, Gérard, *Histoire de la bande dessinée : une histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Paris, Marabout Université, 1975.

COUPERIE, Pierre, DESTEFANIS, Proto, et al., *Bande dessinée et figuration narrative : histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1967.

GABILLET, Jean-Paul, Conférence sur la bande dessinée Underground, Musée d'Art Contemporain, Lyon, 27 février 2009.

GAUMER, Patrick, *La BD*, Paris, Larousse, collection Guide Totem, 2002.

GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée : une littérature graphique*, Toulouse, Milan, collection Les Essentiels Arts et Littérature, janvier 2005.

MOLITERNI, Claude, MELLOTT, Philippe, DENNI, Michel, *Les aventures de la BD*, Paris, Gallimard, collection Découvertes Gallimard, n° 273, série Littératures, 1996.

MOUCHART, Benoît, *La Bande dessinée*, Paris, Le Cavalier bleu, collection Idées Reçues, série Arts et Culture, janvier 2004.

PETITFAUX, Dominique, « La Bande dessinée », dans *Encyclopaedia Universalis*, 2008, (disponible sur le site : <<http://www.universalis-edu.com/>>, consulté en octobre 2008).

Études historiques sur la bande dessinée francophone

FILIPPINI, Henri, GLÉNAT, Jacques, SADOUL, Numa, MARTENS, Thierry, *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique : des origines à nos jours*, Grenoble, Glénat, 1984.

GAUMER, Patrick, *Les Années Pilote*, Paris, Dargaud, 1996.

GROENSTEEN, Thierry, *Astérix, Barbarella et Cie : Histoire de la bande dessinée d'expression française*, Angoulême, CNBDI, 2000.

LECIGNE, Bruno, *Avanies et mascarade : l'évolution de la bande dessinée en France dans les années 70*, Paris, Futuropolis, 1981.

RATIER, Gilles, *Avant la case : histoire de la bande dessinée francophone du XXe siècle racontée par les scénaristes*, Poitiers, Sangam, 2005.

Études historiques sur la place des femmes dans l'univers de la bande dessinée

LABÉ, Yves-Marie, « BD : les femmes sortent des cases », *Le Monde 2*, Paris, 4 avril 2009.

PICQ, Françoise, *Libération des femmes : les années mouvement*, Paris, Le Seuil, 1993.

PILLOY, Annie, *Les compagnes des héros de bande dessinée : Des femmes et des bulles*, Paris, L'Harmattan, 1994.

ROBBINS, Trina, YRONWODE, Catherine, *Women and the Comics*, [s.l.], Eclipse Books Publications, 1985.

ROBBINS, Trina, *From Girls to Grrrlz : A History of Women's Comics from Teens to Zines*, chap. 3 et 4, San Francisco, Chronicle Books Publications, 1999.

ROBBINS, Trina, *The Great Women Cartoonists*, New York, Watson-Guption Publications, 2001.

ROBBINS, Trina, « Gender Differences in Comics », *Image and Narrative*, Online Magazine of the Visual Narrative, Open Humanities Press, september 2002 (disponible sur le site : <<http://www.imageandnarrative.be/>>).

« Les femmes font des bulles : De Bécassine à Persépolis », *Agor'elles*, n° 44-45, décembre 2008.

« La BD des filles », *9^e Art*, n° 6, Angoulême, CNBDI, janvier 2001.

Articles de périodiques

GRANGIE, Marianne, « La bande dessinée aujourd'hui », *Le Bulletin du livre*, n°240, Paris, Promodis, collection Bulletin du livre, 5 mai 1974.

LACASSIN, Francis, « La Bande dessinée aujourd'hui : Quand la bande dessinée conteste », *Magazine littéraire*, n°95, Paris, décembre 1974.

2. Encyclopédies, dictionnaires et anthologies

Ressource bibliographique critique

MORGAN, Harry, HIRTZ, Manuel, *Le Petit Critique illustré : guide des ouvrages consacrés à la bande dessinée*, Montrouge, PLG, collection Mémoire vive, 2005.

Dictionnaires, encyclopédies et guides de la bande dessinée

ALESSANDRINI, Marjorie (dir.), *L'Encyclopédie des bandes dessinées*, Paris, Albin Michel, 1986.

BÉRA, Michel, DENNI, Michel, MELLOTT, Philippe, *Trésors de la bande dessinée : catalogue encyclopédique, 2009-2010*, Paris, éd. de l'Amateur, 2008.

BRONSON, Philippe, *Le guide de la bande dessinée*, Grenoble, Glénat, 1986.

COUPERIE, Pierre, FILIPPINI, Henri, MOLITERNI, Claude, *Encyclopédie de la bande dessinée*, vol. 1, Ivry, éd. SERG, 1974.

GAUMER, Patrick, *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2004.

GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée depuis 1975*, Paris, MA Éditions, collection Le Monde de..., 1985.

3. Ouvrages théoriques

Études sémiologiques, stylistiques et critiques sur la bande dessinée

BAETENS, Jan, *Formes et politique de la bande dessinée*, Paris, éd. Vrin, 1998.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *La Bande dessinée : l'univers et les techniques de quelques « comics » d'expression française*, Paris, Hachette, collection Hachette Littérature, 1972.

GROENSTEEN, Thierry (dir.), *Bande dessinée, récit et modernité*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 1^{er} au 11 août 1987, Paris, Futuropolis, 1988.

GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, collection Formes sémiotiques, 1999.

GROENSTEEN, Thierry, *Lignes de vie : le visage dessiné*, Saint-Egrève, éd. Mosquito, 2003.

GROENSTEEN, Thierry, *Un Objet culturel non identifié*, Angoulême, éd. de l'An 2, collection Essais, 2006.

GROENSTEEN, Thierry, *La Bande dessinée mode d'emploi*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, collection Réflexions faites, 2007.

MASSON, Pierre, *Lire la bande dessinée*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985.

MCCLLOUD, Scott, *Understanding comics : the invisible art*, New York, Harper Perennial Publications, 1994.

MENU, Jean-Christophe, *Plates-Bandes : janvier 2005*, Paris, L'Association, collection Éprouvette, 2005.

MORGAN, Harry, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, éd. de l'An 2, 2003.

PEETERS, Benoît, *La bande dessinée*, Paris, Flammarion, collection Dominos, 1993.

QUELLA-GUYOT, Didier, *Jeu de mots et création verbale dans la bande dessinée francophone*, Thèse de Doctorat, Lettres, Toulouse 2 Le Mirail, 1989.

TRAMSON, Jacques, *La Bande dessinée : une nouvelle approche du discours littéraire*, Thèse de Doctorat, Lettres, Paris 13, 1993.

Études sur le traitement de l'histoire, par le médium bande dessinée

HAESSLE, Jacques, *La Bande dessinée historique : contribution à la pédagogie par l'image : étude descriptive et normative du genre historique dans la bande dessinée française et belge*, Thèse de 3^e cycle, Lettres, Strasbourg, 1979.

MITTÉRAND, Odette (dir.), *L'histoire par la bande : BD, histoire et pédagogie*, Paris, éd. Syros, 1993.

Conférence « 5^e salon de la bande dessinée – La BD engagée », Lyon, médiathèque du Bachut, 20 octobre 2007, (disponible en ligne sur le site de la Bibliothèque municipale de Lyon).

Femmes dessinées

MACARY, Fanny, *Études sur la représentation de la femme dans la bande dessinée parues en France entre 1980 et 2003*, Thèse de Doctorat, Ingénierie documentaire, Lyon 1, 2004.

4. Études menées sur les auteurs et leurs travaux

Claire Bretécher

a) Entretiens

SADOUL, Numa, Entretien avec Claire Bretécher, dans *Portraits à la plume et au pinceau*, Grenoble, Glénat, collection B.documents, 1976.

OOSTERLINCK, Joëlle, PESSIS, Jacques, *Empreintes : Claire Bretécher, bande dessinée*, Paris, France 5, 30 janvier 2009.

b) Études sur les ouvrages de Claire Bretécher

FALARDEAU, Mira, *La Bande dessinée humoristique faite par les femmes en France et au Québec depuis 1960 : analyse basée sur les œuvres et témoignages des créatrices et une production personnelle*, Thèse de 3^e cycle, Lettres, Paris 1, 1981.

MCMILLAN, Libbie, « “ I live my body, I am my body ” : Claires Bretécher’s comic body », dans *Corporeal Practices : (Re)figuring the Body in French Studies*, par PREST, Julia, THOMPSON, Hannah (ed.), Oxford, Peter Lang, collection Modern French Identities, 2000, 156 p., p. 91-103.

c) Articles de périodiques

BARRERA-VIDAL, Albert, « Clés pour une lecture des Frustrés », *Le Français dans le Monde*, n^o 200, Paris, Larousse, avril 1986, p. 36-39.

CHAMBERLAYNE, Prue, « The Mother's Manifesto and Disputes over "Mütterlichkeit" », *Feminist Review*, n° 35, Basingstoke, Palgrave MacMillan Publications, summer 1990, p. 9-23, (disponible sur le site : <<http://www.jstor.org>>, consulté en janvier 2009).

FAUVEL, Maryse, « Les Frustrés de Bretécher. L'Anti-chambre de la dérision », *Cincinnati Romance Review*, n° 10, University of Cincinnati, Department of Romance Languages and Literature, 1991, p. 44-53.

FAUVEL, Maryse, « Bretécher moraliste », *Sites : The Journal of Twentieth Century Contemporary French Studies*, vol. 1, n° 1, University of Connecticut, Department of Modern and Classical Languages French Studies, summer 1997, p. 323-326.

FONLLADOSA, Tristan, « La BD en classe de français : L'Exemple des Frustrés de Claire Bretécher », *Le Français dans le Monde*, n° 319 (supplément), Paris, Larousse, janvier 2002, p. 21-22.

HOLLANDER, Nicole, « Review : Esprit de Corps », *The Women's Review of Books*, vol. 6, n° 1, Philadelphia, Old City Publishing, october 1988, p. 10, (disponible sur le site : <<http://www.jstor.org>>, consulté en janvier 2009).

KAEPPELIN, P., « Les Mères de Bretécher », dans *Regards sur la bande dessinée*, dossier réuni par Gilles Delavaud, avec le concours de Pierre Donnadiou, *Éducation 2000*, n°21, Paris, Eska, mars 1982.

NESS, Béatrice, « De Bécassine à Agrippine : enseigner la bande dessinée », *The French Review*, vol. 63, n° 6, Southern Illinois University, American Association of Teachers of French, may 1990, p. 975-986, (disponible sur le site : <<http://www.jstor.org>>, consulté en janvier 2009).

RYAN, Angie, « The Transformation of the body : Phèdre and Brigitte », *Paragraph : A journal of modern critical theory*, vol. 17, n° 1, Oxford, Modern Critical Theory Group, G.M. Publications, mars 1994, p. 81-91.

Chantal Montellier

a) Entretiens

GROENSTEEN, Thierry, « Entretien avec Chantal Montellier », *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 65, Grenoble, Glénat, octobre 1985, p. 67-74.

LEGARDINIER, Claudine, « Plus qu'un sujet, une rencontre », (*A Suivre*), n° 120, Paris, Casterman, janvier 1988, p. 26.

LAMBERT, Francis, « Les livres de Chantal Montellier », (*A Suivre*), n° 4, Paris, Casterman, mai 1978, p. 22-23.

LAZAR, Hélène, « La bande dessinée en France : Quatre femmes en colère », *La Vie en rose*, septembre 1985.

MOREL, Jean, « « Dérives de la bande dessinée, débat avec Bruno Lecigne et Chantal Montellier », *Révolution*, n° 256, Paris, éd. du Parti Communiste Français, janvier 1985, p. 48-49.

PELLERIN Gilles, FORTIN, Andrée, « Chantal Montellier en marge », *Nuit Blanche*, n°16, Québec, éd. Nuit blanche, décembre 1984-janvier 1985, p. 56-58.

RIBOT, Catherine, « Entretien avec Chantal Montellier », *Fun en Bulles*, 1998.

b) Études sur Chantal Montellier et son travail d'auteur

GROENSTEEN, Thierry, « Une artiste militante : Chantal Montellier », Colloque « Comics as a mirror of society », Washington, Université de Georgetown, septembre 1996, (disponible sur le site : < <http://www.cnbd.fr/thierryg/index.htm>>, consulté en décembre 2008).

LACROIX, Yves (dir.), *I am a camera : Chantal Montellier auteur de bandes dessinées*, Paris, éd. du Centre audio-visuel Simone de Beauvoir et de l'Espace Delphine Seyrig, 1994.

LECIGNE, Bruno, « Mirages aveugles », *Fac-similé : essai paratactique sur le nouveau réalisme de la bande dessinée*, Paris, Futuropolis, 1983, 159 p., p. 120-129.

c) Articles de périodiques

BOUYER, Sylvain, « Vers une nouvelle iconographie », *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 58, Grenoble, Glénat, juin-juillet 1984, p. 78-81.

GROENSTEEN, Thierry (dir.), Dossier spécial sur Chantal Montellier, *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 65, Grenoble, Glénat, septembre-octobre 1985, p. 75-87.

LACROIX, Yves, SOHET, Philippe, « Chantal Montellier », *Image and Narrative*, Online Magazine of the Visual Narrative, Open Humanities Press, 2002, (disponible sur le site : <<http://www.imageandnarrative.be/gender/lacroixsohet.htm>>, consulté en novembre 2008).

MILLER, Ann, « Chantal Montellier's Faux sanglant : Sex, Death, Lies and Videotape », *French Studies : A Quarterly Review*, vol. 55, n° 2, Oxford, B. Blackwell Publications, avril 2001, p. 207-220.

ROUSSO, Henry, « Réminiscences de guerre dans la bande dessinée », *Vingtième siècle : revue d'histoire*, n° 3, Paris, éd. de l'Université des Sciences Politiques, juillet 1984, p. 129-132, (disponible sur le site : <<http://www.jstor.org>>, consulté en janvier 2009).

SOHET, Philippe, NGUYEN, Nhu-Hoa, « Redire, refigurer : Traces et cicatrices dans Hunors », *Belphegor : Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 4, n° 1, Université catholique de Louvain, novembre 2004, (disponible sur le site : <http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Sohet_redire_fr.html>, consulté en janvier 2009).

« Métal Hurlant », *9^e Art*, n° 12, Angoulême : CNBDI, janvier 2006.

Marjane Satrapi

a) Entretiens

HILL, Charles Christopher, « Marjane Satrapi Interviewed, August 24, 2003 », *International Journal of Comic Art*, vol. 8, n° 2, Drexel Hill, [s.n.], autumn 2006, p. 6-33.

ROOT, Robert, « Interview with Marjane Satrapi », *Fourth Genre: Explorations in Nonfiction*, vol. 9, n° 2, East Lansing, Michigan State University Press, autumn 2007, p. 147-157, (disponible sur le site : <http://muse.jhu.edu/journals/fourth_genre_explorations_in_nonfiction/v009/9.2root.html>, consulté en janvier 2009).

Vincent, « L'interview ! Marjane Satrapi », site Internet BD Sélection, Paris, 2001, (disponible sur le site <www.bdselection.com>).

b) Etudes sur les bandes dessinées de Marjane Satrapi

MARLA, Harris, « Showing and Telling History through Family Stories in Persepolis and Young Adult Novels », dans *Building Literacy Connections with Graphic Novels: Page by Page, Panel by Panel*, par BUCKY Carter James (dir.), Urbana, National Council of Teachers of English, march 2007, 164 p., p. 38-53.

MILLER, Nancy K., « Out of the Family : Generations of Women in Feminism. The Case of Marjane Satrapi's Persepolis », dans *Women's writing in Western Europe : gender, generation and legacy*, par GIORGIO Adalgisia et WATERS Julia (éd.), Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, 463 p., p. 22-37.

c) Articles de périodiques

BEARMAN, Joshua, « Marjane Satrapi [Graphic Novelist] », *The Believer*, vol. 4, n° 6, San Francisco, McSweeney's Publications, august 2006, p. 66-70, (disponible sur le site : <<http://www.believermag.com>>, consulté en novembre 2008).

CARRIER, Mélanie, « Persepolis et les révolutions de Marjane Satrapi », *Belphegor : Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 4, n° 1, Université catholique de Louvain, novembre 2004, (disponible sur le site : <http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles.html>, consulté en janvier 2009).

GRAVÉ-ROUSSEAU, Guillaume, « Persepolis, une BD autobiographique », *Le Français dans le Monde*, n° 354, Paris, Larousse, novembre-décembre 2007, p. 42-44.

NOTKIN, Debbie, « Review : Growing up Graphic », *The Women's Review of Books*, vol. 20, n° 9, Philadelphia, Old City Publishing, june 2003, p. 8, (disponible sur le site : <<http://www.jstor.org>>, consulté en janvier 2009).

RALL, Ted, « Review : Drawing behind the lines », *Foreign Policy*, n° 142, Washington, Carnegie Endowment for International Peace Publications, p. 72-76, (disponible sur le site : <<http://www.jstor.org>>, consulté en janvier 2009).

SEGALL, Kimberly Wedeven, « Melancholy Ties: Intergenerational Loss and Exile in Persepolis », *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 28, n° 1, University of Toronto, Department of Near and Middle Eastern Civilizations, 2008, p. 38-49, (disponible sur site: <http://muse.jhu.edu/journals/comparative_studies_of_south_asia_africa_and_the_middle_east/v028/28.1.segall.html>, consulté en janvier 2009).

TENSUAN, Theresa M., « Comic Visions and Revisions in the Work of Lynda Barry and Marjane Satrapi », *Modern fiction studies*, vol. 52, n° 4, Baltimore, Johns Hopkins University Press for the Purdue University's Department of English, summer 2006, p. 947-964, (disponible sur le site : <http://muse.jhu.edu/journals/modern_fiction_studies/v052/52.4.tensuan.html>, consulté en janvier 2009).

WHITLOCK, Gillian, « Autographics: The Seeing 'I' of the Comics », *Modern fiction studies*, vol. 52, n° 4, Baltimore, Johns Hopkins University Press for the Purdue University's Department of English, summer 2006, p. 965-979, (disponible sur le site <http://muse.jhu.edu/journals/modern_fiction_studies/v052/52.4.whitlock.html>, consulté en janvier 2009).

WORTH, Jennifer, « Unveiling: Persepolis as Embodied Performance » , *Theatre Research International*, vol. 32, n° 2, University of Cambridge, Cambridge University Press, july 2007, p. 143-160.

« First Annual Book Club Issue : Persepolis, by Marjane Satrapi », *The English record*, vol. 57, n° 3, New York, New York State English Council Publications, 2007, p. 1-60.

« L'autobiographie », *9e Art*, n° 1, Angoulême, CNBDI, janvier 1996.

5. Compléments bibliographiques en ligne

Site officiel de Chantal Montellier :

<www.montellier.org>

Site officiel de Claire Bretécher :

<<http://www.clairebretecher.com/>>

Site de l'association Artémisia :

<<http://associationartemisia.blogspot.com/>>

Site personnel de Thierry Groensteen :

<<http://www.editionsdelan2.com/groensteen/>>

Site Image and Narrative (Online Magazine of the Visual Narrative) :

<<http://www.imageandnarrative.be/>>

Site des Dossiers du 9 :

<<http://www.du9.org/>>

Site créé pour « la Mémoire des magazines » :

<<http://www.bdoubliees.com>>

Site consacré à la bande dessinée indépendante :

<<http://clairdebulle.com>>

Table des matières

INTRODUCTION.....	5
<u>PARTIE1 - UNE PLACE DANS L'HISTOIRE DE LA BANDE DESSINÉE.....</u>	10
A. PARCOURS PERSONNELS ET INFLUENCES	10
1. <i>Parcours personnels des auteurs</i>	10
a. Claire Bretécher scénariste, dessinatrice et éditrice.....	10
b. La rencontre de Chantal Montellier avec la bande dessinée.....	12
c. Marjane Satrapi : sa vie et son œuvre en bande dessinée.....	13
2. <i>Rencontres et influences</i>	15
a. Influences dans le monde de la bande dessinée.....	15
b. Les influences artistiques extérieures au monde de la bande dessinée.....	19
3. <i>Le choix de la bande dessinée</i>	21
B. PUBLICATIONS ET ÉDITIONS.....	22
1. <i>Les publications dans les périodiques</i>	23
a. Comparaison et commentaire des tableaux.....	23
b. Rôle tenu par quelques titres de la nouvelle presse pour l'émergence d'une bande dessinée d'auteur.....	25
2. <i>Le contexte éditorial français et l'émergence d'une bande dessinée d'auteur</i>	27
a. Les précurseurs.....	28
b. L'édition alternative et la bande dessinée d'auteur.....	28
c. Les grandes maisons éditoriales et la bande dessinée d'auteur.....	29
d. Dialogue entre les auteurs et les maisons d'édition.....	30
3. <i>L'album : véhicule artistique et culturel premier de la bande dessinée d'auteur</i>	31
C. LES FEMMES DANS LE MILIEU DE LA BANDE DESSINÉE	32
1. <i>Brève histoire des femmes dans l'histoire de la bande dessinée</i>	33
2. <i>Un contexte propice à la féminisation de la bande dessinée</i>	34
a. Un contexte social et culturel propice.....	34
b. Le rôle de l'émergence d'une bande dessinée pour adultes pour la reconnaissance des femmes dans le milieu de la bande dessinée.....	35
c. S'imposer dans un univers malgré tout masculin.....	36
d. Féminisation de la bande dessinée et féminisme.....	37
e. De Claire Bretécher à Marjane Satrapi.....	38
3. <i>Valoriser la création féminine</i>	39
a. Le magazine Ah! Nana (1976-1978).....	39
b. L'association Artémisia (2008).....	40
c. Les termes d'un débat.....	41
<u>PARTIE2 - L'ŒUVRE ORIGINALE : RECHERCHES PLASTIQUES ET LITTÉRAIRES.....</u>	43
A. UNE RECHERCHE LITTÉRAIRE.....	43
1. <i>Le roman graphique ou l'émergence de problématiques liées au monde des littératures</i>	43
2. <i>Un exemple de recherche stylistique : le traitement de l'humour</i>	46
a. Quelques repères historiques.....	46
b. Caractéristiques essentielles des effets comiques dans les œuvres de Claire Bretécher, Chantal Montellier, et Marjane Satrapi.....	47
3. <i>Les statuts de la parole</i>	55

a. L'invention d'un langage dans la bulle : Agrippine, de Claire Bretécher.....	55
b. L'espace de la narration dans les albums de Marjane Satrapi, entre parole et récit	56
c. La parole non-dite dans les œuvres de Chantal Montellier.....	57
B. LE VERSANT GRAPHIQUE.....	58
1. <i>De la subsistance, ou non, d'une hiérarchie entre le texte et l'image.....</i>	<i>59</i>
2. <i>Questions de styles.....</i>	<i>63</i>
a. Les caractéristiques du trait.....	64
b. Mise en page, cadre et couleurs.....	66
3. <i>Le statut particulier de l'image symbolique.....</i>	<i>69</i>
C. QUESTIONS DE FORMES.....	70
1. <i>Le réalisme.....</i>	<i>70</i>
2. <i>La caricature.....</i>	<i>72</i>
3. <i>L'autobiographie</i>	<i>74</i>
<u>PARTIE3 - MATIÈRES À EXPRESSIONS.....</u>	<u>79</u>
A. DIALOGUES AVEC L'HISTOIRE.....	80
1. <i>L'histoire dans la bande dessinée.....</i>	<i>80</i>
2. <i>L'événement et le fait divers.....</i>	<i>84</i>
3. <i>Témoignage et mémoire.....</i>	<i>86</i>
B. L'ENGAGEMENT DANS LA BANDE DESSINÉE.....	92
1. <i>Esthétisme et engagement.....</i>	<i>93</i>
2. <i>Le féminin et le féminisme.....</i>	<i>97</i>
a. Évolutions de la représentation du personnage féminin.....	97
b. Renouvellement thématique et engagement féministe.....	103
3. <i>Impliquer le lecteur, la question des publics.....</i>	<i>106</i>
C. UNE PLACE DANS L'HISTOIRE DE LA BANDE DESSINÉE D'AUTEUR.....	108
1. <i>Questions de filiations</i>	<i>109</i>
2. <i>Des bandes dessinées d'auteurs.....</i>	<i>112</i>
CONCLUSION.....	114
<u>SOURCES.....</u>	<u>116</u>
<u>BIBLIOGRAPHIE.....</u>	<u>118</u>

