



**HAL**  
open science

# La représentation dans la bande dessinée biographique d'artiste en France au XXI<sup>e</sup> siècle : étude de cas de la série Pablo aux éditions Dargaud, publiée en 2012

Judith Barbe

## ► To cite this version:

Judith Barbe. La représentation dans la bande dessinée biographique d'artiste en France au XXI<sup>e</sup> siècle : étude de cas de la série Pablo aux éditions Dargaud, publiée en 2012. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03561603

**HAL Id: dumas-03561603**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03561603>**

Submitted on 18 Jan 2023

**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.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

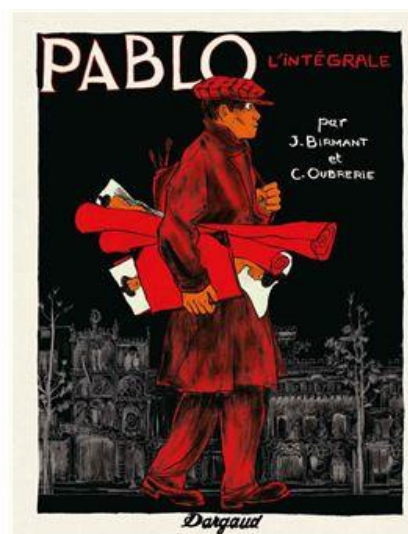
Judith BARBE

La représentation dans la bande dessinée biographique d'artiste en France au XXIème siècle :  
Etude de cas de la série *Pablo* aux éditions Dargaud, publiée en 2012.

Mémoire de Master 2 Esthétique – Recherche Théorie des arts et de la culture

Préparé sous la direction de M. Christophe GENIN

Septembre 2021



## Mots-clés

Représentation - Bande-dessinée - Biographie – Transfert - Adaptation – Plastique- Graphique  
– arts visuels – histoire de l’art

## Remerciements

Je tiens à remercier le Directeur de la Sorbonne Nouvelle pour m'avoir accordé sa confiance en me permettant d'intégrer directement le Master 2 Esthétique, en tant que nouvelle entrante dans cette Université.

Je remercie M. Christophe GENIN pour la direction de ce mémoire et référent durant cette année et M. Gilles Tiberghien pour sa disponibilité et aide, ainsi que l'ensemble de l'équipe pédagogique. Ce partage fut riche et très enrichissant pour moi.

Mes remerciements vont également à ma famille, qui m'a accompagnée et soutenue durant cette année, qui l'on sait, fut rendue difficile par la crise sanitaire et d'un point de vue personnel.

Enfin, je remercie toutes les personnes ayant pris part, de près ou de loin, à ce mémoire en ayant ont montré un intérêt pour ce sujet.

# Sommaire

Mots-clés .....	2
Remerciements .....	3
Introduction .....	5
Partie I : La biographie de <i>Pablo</i> : du texte factuel à la case .....	12
Chapitre I : Un art de la représentation inclusif de scènes de nature hétérogène : effets de tradition et de mutation.....	12
1) Les registres comme reflets de la personnalité hors-norme de Picasso.....	12
2) Hiérarchie des genres picturaux à l’image des rencontres et imprégnations de l’œuvre protéiforme de Picasso .....	20
Partie II : Singularités énonciatives : de l’acte graphique vers un document ?.....	61
Chapitre II : Un art de l’adaptation comme mise en scène du récit biographique entre dessin, reproduction et texte.....	61
1) La représentation au service du sens, à des fins de témoignage et de récit .....	63
2) Réappropriation des procédés, rôles et problèmes méthodologiques de la biographie traditionnelle .....	72
3) Singularité de l’œuvre par la représentation de sources hétérogènes volontaires (ou involontaires) du dessinateur.....	87
4) Une réception de la représentation à contraintes multiples.....	92
Conclusion.....	97
Bibliographie.....	99

## Introduction

Le genre biographique en général occupe une place énorme dans la production des maisons d'éditions françaises, et s'adresse à un public cultivé et très large.

En parallèle, on peut également trouver en librairie et sur internet, un florilège de bandes dessinées sous l'appellation « bande dessinée biographique ».

Le recensement de ce genre a été publié ces dix dernières années, même si l'on retrouvait déjà dans les revues des dessins pédagogiques pour les enfants dès le début du XIX<sup>ème</sup> siècle. De même, la bande dessinée entretient depuis ses débuts des liens étroits avec le réel.

On peut donc dire que ce type de bande dessinée de genre biographique est une variation d'un genre ancien. Souvent bien documentée, elle est une forme très populaire de la bande dessinée historique, mais relève toutefois de la fiction<sup>1</sup>.

Dans le milieu des années 2000, le nouveau courant de la « bande dessinée du réel », dérivé de l'appellation de « bande dessinée de reportage » ou de « bande dessinée documentaire » des années 1960 émerge en Europe et met fin à cette scansion, qui une fois de plus fragilise la spécificité de sa forme et par là-même la crédibilité de son statut, en se comparant au journalisme ou au reportage. *Rural ! : Chronique d'une collision politique* d'Etienne Davodeau chez Delcourt en 2001<sup>2</sup> est la première bande dessinée qui marque une avancée dans ce genre par l'implication de l'auteur dans cette perspective de reportage non seulement en amont de la réalisation du livre, mais aussi et surtout par sa représentation explicite au sein même de l'histoire, accompagnant les personnages principaux.

*De la différence entre définir la bande dessinée biographique d'artiste et reconnaître les héritages*

Rappelons par un petit historique et tour d'horizon théorique les principales tendances de la bande dessinée et son rapport au documentaire et à l'histoire.

Bien qu'avec le Genevois Rodolphe Töpffer, que l'on peut considérer comme l'inventeur de la narration graphique telle qu'on la connaît actuellement, prend parti dès 1845 dans les conflits politiques de son temps avec *L'Histoire d'Albert*<sup>3</sup>, ainsi qu'avec l'Image d'Epinal,

---

<sup>1</sup> Voir le procès de la fiction, conférence-débat organisé par la plateforme curatoriale Le peuple qui manque, les Nuits Blanches, samedi 7 octobre, 2017, Hôtel de ville, Salle du Conseil de Paris.

<sup>2</sup> L'auteur relate les différents événements qui ont marqué une année en Anjou, avec la menace de la construction de l'autoroute A87, ouvrage avec lequel il a eu une mention spéciale pour le prix Alph-art du scénario 2002 (Festival international de la bande dessinée d'Angoulême), prix Tournesol 2002.

<sup>3</sup> Satire des mœurs des révolutionnaires affiliés aux *carbonari*.

proposant à la fin du XIXe siècle de nombreuses planches documentaires, les racines de la bande dessinée dans ce cadre étant nombreuses, ce panorama historique non exhaustif débutera par la seconde moitié du XXème siècle en Europe. En effet, c'est à partir de ce tournant que certains dessinateurs en affirment les fondations en posant des problématiques, et fait qu'elle est aujourd'hui à l'image de la société où peuvent se côtoyer des courants multiples et contradictoires, contribuant à sa diversité.

-L'expansion de l'autobiographie, autre source essentielle du reportage dessiné, est traitée à partir des années 1970 par Justin Green, qui s'impose comme le pionnier avec *Binky Brown meets the Holy Virgin Mary* en 1977, et qui devient un courant très en vogue dans les années 1990.

-De 1986 à 1991, avec *Mauss*, œuvre historique et autobiographique d'Art Spiegelman, l'auteur ne se place ni comme journaliste, ni comme reporter et ni même comme historien. Cela relève d'un acte de mémorial des traumatismes de l'intime lié à un événement marquant de l'Histoire<sup>4</sup>.

-La bande dessinée de reportage voit le jour en 1990 avec *Palestine*, de Joe Sacco.

-Dans la dernière décennie du XXème siècle, par la création de la maison d'édition alternative « L'Association » et ses publications, la bande dessinée française se voit renouvelée tant par les thématiques via les récits individuels pour raconter l'histoire du monde, que par les expérimentations graphiques en accueillant Trondheim, Sfar, Marjane Satrapi, Dupuy et Berberian, David.B, Jean-Christophe Menu et Etienne Davodeau entre autres, ainsi que les recueils de l'Oubapo.

-Puis, comme évoqué précédemment, c'est dans le courant des années 2000 que la bande dessinée se frotte aux problèmes politiques et sociaux avec des ouvrages phares comme *Paroles de tox : 12 témoignages, 16 auteurs de bande dessinée*, de Thirault chez Futuropolis en 2006 ; *Paroles de taulards*, Delcourt, 1999 et 2001 ; *Paroles de parloirs*, Delcourt, 2003 ; *Paroles de sourds*, Delcourt, 2005<sup>5</sup>... Parallèlement, dans certains cas, les mangas historiques peuvent aussi être considérés comme faisant partie de cette catégorie.

Ainsi, la variété de des formes narratives de la biographie explorées par ce médium (l'essai, l'enquête, le témoignage, le grand reportage, l'autobiographie), permet dès lors d'aborder des thématiques très diverses.

---

<sup>4</sup> Dans cette bande dessinée, Art Spiegelman aborde la Shoah avec des personnages animaux métaphoriques pour évoquer sa relation avec son père et son souvenir.

<sup>5</sup> Ces albums, parus en liaison avec le festival BD Boum de Blois, s'appuient tous sur des témoignages réels.

### *Densité de la production et posture du dessinateur*

La bande dessinée historique est loin d'être un genre homogène. Elle est elle-même un sous-genre à la fois abondant et très varié, qui représentait en 2014 plus de 450 titres publiés en France.

Si la figure du reporter est centrale dans l'histoire de la bande dessinée du XX<sup>ème</sup> siècle, la bande dessinée puise désormais dans la biographie un modèle d'identification singulier et un ressort narratif puissant. La rencontre entre bande dessinée et biographie sur le devant de la scène éditoriale a été propulsée par une démocratisation du fait biographique et à sa diversification avec la rédaction par des historiens, journalistes, critiques d'art dans les années 1980. On observe alors un glissement de la forme textuelle à la forme visuelle, conditionnant ainsi un phénomène éditorial et culturel novateur.

D'abord réservée aux hommes illustres avec deux collections d'une dizaine d'albums « Ils ont fait l'Histoire » coéditée par Glénat et Fayard depuis 2014 (32 titres parus en fin 2019), et l'« Histoire dessinée de la France », coéditée par *La Revue dessinée* et La Découverte depuis 2017 (7 titres parus fin 2019), elle s'empare aujourd'hui du réel en empruntant les voies de la biographie.

On observe un renouvellement et engouement de la part des maisons d'éditions françaises depuis la 2<sup>nd</sup>e moitié du XXI<sup>ème</sup> siècle pour les biographies d'artistes : *Egon Schiele*, Casterman, 2012 ; *Gauguin - loin de la route*, Le Lombard, 2013 ; *Gustave Caillebotte*, Glénat, 2016 ; *Charlotte Perriand, une architecte française au Japon* Chêne, 2019...pour n'en citer qu'une infime partie. Ces bandes dessinées tracent des aspects de la biographie de grands artistes, en particulier des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Ces initiatives éditoriales s'inscrivent dans un essor croissant des formes de narration visuelle au sein des sciences sociales, dans lequel la bande dessinée constitue un support didactique privilégié.

### *La biographie, genre ancien et évolution conflictuelle*

Ce n'est pas un hasard si ces maisons éditoriales ont d'abord produit des bandes dessinées biographiques d'hommes littéraires et intellectuels, avant de s'intéresser aux artistes puisque la biographie traditionnelle a suivi ce même cheminement. Elle compte aujourd'hui 25000 noms de personnalités ayant fait l'objet d'une monographie, pour environ 150 noms d'artistes<sup>6</sup>. En effet, bien que d'autres fassent remonter son origine à l'Égypte ancienne sous la forme de nécrologies, ornements symboliques inscrits sur des stèles funéraires, c'est dans

---

<sup>6</sup> Chiffres recueillis sur la rubrique Biographie, site Wikipédia.



l'Antiquité gréco-romaine au IV<sup>ème</sup> siècle avant Jésus-Christ en Grèce<sup>7</sup> que l'on trouve les premières biographies d'hommes illustres. La biographie, vient donc du grec ancien *bios* « vie » et *graphie* « écrit ». La définition qu'en donne le Dictionnaire de Français Larousse fait sens au regard de l'étymologie : il s'agit de « l'histoire de la vie de quelqu'un relatée dans un récit ». La biographie est une forme de narration appartenant donc originellement au domaine littéraire. Elle peut par la suite se décliner en trois types : biographie historique, factuelle et romancée.

Ainsi, par sa vocation, celle de témoigner, de rapporter publiquement des faits réels par le biais de la vie ou d'un pan de vie d'une personnalité historique, le biographe fait partager ses découvertes auprès du grand public.

Exploitée à des fins didactiques sous la forme d'une monographie, la biographie se divise en diverses typologies : biographie prosopographique, biographie contextuelle, biographie et cas limites, biographie et herméneutique<sup>8</sup>. Toutes ces orientations témoignent de l'équivocité de la définition conceptuelle et de la circonscription de la pratique biographique, notamment avec le structuralisme et l'historicisme dans la 2<sup>nd</sup>e moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle complexifiant les formes de l'histoire politique sociale, alimentant des débats inhérents aux sciences sociales et succédant au primat du collectif par ces dernières. Néanmoins, les problèmes méthodologiques de l'historiographie contemporaine sont de nouvelles voies à emprunter de la biographie. En effet, prise comme instrument de connaissance historique, elle peut remplacer la traditionnelle biographie linéaire et factuelle, et la libérer de ses entraves documentaires. Dans cette optique, la biographie suscite alors un renouveau de l'intérêt de son étude depuis le début des années 1980, en raison de la promotion des recherches sur l'individu pour un temps de mémoire collective pour donner suite à la crise de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Cela s'illustre par l'essor de l'autobiographie dans un projet historiographique afin de pallier l'oubli de cette sombre période. Ce décloisonnement entre les destinées individuelle et collective permet la compréhension des mécanismes sociaux et culturels plus vastes avec l'entrée de la question de la conservation.

### *La biographie, un genre déjà abondamment abordé ?*

Comme évoqué précédemment, la biographie a suscité de nombreuses études sur sa pratique, a été abandonnée par les chercheurs puis a reconquis les théoriciens et les lecteurs.

---

<sup>7</sup> Arnaldo MOMIGLIANO, *Les origines de la biographie en Grèce Ancienne*, traduite en 1991.

<sup>8</sup> Levi Giovanni. *Les usages de la biographie*. In: Annales. Economies, sociétés, civilisations. 44<sup>e</sup> année, N. 6, 1989. pp. 1325-1336.

Par ailleurs, depuis une vingtaine d'années au moins, la mutation des publics et des formes de la narration graphique a fait du biographe plus qu'un documentaliste, historien et narrateur : un dessinateur (qui est auteur bien évidemment) qui lui, est rarement biographe. Il endosse à son tour le statut d'historien, d'historien de l'art, d'archiviste, que ce soit bon gré ou malgré lui.

La biographie, et plus particulièrement la biographie d'artiste se trouve alors aujourd'hui au cœur de la pratique de la bande dessinée. Ce faisant, elle contribue à réinventer l'investigation et (ré) interroge les frontières de la biographie traditionnelle.

Mais qu'est-ce que raconter le réel à travers l'art en images ? Cela reviendrait-il à « simplement » redessiner l'histoire de l'art dans une autre forme artistique ? Si tel est le cas, comment cela peut-il se faire et pourquoi alors, en propose-t-elle une formule neuve ?

Cette recherche se propose de répondre en partie à ces questions, par l'étude de la représentation d'une œuvre relevant d'une narration visuelle comme condition de la production de ce phénomène culturel et éditorial en France au XXI<sup>ème</sup> siècle, en prenant pour cas d'école la série *Pablo*, publiée en 2012 aux éditions Dargaud.

Je passerai rapidement sur les raisons qui m'ont amenée à délimiter le cadre spatial et temporel de mon étude à la bande dessinée française, avant de m'attarder davantage sur celles qui m'ont orientée sur ce choix comme cas d'école ultérieurement.

Il suffit de rappeler le poids que la France a joué dans l'histoire et la production de la bande dessinée depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, période d'alphabétisation massive répandant la lecture dans la société, avec notamment les quatre premiers continuateurs majeurs de Rodolphe Töpffer : Cham, Christophe, Gustave Doré et Albert Robida. Ce quatuor de pionniers annonçant les premiers fondateurs du début du XX<sup>ème</sup> siècle fait partie de notre héritage jusqu'aux années 1960, où la bande dessinée cherche à explorer d'autres formes d'expression formelles, prenant de plus en plus des allures de roman graphique, la rendant analogue aux « beaux livres » d'art. En outre, l'espace francophone convient parfaitement pour fixer le cadre de la recherche puisqu'il permet l'accès à un corpus prolifique et spécifique et qui n'ignorerait cependant pas les auteurs essentiels antérieurs et actuels.

J'ai donc opté pour l'intégrale de *Pablo*, qui raconte la vie de l'artiste : ses secrets, sa carapace, ses vices, et bien sûr son processus créatif.

J'ai abordé cette œuvre parmi beaucoup d'autres. La sélection de ces auteurs et de ces quatre épisodes en quatre albums a été guidée par leur place dans cette branche en pleine expansion de la bande dessinée biographique d'artiste (Grand Prix RTL de la bande dessinée en 2012, et le tome II « Apollinaire » en sélection officielle du 40<sup>e</sup> Festival de la bande dessinée

d'Angoulême, nombre de vente le plus élevé), et par les thèmes abordés (l'art) où le témoignage - bien que rigoureux - cède devant la représentation porteuse d'une analyse historique et historiographique de l'histoire de l'art.

Cerner les principes et enjeux de la représentation comme mode d'expression au service d'une opération documentaire, à travers le genre biographique et plus spécifiquement de la biographie d'artiste dans la bande dessinée qui rend ce type d'ouvrage inédit et original est l'objectif que se donne cette investigation.

Par là-même, la bande dessinée s'empare du réel en réinventant l'investigation et en interrogeant les frontières de la biographie, genre initialement attribué au champ de la littérature. En outre, il s'agit dans le cas proposé d'une biographie dessinée d'artiste, sujet plus rarement traité de la biographie.

Dans le champ de la recherche, l'étude portera sur la façon dont le dessinateur, Clément Oubrierie renouvelle la bande dessinée à travers la biographie, en relevant des principes qui par le temps et la reprise d'une rétrospective réflexive, pourront devenir un élément dans l'histoire des arts ou des arts appliqués.

Pour ce faire, l'étude se propose de progresser depuis la structure interne de l'objet posé jusqu'à l'ensemble de la chaîne éditoriale. En d'autres termes, il s'agit de voir ce qui fait la spécificité de cette œuvre par l'analyse des moyens plastiques, graphiques et rhétoriques de la représentation en dressant une anthologie ordonnée et synthétique de la représentation. Puis, la méthodologie de l'adaptation du récit en image négociée entre les auteurs en tenant compte du médium et de ses propres codes sera retracée. Cette méthodologie inhérente aux contraintes du marché éditorial et de la réception comme marge synthétique d'action possible des acteurs face à ces diverses contraintes clôturera cette étude.

Je choisis donc la bande dessinée, et en particulier l'intégrale de *Pablo* comme support et corpus de réflexion de mon mémoire. Si la lecture d'une bande dessinée est une activité « ludique » et qui l'a rendue populaire, elle reste avant tout un objet de création entre plusieurs intervenants, et en particulier entre un scénariste et un dessinateur. L'investigation se focalisera sur ce dernier, puisqu'il s'agit d'analyser la représentation dans les arts visuels, catégorie des arts dont la bande dessinée fait partie.

Il est à noter que pour parler de Clément Oubrierie, le terme de dessinateur sera favorisé à celui d'illustrateur au cours de ce mémoire. Un dessinateur est d'abord un artiste avec un style personnel reconnaissable, maîtrisant l'art du graphisme, qui peut alors s'adapter à tout sujet : passer du cinéma, du scénario, voire de l'art du spectacle au dessin, alors que le terme d'illustrateur renvoie davantage au domaine informatique avec des techniques de

communication visuelle, et donc serait plutôt infographiste ou graphiste. Il est à noter que tout au long de cette réflexion, les images extraites du corpus correspondantes aux numéros de pages indiqués dans le développement n'ont pu être toutes intégrées pour diverses raisons (rythme de lecture et quantité de pages). Il a donc fallu faire un choix drastique. Ainsi, pour avoir la totalité de ces références, il sera nécessaire de se reporter à la version intégrale de *Pablo*. Seules les images clés et jugées plus nécessaires à la compréhension du raisonnement seront intégrées.

# PARTIE I : La biographie de *Pablo* : du texte factuel à la case

## Chapitre I : Un art de la représentation de scènes de nature hétérogène inclusif : effets de tradition et de mutation

### 1) Les registres comme reflets de la personnalité hors-norme de Picasso

La bande dessinée est un médium qui expose virtuellement des scènes dans l'espace de la vignette. Par l'observation des événements de la vie des de Picasso et des protagonistes et de leurs déplacements, la narration transforme cet espace de représentation en images intégrant des univers de nature hétérogène identifiables et à des genres ou registres appartenant à des classifications de genres picturaux. L'observation de la représentation de ces scènes permet d'en dresser une analyse plastique et historiographique.

Mais avant, rappelons rapidement la théorie des genres dans la peinture comme hiérarchisation des arts, afin de pouvoir par la suite situer l'œuvre étudiée dans ce contexte général.

En histoire de l'art, le genre s'inscrit dans la tradition esthétique. C'est un modèle divisé en deux qui relève d'une classification élaborée dès la Renaissance, et instaurée en France par l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>ème</sup> siècle. Le grand genre dit genre noble, traite du sacré et de l'Histoire, par la représentation de grands Saints ou de rois et reines. Par opposition, la vie profane, le quotidien est le petit genre ou genre dit mineur. Les scènes populaires, le paysage, la nature morte et la peinture animalière entrent dans cette catégorie.

Cette notion de genre dans l'histoire de l'art reste toutefois équivoque puisqu'elle a évolué et fut renouvelée par des artistes majeurs ayant fait bouger ces frontières, tels les impressionnistes. Ils ont fait des scènes quotidiennes un grand genre avec par exemple *Les bouquets* d'Auguste Renoir, dans une scène de vie de famille. Quant à l'art contemporain, il donne de la profondeur, de la précision à la notion de genre. Il ne s'établit plus par la

classification de la production de la représentation, mais produit lui-même une classification des êtres.

Ainsi, il sera question de voir dans cette partie à travers les repères recensés ci-dessous comment ils s'inscrivent dans cette bande dessinée par rapport à cette tradition, et quels niveaux d'interprétation en retirer.

### **Le grand genre**

#### **Le tragique : Pablo avant Picasso et destins malheureux**

La représentation du tragique est présente dans cette série d'album.

On le retrouve par des modalités de représentation, au gré des péripéties des personnages focaux et des thèmes liés au monde de l'art et de l'artiste qui atteint ce statut, Pablo avant Picasso entre 1900 et 1908, entre drogue, alcool, liaisons, famine, pauvreté, maladie, suicide et mort. Le dessinateur, Clément Oubrière, s'empare donc de ces thèmes comme moyen d'expression par le biais des épreuves rencontrées par Picasso. Grand genre, le tragique existe depuis des millénaires en art, dans la littérature et le théâtre bien sûr, mais son emploi est spécifique. Le Laid et l'Absurde sont les moyens d'expression employés avec mesure et discernement pour que l'œuvre réponde à l'exigence du critère du Beau, et ne doivent pas coexister au sein d'une même œuvre. Les peintres des Beaux-arts et même ceux de l'art moderne ont fait l'usage du Laid comme moyen d'exprimer les difficultés de la vie.

Il s'agit de voir comment ce caractère tragique, oscillant entre réalisme cru et empathie du lecteur s'incarne dans cette narration graphique, revisitant par-là même cette notion. Autrement dit, quelle est la finalité des modalités de la représentation du tragique dans la série *Pablo* ?

On remarque que la représentation du tragique est davantage donnée à voir dans les scènes du quotidien et beaucoup plus périodiquement dans des scènes allégoriques.

Il s'exprime de diverses façons chez l'artiste et les personnages principaux, représenté :

-**artistiquement**, à même l'œuvre de l'artiste : lorsque Picasso représente le portrait de son ami peintre Wiegels mort, intitulée *Hommage à Wiegels* (p324) ;

-**physiquement** : lorsque Picasso boit jusqu'à l'ivresse pour oublier sa situation précaire et pour dénigrer son art (p59), entre Fernande Olivier battue par son ex-mari (Paul Percheron) (p39), entre Picasso et Odette (une amie de Fernande) (p41) ;

- par l'**expressivité** des visages des personnages (p 39 v3-5 ; p67 ; p118 v 3 ; p207 v3 ; p 272 v2 ; p349 ; p347 v2-3 ; p322 v5 ; p323...)

- **gestuellement** : lors de vifs échanges entre Fernande et Picasso (p283) et les images du suicide de Casagemas (p35) ;
- **corporellement** : au moment du viol conjugal de Fernande Olivier (p37 v6 et p39 v6) et lors de sa fausse couche (p37 v4) ;
- **intérieurement**, par les descriptions dans les cartouches : lors du viol de Fernande (p37 v6 ; p39 v5) ; de l'annonce de la mort de Casagemas (p36 v6) ; l'incompréhension et l'abandon de Fernande par sa tante (p32 v6).

Cette souffrance, cette tragédie d'un pan de la vie de Picasso est de nature différente. Elle est largement expressive et réaliste. Elle est aussi représentée symboliquement dans les scènes allégoriques, notamment dans la scène entre Pablo, son père et sa sœur, lors d'un cauchemar (p60), ou lors de scènes de description avec un décalage poignant entre ce qui est narré et l'image représentée, celle du passé de Fernande et de Montmartre dès le début de cette bande dessinée (p 7 à 9), et à la fin avec Fernande vieillie, seule et son surnom « la belle Fernande » dans un cartouche (p350).

En outre, parmi tous ces thèmes, la mort et la maladie est un sujet à la fois présent au niveau figuratif et tangible tout au long de cet opus.

Le dessinateur nous en livre un tableau à multiples facettes textuellement et visuellement :

- par **allusion** : avec la mise en hors-champ de la mort dans les cartouches par la narratrice omnisciente Fernande (p36 v1 à 4) ;
- de façon **sémantique** et **allusive** : par la mise en abîme textuelle et visuelle avec la vue sur le bar « le Rat mort » fréquenté par Picasso ses amis qui parlent de la mort (Page 36) ou dans la reproduction d'un tableau *Hommage à Wiegels* de Picasso au sein du cadre de la vignette ;
- de façon **symbolique** (p 40) : avec la représentation de l'idylle de Picasso et d'Odette avec la statue « la parisienne » érigée lors de la première Exposition Universelle de Paris en 1855 ;
- de façon **descriptive** (p35) : par un discours rapporté de l'un des amis de Picasso en une séquence d'une page, avec les vignettes aux bords arrondis. Il lui conte le suicide de Carlos Casagemas en 1901 au sortir du Café de l'Hippodrome (cf p 113), boulevard Clichy à Paris, après avoir tenté de tuer son amante.

Conjointement, en plus de représenter la vie de l'artiste avant de devenir un artiste reconnu mondialement et la présence de la mort parcourant cette série, Picasso s'y trouve confronté très jeune dans sa vie, avec la disparition de sa sœur Concepción de la maladie de la diphtérie. Le lecteur apprend que c'est à la suite de ce traumatisme que Picasso s'est consacré corps et âme à la peinture, se sentant responsable de son décès. Dès lors, il entretient une

relation superstitieuse avec l'art, la maladie et la mort et les personnes qu'il rencontre, telle une malédiction, dont il se sent à chaque fois l'origine.

D'un côté, cette narration visuelle banalise le tragique au sein de scènes amicales, conjugales, populaires ou anecdotiques, pouvant le placer dans le petit genre sur le plan représentationnel. De l'autre, il pourrait s'affilier au grand genre au niveau conceptuel car la finalité de cette douleur et de cette souffrance traite de sujets sérieux de la vie avec son lot d'épreuves à surmonter. Parallèlement, au fil de la lecture, les personnages principaux continuent de s'entraider, de créer coûte que coûte au nom de l'art, démontrant ainsi leur capacité à survivre dans l'adversité. De plus, le tragique est esthétisé, car l'esthétique intègre le beau par le talent du dessinateur.

Dans le récit, tragédie et espoir coexistent également au sein mêmes cases, entre texte et image, forme et fond.

En suivant l'itinéraire des personnages focaux, entre drames personnels et sociaux et événements imminents, on assiste de concert à des représentations, pouvant être qualifiées d'adéquates produites par le dessinateur. En effet, il ne s'agit pas là d'une exposition provocatrice, d'images hyperboliques, mais bien d'une expression de la réalité vécue par Picasso (et les autres personnages) qui s'est réellement déroulée dans le pan de l'Histoire, et plus précisément de l'histoire de l'art. Dans cette bande dessinée, cette représentation se veut conforme à la vie réelle dans le sens où la mise en scène du tragique témoigne d'une volonté d'authenticité des situations données à voir à travers les scènes du quotidien. Elle n'est pas idéalisée, magnifiée comme cela fut le cas dans la peinture classique afin de répondre au critère du Beau, mais donne à voir de manière réaliste sous le trait du dessinateur. Cette perception et sensation d'identification est particulièrement prégnante par les gestes brutaux dans les scènes violentes. Le trait devient lui aussi plus vif, dans la typographie et le dessin, et exposant une représentation d'un réalisme cru à la limite de la gêne face à ce type de scène. Dans les autres scènes, la représentation reste, ou se veut une lecture réelle, non sublimée, de la souffrance.

En illustrant les destins malheureux de certains personnages principaux et secondaires et de Picasso évoqués précédemment, le dessinateur veut par extension illustrer la vie : le portrait de Montmartre du début du tout début du XXème siècle et plus largement, celui d'une société. Par l'imitation de la représentation du réel, la mimesis produit un effet de persuasion du fait de la ressemblance et de l'analogie, permettant d'introduire la catharsis, c'est-à-dire la crainte et la pitié avec la passion, ici entre Fernande et Picasso, qui sont fondamentaux. Cela peut se justifier car le lecteur éprouve la faculté de ressentir l'émotion face à ces images entre



répulsion d'une chose à fuir, et attirance, pitié. Il partage la douleur des personnages et prend donc la part à venir, entre secours et crainte pour les personnages, pour lui-même et pour tout homme souffrant.

Ce faisant, ce récit par l'image réussit à trouver un équilibre entre les fins, évoquer tous les états d'être intimes de Picasso révélateurs à la fois de l'artiste, les moyens, sur le plan esthétique par la possibilité d'admirer la bande dessinée en tant qu'objet de création, et la sincérité du dessinateur. Bien que cette bande dessinée s'inscrive dans l'époque contemporaine et ses barbaries (photographie de guerre, attentats, images de génocides), elle pose essentiellement la question de l'image du tragique dans les arts visuels et de la distance du regard posé : entre réalisme cru, voire voyeurisme et empathie du lecteur.

Cet art de la représentation de la souffrance, qu'elle soit morale ou physique, est depuis toujours un art de la subversion des canons esthétiques.

Ainsi, cette organisation des cases en séquences dans l'espace de la page apporte une iconographie du tragique mais aussi du comique, registre également présent dans cette narration graphique.

### *Le petit genre*

Traditionnellement, il prend sa source au théâtre. Il s'applique à la vie profane, aux scènes ordinaires, appartenant au petit genre.

Légitimé depuis l'époque moderne, l'usage de l'humour est présent dans l'art contemporain représenté de façon divergente. Par là-même, l'art se donne la possibilité d'une charge critique sur divers sujets y compris sur celui de l'art lui-même, en gardant sa fonction ludique. Toutefois, la place du comique, de l'humour au sein de cette bande dessinée en tant qu'expression artistique contemporaine dans les arts visuels et dans l'évolution de l'histoire de l'art, a été exclu ou très marginalisé, notamment à l'époque médiévale. La conception chrétienne du rire s'apparentait au mal, revêtait un côté satanique. L'art était une affaire sérieuse puisque relevant de la commande ecclésiastique et de personnalités politiques hautement placées.

Quelle que soit la valeur qu'on lui donne, les termes art et humour relèvent tous deux du domaine psychique.

Nous choisirons quelques exemples pour étayer l'analyse du comique dans ce récit, afin de répondre à la question de savoir comment et pourquoi représenter le comique dans cette bande dessinée sous la forme d'un humour décalé.

### Le comique : un humour décalé pour dédramatiser et exposer des contrastes sociaux

A première vue, il paraîtrait consensuel de s'arrêter sur le fait que ce registre sied parfaitement au médium bédéique dont la fonction première est de divertir, et rendu populaire pour cette même raison. Pourtant, dans cette bande dessinée le comique se mélange, s'intègre à la rudesse du pan de vie de Picasso dépeint par le dessinateur et choisi par la scénariste Julie Birmant.

On pourrait rapprocher la bande dessinée *C'était la guerre des tranchées* de Jacques Tardi. Cela peut sembler paradoxal puisque dans les deux cas, les héros sont héros malgré eux, des hommes alors inconnus, dans la misère ou dans un contexte de guerre. Pablo n'est pas encore à ce moment-là Picasso, artiste mythique de la période moderne au-delà des frontières européennes, et le soldat est un soldat parmi d'autres qui assiste à des scènes dignes d'une boucherie. Cela est spécifique à la bande dessinée française. En ce sens, ce sont des anti-héros, et ils n'ont pas non plus de pouvoirs exceptionnels, par opposition aux *comic books* américains.

Mais dans le cas de Jacques Tardi ou de Clément Oubrerie, le genre comique prend place au sein de thématiques même du désespoir et de la déchéance humaine.

Si dans le cas de *C'était la guerre des tranchées*, le comique s'illustre dans un humour noir et sur un ton laconique, dans la bande dessinée de *Pablo*, ce registre est lui constamment basé sur un humour décalé employé par les personnages, et en particulier par Picasso et Fernande, pour dédramatiser et prendre du recul sur la situation.

L'auteur nous expose des formes de représentation du comique prennent des formes multiples.

Sa présence se remarque principalement dans des situations incongrue ou paradoxale de personnages dans l'histoire racontée, reposant soit sur des scènes de quiproquos de malentendus ou de croisement d'événements :

-(p73 et 75) Max Jacob se trouve pris dans une bagarre malgré lui par un homme croyant qu'il a eu une union avec sa femme, lorsqu'on sait qu'il avait des penchants et de l'affection pour les hommes et Picasso précisément, et ça l'est subtilement évoqué dans ce passage ;

-(p187) par une scène de situation assimilable à un gag de Fernande qui manque de tomber d'un âne dans un voyage à Gosol en Espagne ou domine la représentation...

Par ailleurs, bon nombre d'allées et venues imprévisibles dans l'atelier de Picasso ajoutent à ce comique de situation avec des entrées :

- décoiffante (p159 v 3), avec Henri-Pierre Roché, annoncé « Roger » à Picasso par la ménagère ;
- surprenante (p110 v 6), avec l'arrivée d'un âne sur le seuil de la porte appartenant au patron du « Lapin Agile », bar-café fréquenté par Picasso et ses amis ;
- inattendue (p174), avec l'impressionnant galeriste Ambroise Vollard alors que les personnages dorment encore ...

Du même coup, le comique des mœurs se manifeste très souvent par la collusion de niveaux de langues opposés dans un dialogue ou dans un effet de parallélisme textuel et visuel au sein des vignettes, elles-mêmes prises dans une séquence. Entre trivialité et poésie, cela crée une concomitance de deux informations jugées originellement incompatibles provoquant le sourire et même le rire du lecteur. Cette cacophonie, ce comique des mœurs est récurrent et a lieu le plus souvent dans l'atelier de Picasso et en société dans des jeux visuels et textuels. On pourrait citer entre autres bon nombre de scènes créant un décalage entre ce qui est annoncé textuellement et l'image donnée à voir. Celles avec la présence de Picasso et de ses amis sont très représentatives de ce comique de situation :

- l'arrivée de Raymonde (p278 v 1 et 2) : petite fille adoptée arrivant à l'atelier de Picasso discutant avec Fernande et Max Jacob, paroles immédiatement contrebalancées par la coexistence d'un autre registre de langue au sein des vignettes ;
- l'arrivée de Fernande chez Picasso (p101 v5 et 6) où se trouve un écriteau « au rendez-vous des poètes » sur la porte d'entrée avec un dialogue très trivial parallèle représenté par des bulles venant de l'intérieur annonce là encore la présence de ses amis ;
- la récitation d'un poème de Verlaine d'un ton lyrique par Max Jacob à Picasso avec l'exubérance de ses fameux amis (p50) qui festoient et profitant des victuailles à disposition, en train de jouer de la musique ;
- l'échange entre Matisse et Picasso. Les milieux s'entrechoquent par le vocabulaire employé pour décrire leurs œuvres. En parlant de sa peinture *Le bonheur de vivre*, Matisse emploie un vocabulaire littéraire quelque peu pompeux, et stoppé par celui de Picasso, vulgaire et osé, à qui l'on demande sur quoi il travaille. Il répond « le bordel », dont le sujet est des « putes avec leurs clients ». C'est pour cette raison que le titre initial sera modifié plus tard par le titre que l'on connaît actuellement, *Les demoiselles d'Avignon*, pour plus de convenance.

Ce comique permet aussi de décrire par l'ironie, le caractère et les traits moraux, des vices et idées des personnages indirectement, venant généralement de la bouche d'un personnage. La galeriste et marchande d'art Berthe Weil, appelle Picasso « le petit génie » d'un ton sec et dubitative en regardant un de ses dessin, car elle s'appuie sur ce qu'elle entend dire de lui. On sait qu'elle le dit ironiquement car cette phrase est écrite entre guillemets et son visage est sévère, fermé tout au long de la séquence et le sera les autres fois dans le récit. Également, ce biais visuel et textuel permet au lecteur de découvrir simultanément sa personnalité.

Aussi, après une séance de peinture, Gertrude Stein, collectionneuse américaine aristocrate, invite Picasso et Fernande chez elle à un repas le jour suivant. Cette proposition est le signe de l'estime qu'elle leur témoigne et voit en Picasso les prémices d'un artiste en devenir. Par la voix de Fernande dans le cartouche, elle se décrit affectueusement elle et Picasso comme des « papous ». Cette référence fait sourire car cette remarque et à la fois référence s'intègre judicieusement dans le récit. D'une part elle survient à la suite de séquences où Picasso est dans sa période d'imprégnation d'art primitif dans le récit et d'une autre part, marque la hauteur de vue de Fernande qui a bien conscience de cette différence sociale. Par conséquent, Fernande sait qu'ils doivent être vus comme des originaux aux yeux de Gertrude.

Cela amène à un effet de comique visuel :

- par les **vêtements** (p 215). Picasso porte des vêtements différents de son habitude lors de son invitation avec Fernande chez Gertrude. Présent, Matisse se dit intérieurement que l'accoutrement de Picasso est clownesque ;

- par un **accessoire** (p7). Avec ses toiles roulées sous son bras lors de la première Exposition Universelle de Paris dans l'éventualité où il serait amené à les montrer, Picasso est associé à « un marchand de tapis » par un de ses amis.

On remarque que, lorsqu'elle n'est pas descriptive, la voix de Fernande est en grande partie ironique. Elle l'est textuellement par les dialogues et les cartouches à propos de son amant Laurent Debienne, de « l'excentricité de la façade des artistes » pompiers pour qui elle a posé (Henner, Mac Ewen, Bordes, Cormon, Alexis, Axilette, Carolus-Duran...), « prisonniers des convenances et de leurs rêves de gloire sociale à deux sous », ou même de Picasso qui « baragouinait un français difficilement compréhensible. Je le dépassais d'une tête, et le voir bomber le torse ne provoquait que mon hilarité. » (p86 v1, p216), et graphiquement en portraiturant ces derniers dans un style caricatural (p68 -69), puis dévoilant la réalité du statut de modèle (p100).

La question du narrateur est centrale. La voix de Fernande est sérieusement humoristique tout au long du récit. Ainsi, cet opus se déroule sous le regard de la narratrice, Fernande. Elle dresse un portrait satirique de Montmartre et la société parisienne du XX<sup>ème</sup> siècle, avec ses réalités cachées et souterraines. Le dessinateur se plaît à introduire de la dérision au sein de l'espace conflictuel des relations sociales dans des moments de désespoir, de famine, traversés par les personnages et de lutte intérieure des artistes et littéraires. Ce rapport est dual car le dessinateur illustre, mais s'appuie aussi sur les propos de Fernande dans *Souvenirs intimes* d'après un journal intime qu'elle a tenu. On pourrait aller jusqu'à dire que Clément Oubrierie est un représentant de la représentation comique du tragique. Il construit ainsi ses récits selon un registre humoristique faussement naïf, entre chronique du quotidien et effet carnet de croquis d'artiste. Ce faisant, il arrive avec brio à transformer le comique traditionnel en simplifiant des informations relatives aux mouvements artistiques et à l'esthétique (dans le Salons des refusés, les expositions), sans les réduire à une chronologie ordonnée et jusqu'alors réservés aux controverses sérieuses. Dans ce même angle, il fait passer la situation socio-économique de l'époque à laquelle se déroule le récit.

De plus, la souffrance vécue par les personnages évoquée précédemment est incluse dans ce jeu entre trivialité et poésie. De fait, le lecteur est pris à parti et devient complice. Cela permet aussi de dépasser cette souffrance et fait du personnage de Picasso, un antihéros, ce personnage vulnérable, impulsif, passionné et comique. L'émotion ressentie est donc partagée avec tout et son contraire, le tout savamment imbriqué entre texte et image. Là semble être le cœur d'une approche stratégique du dessinateur, participant d'une logique narrative.

Cette bipolarité peut être certes commune à tout récit et se retrouve dans d'autres bandes dessinées appelées « romans graphiques », mais ici s'en distingue avec un fond réel lié au fait biographique. De la sorte, le concept de la biographie est ambivalent d'autant plus qu'il y a un mélange avec le genre comique par le transfert dans les arts visuels.

## 2) Hiérarchie des genres picturaux à l'image des rencontres et imprégnations de l'œuvre protéiforme de Picasso

Peut-on imaginer, le tableau d'Histoire, une scène religieuse, le paysage, la nature morte, le portrait ou le nu, transposés dans le médium de la bande dessinée ? Le dialogue de la bande dessinée avec la peinture est omniprésent dans leur rapport à la représentation figurative.

A la classification des genres picturaux, Clément Oubrerie préfère employer le terme de « niches »<sup>9</sup> dans la bande dessinée qui permettent « de représenter Paris ». Dans le contexte d'une adaptation biographique, il appelle la bande dessinée une « peinture » ou des « portraits », pris dans un sens plus général.

Cette partie s'attachera à mettre en lumière la variété de l'adaptation de ces niches en tant que genres picturaux transférés à la bande dessinée, et en quoi ils sont à l'image des rencontres et des imprégnations ayant jalonné l'œuvre de Picasso dans cette bande dessinée.

### ***Le grand genre : un éclairage artificiel pour théâtraliser et solaire pour démystifier***

#### La peinture d'Histoire pour introduire le contexte historique

Picasso a su, tout au long de sa vie, s'entourer de talents, poètes, écrivains, peintres, qui ont marqué son œuvre et lui-même. Les mobilités spatiales de ces personnages permettent au dessinateur le déploiement de chacune des cases comme une série de miniatures, de petits tableaux enfermant une scène particulière. Chacune de ces représentations donne lieu à des scènes de genre majeur, à ce que l'on appelle la peinture d'Histoire. Ce genre pictural s'inspire des scènes issues de l'histoire chrétienne, antique, et de la mythologie ou d'événements historiques plus récents. On retrouve des scènes similaires dans le déroulement du récit.

On peut également constater l'usage d'un éclairage artificiel jalonnant ces scènes, par opposition à un éclairage solaire qui lui provient d'une source naturelle. La lumière dans l'art a toujours eu une place centrale entre jeu d'ombres et de lumières. Si la mise en lumière cherche à théâtraliser pour dramatiser une scène, il faut garder à l'esprit qu'elle reste cependant une invention de l'artiste, parfois bien énigmatique avec une charge symbolique. C'est ce que nous verrons dans cette partie consacrée au grand genre.

---

<sup>9</sup> Entretien en ligne de Clément Oubrerie sur son ouvrage *Voltaire amoureux*, site comixtrip.fr. Article posté le vendredi 29 décembre 2017 par Damien Canteau. Bien que le propos repris soit pour une autre œuvre, il est transposable à *Pablo* puisque c'est en réponse à une question sur la représentation de l'histoire de l'art.

## La peinture religieuse mythique et profane

Très peu nombreuses<sup>10</sup>, les scènes religieuses chrétiennes affichent une déclinaison ce genre sous plusieurs variantes. De fait, il est intéressant de voir comment les codes traditionnels de la peinture religieuse sont bousculés par ceux de ce médium.

(p105 v 2) La première scène religieuse est une scène pieuse au sein d'une vignette.



Cette scène est imbriquée dans un discours rapporté par le sculpteur Pierre Manolo. Pour le signifier, la vignette est à bord arrondis et contours floutés pour marquer ce retour dans le passé. Le sculpteur est agenouillé sur une chaise prie-Dieu en pleine dévotion. Un halo de lumière du jour provenant des vitraux éclaire Manolo et la statue de Marie surélevée, en contre plongée pour marquer cet aspect de soumission et le côté céleste. Le cartouche à l'extérieur de l'image renforce encore ce côté mystique : « j'ai filé à l'église, et ce fut comme un miracle... », est un dire généralement de l'ordre du « cliché » au sujet de la piété, du monde religieux. Prise dans la séquence, on a la confirmation de ce jugement de valeur. La vignette précédente montre Pierre Manolo est derrière une vitrine face à une crémière tenant deux mottes de beurre. La représentation est clairement suggestive ou faussement innocente. Ce parallélisme dans la représentation, entre le monde humain, mortel, profane par une femme, décrite par le sculpteur comme « sublime et (qui) avait besoin de quelqu'un pour ses mottes » et le monde sacré par cette scène pieuse avec une femme divine, la Sainte Vierge marque une césure entre le moment où le sculpteur est face à la crémière et lorsqu'il se rend à l'église. Cette césure est un temps suggéré mais surtout stratégique, au niveau représentationnel et structurel.

<sup>10</sup> Les représentations faisant référence à des scènes religieuses sont au nombre de trois dans toute la série.

La vignette suivante, le sculpteur est dans la crémèrie avec la crèmière et a sculpté la Vierge dans du beurre, en en faisant sa spécialité. Dans cette troisième vignette s'opère un transfert d'un contexte à un autre de l'image du sacré, voire de l'art sacré au sein de cette séquence. Dans la scène de l'église, la Vierge est sculptée dans un matériau durable qui semble être de la pierre, mise sur un piédestal dans un lieu sacré cultuel. La vignette suivante, elle est non seulement sculptée dans une matière molle, éphémère et comestible, mais accompagnée de l'étiquette du prix piquée dedans, comme un produit à vendre parmi les autres produits laitiers. En plus de côtoyer le profane d'une vignette à l'autre, le sacré est désacralisé, voire mis en dérision implicitement, par des signes visuels et textuels. Ainsi, la scène religieuse n'en a que l'apparence.

(p199) Plus loin, une autre scène religieuse débute.

Picasso annonce à Fernande qu'il souhaite l'emmener à l'église (v2). On voit l'église en plongée (v4), avec les silhouettes des deux personnages, et un âne plus loin. On sait que les sites culturels se démarquaient des habitations par leur hauteur afin de symboliser le céleste divin. Ainsi, au-delà de l'objectif d'informer géographiquement et de montrer l'apparence de l'église au lecteur, par le point de vue en hauteur, le lecteur prend symboliquement la place de Dieu, et regarde le monde en l'espace de ce court instant. La vignette suivante (v5), on s'attendrait plutôt à une scène de piété, de recueillement ou simplement d'admiration des œuvres présentes dans l'église. Or, Picasso compare statue en bois de *la Vierge à l'Enfant* de la 2<sup>nd</sup>e moitié du XIIe siècle d'inspiration orientale byzantine à Fernande (v5), ce à quoi cette dernière répond par une description très rationnelle et objective.



Vignette, page 199.



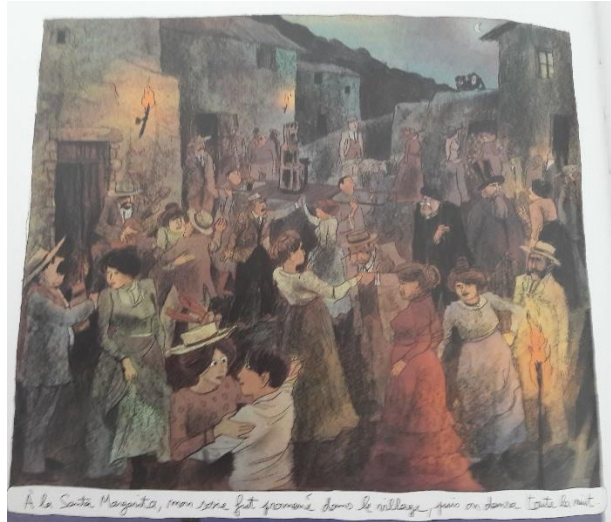
*Vierge à l'Enfant* de la 2<sup>nd</sup>e moitié du XIIe siècle

La scène est en vue en plongée avec la Vierge au premier plan, placée au-dessus des personnages. Pourtant, le monde profane représenté démystifie le sacré au par les dialogues,



apportant des précisions sur ce qui est donné à voir, ramenant d'un coup au monde terrestre et enlevant de fait tout le caractère religieux à la représentation.

(p200) Lorsque l'on tourne la page, on assiste à la troisième et dernière scène religieuse du récit dans une vignette prenant les deux tiers de la page.



Celle-ci se déroule de nuit lors de la semaine Sainte à Santa Margarita à Gosol en Espagne. Fernande explique de façon sérieuse mais non sans une pointe d'humour dans un cartouche séparant cette vignette d'un daily strip horizontal, que *la Vierge à l'Enfant*, surnommée « sosie, fut promené dans le village » et en musique, avec la présence de musiciens. La scène est davantage festive que religieuse, avec un éclairage naturel, la Lune, et artificiel, celui des torches enflammées. *La Vierge à l'Enfant* n'est pas au premier plan et se confond avec la foule dans ce petit village, plus occupée à danser qu'à admirer la procession. Cette procession est répandue en Espagne et connue mondialement, notamment par la cagoule de forme conique revêtue par les porteurs et recouverte d'un voile représentant les pénitents. Ici, les porteurs ne les arborent pas, peut-être en raison de ce village très reculé et modeste. Cette atmosphère festive et gaie fait penser à la composition des *Noces de Cana* de Véronèse en 1563 par la mise en scène du changement d'eau en vin par Jésus lors d'un banquet de noces. A l'instar de Véronèse, Clément Oubrierie mêle ici intimement le sacré et le profane, ne sacrifiant cependant point l'un à l'autre. Or, la deuxième partie de la phrase « (...), puis on dansa toute la nuit. », annonce la représentation du daily strip clôturant cette séquence, qui elle, est clairement de genre populaire, profane. Ainsi, dans la même page, scène religieuse et profane sont mitoyennes dans cette scène. C'est bien là tout le potentiel de ce médium. Cette vignette représente isolément pour mieux montrer au lecteur et par là-même fait de cette scène

religieuse un grand genre. Prise dans son système séquentiel, elle perd, ou du moins sa valeur religieuse perd de son sens par la cohabitation avec la vignette suivante au sein de la même page, et pourrait-on dire, du même tableau, puisque le dessinateur parle de « mini-tableaux » pour évoquer les vignettes. Ce rapport créé par les codes permis par la bande dessinée pose un regard ambigu sur la charge symbolique de la scène religieuse. Traditionnellement, il est inconcevable pour ce genre pictural de représenter au sein du même tableau profane et religieux.

Quoiqu'il en soit, ces scènes religieuses détaillées ci-dessous relèvent d'un procédé de détournement. Elles ne le sont que par les éléments représentés : les statues, les églises et les scènes de recueillement, rattrapées par le texte cliché dans le cartouche, à la limite du blasphème, par les dialogues rationnels de type ethnologique, et par la structure des vignettes dans des séquences humoristique et profane.

#### L'inconscient des personnages focaux à travers le rêve et les songes comme espace allégorique

Picasso et Fernande sont en proie à des cauchemars. Qui ne le serait pas dans une telle vie de misère et d'indifférence sociale avec tous les soucis associés ?

Le cauchemar est propice à la fantasmagorie, à la réminiscence d'événements malheureux, et aux images subliminales. En plus, Picasso, Max Jacob et Fernande ont des visions hallucinogènes associées à leur consommation d'opium. C'est pourquoi le dessinateur a choisi cet espace, celui de l'inconscient et du rêve éveillé des personnages focaux pour pouvoir représenter des scènes allégoriques, faisant partie du grand genre.

Nous verrons à travers les diverses scènes évoquées ci-dessous comment d'un point de vue plastique, les effets produits et pour quelles raisons le dessinateur y a eu recours.

Picasso rêve de sa sœur morte à deux reprises dans cette bande dessinée.



(p60) Dans la première scène allégorique en pleine page, les contrastes sont forts. Les ombres portées sont noires, d'une gestualité graphique marquée, et déformées jusqu'à l'exagération. Il y a dans cette scène tous les éléments qui ont marqué différemment la vie de Picasso, mais prenant une allure macabre dans une gamme de couleur repoussante : noire, verte et jaunâtre. Dans cette séquence provenant du cauchemar de Picasso signifié par l'appendice de la bulle avec de petits cercles, les vignettes sont à bords arrondis. Cela donne un aspect de mouvance dans la page, analogue aux images dans un rêve. Ainsi, on voit la petite sœur de Picasso avec une tête de mort à la place de son visage d'enfant, et le père, dont on sait qu'il a poussé Picasso dans la voie de la peinture. Picasso est représenté petit, en train de peindre un pigeon, lequel devient hybride dans la vignette suivante prenant l'apparence de son père. Son ami Wiegels se meut plausiblement dans la peau d'un arlequin, sujet qu'il a beaucoup peint. La ville de Paris par la représentation de la tour Eiffel est dressée aux côtés de la mort, symbolisée par une femme avec une faucille, et enfin la présence de son ami Casagemas en train de se suicider, avant que Picasso se réveille en sursaut.

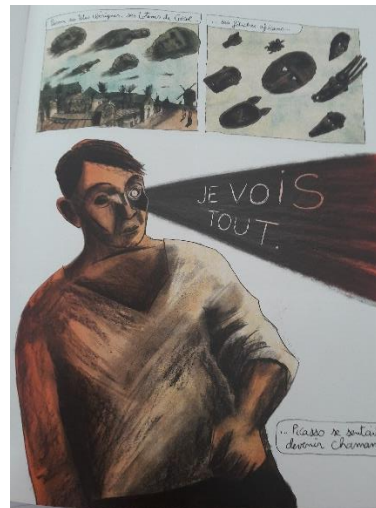
(p205)Après un séjour en Espagne, sur le trajet du retour, Picasso explique à Fernande l'épisode de la mort de sa petite sœur (p206).



Une représentation allégorique dénuée de cadre, dans le blanc de la page s'ensuit. Par son inclusion au milieu de la séquence, cela peut donner à penser que l'image donnée à voir est simultanément produite dans l'esprit de Picasso pendant qu'il raconte, comme un flash, au milieu de cette séquence. Les trois personnages, le médecin, et ses parents ont l'apparence de morts vivants par des silhouettes noires avec un visage blanchâtre et des yeux noircis, annonçant la mort de Conchita (surnom de sa petite sœur), et Picasso petit en train de peindre s'en détachant. Même s'il est vrai qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un rêve, ce flash peut être assimilé à un songe, à un rêve éveillé lorsque l'on évoque quelque chose, c'est pourquoi il est analysé ici. Les allégories amenées au moyen de l'inconscient de Picasso représentent l'idée de la vie à Paris et de la mort. Cela montre le choc émotionnel produit par cette disparition et combien elle l'obsède. A partir de là, on peut se demander si cette image allégorique est une purgation de la crainte ou l'exposition de sa vulnérabilité et de la nôtre. Ces figures humaines, animales et hybrides sont des attributs que l'on retrouve dans les allégories symboliques classiques. En faisant usage du Laid, profondément affirmé par les couleurs criardes, les sourires grimaçants des personnages et les symboles représentés, le dessinateur semble à première vue s'éloigner de cette conception classique de l'allégorie qui donne une importance à ce qu'elle établit comme Beau, esthétique. Cette interprétation est néanmoins à nuancer car cette froideur ambiante est justement ce qui a fait la spécificité de ce type d'allégorie symbolique, décrite pour cette raison à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. En traitant de l'interprétation de la vie par Picasso, le dessinateur s'éloigne de la conception classique de

la représentation avec le critère du Beau pour la rendre acceptable dans ce contexte, non conceptuellement mais esthétiquement. Par cette affirmation du Laid, tous les éléments et transitions d'une case à l'autre sont agencés dans un jeu très graphique.

(p251) Sous la voix narrative de Fernande, on assiste à une autre scène où « ...Picasso se sentait devenir Chaman. ».



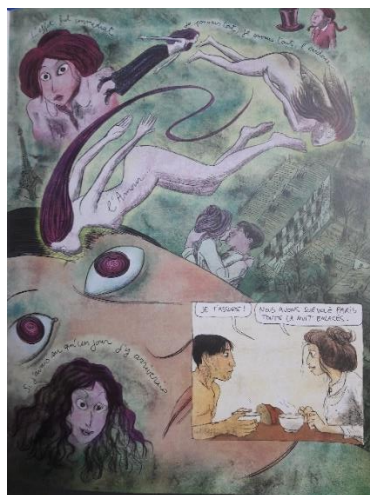
Cette scène s'apparente à une allégorie bien qu'elle ne soit pas clairement délimitée spatio-temporellement. Cela s'explique tout d'abord par l'absence de transition entre la scène précédente et celle-ci. Elles n'ont rien à voir entre elles mais c'est l'organisation de la planche qui permet de s'y retrouver. Elle se découpe en deux vignettes et une demi-planche dans le blanc de la page. En haut de la page, deux vignettes représentent les têtes ibériques, fétiches africains et totems de Gosol dont Picasso est en train de s'inspirer pour faire évoluer sa peinture. Elles sont représentées en train de voler dans le ciel au-dessus du Bateau-lavoir. Ces deux vignettes sont une forme de transition progressive vers la scène allégorique au sein de cette page. La comparaison de Picasso à un Chaman dans un cartouche par la voix de Fernande indique indirectement qu'il se trouve dans un état de transe créatrice, passionnel. Un message sort de ses yeux : « je vois tout ». En effet, le chamanisme est une pratique qui perdure au travers des millénaires, comme un savoir complexe lié à l'expression artistique et au rêve.

(p299) Max Jacob est l'un des personnages centraux de ce récit aux côtés de Picasso et de Fernande.



Dans la même veine, en une séquence de deux pages à vignettes à bords arrondis, Max Jacob raconte à Fernande l'une de ses habitudes. La représentation d'un songe se dévoile sous nos yeux. Il marche seul dans la rue puis plonge le lecteur dans un décor bucolique paysager : « Je pars chaque matin à l'aube... marcher et faire tournoyer mon esprit... jusqu'à l'illumination. » Cela accentue le phénomène de cette pratique par les personnalités artistiques, tourmentées, en quête d'inspiration. Toutefois, cette quête et transe de l'artiste revêt ici un aspect lyrique, onirique voire mélancolique, caractéristique des préoccupations et principes esthétiques du romantisme dominé par la sensibilité, l'émotion. Egalement, l'importance du rôle de l'imagination prévaut sur leurs œuvres. Cette représentation est à l'image de la personnalité de Max Jacob, connu pour être très théâtral dans la vraie vie. A la page suivante, cette scène en demi-planche se clôture par la chute de cette narration, pour le moins surprenante et drôlement déconcertante. Max Jacob est en posture de déclamation de vers face à ce paysage avec une cascade, tandis que ce qu'il dit est en total décalage avec la représentation. Alors que l'on s'attend à ce qu'il ait trouvé l'inspiration, il clame sa joie... d'avoir le téléphone chez lui ! En jouant sur le rythme et les sonorités avec l'anaphore, répétition d'une phrase particulièrement utilisée dans la poésie, l'ambiance poétique et romantique est conservée, puisqu'il est lui-même poète. Ce décalage entre texte et images, humour et sérieux est récurrent et fait la spécificité de cette bande dessinée. Intégrer une donnée, ici, sur le fait que le téléphone est un privilège et non accessible à tous les foyers, est aussi un des moyens très usité par les auteurs.

Quant à Fernande, il y a toujours Picasso dans ses rêves ou songes.  
 (p151) Fernande a une vision en empruntant et fumant une sorte de pipe confectionnée par Picasso.



Le trajet de la fumée s’y échappant amène à sa vision dans une planche qui donne lieu à la représentation d’une scène allégorique. Les couleurs vertes et magenta sont froides et crues, à l’image de la scène de rêve de Picasso détaillée précédemment. La composition fait circuler l’œil en forme de « S », non sans rappeler à la *figura serpentinata* très utilisée dans la peinture maniériste. Il faut bien sûr garder à l’esprit que les caractères généraux de la peinture maniériste étant multiples et réalisés sur une longue période, une analyse exhaustive en est impossible. Toutefois, dans cette scène en pleine planche, on peut relever des éléments analogiques à cette esthétique : juxtaposition de la figure de Fernande représentées plusieurs fois, plans superposés d’elle et d’elle avec Picasso, le visage de Picasso et le Bateau-lavoir en contrebas, allongement des formes de son corps et de sa chevelure, et bien évidemment un mouvement et un changement d’échelle de tous ces éléments. Pour ces raisons, cette scène s’apparente à une représentation allégorique dans son sens classique. Mais, par un encastrement d’une vignette au sein même de la planche, le médium bédéique déjoue cette acceptation esthétique et conceptuelle. En effet, dans cette vignette l’ellipse temporelle est au sein même de cette scène allégorique. Il y a simultanément la vision psychédélique de Fernande et la scène d’explication par un dialogue où elle le raconte à Picasso. Toute la charge symbolique traditionnellement à décoder par le regardeur est dévoilée visuellement et textuellement, mais, et c’est là la force de l’imagination du dessinateur reliée aux codes de la bande dessinée, seulement après un espace temporel. Ainsi, la portée symbolique est judicieusement amenée par ce choix de composition, ne déchargeant de fait pas la fonction initiale de l’allégorie dans le genre pictural.

(p174) Trois strips verticaux pour trois temporalités différentes : le soir, la nuit et le lendemain matin.



Les quatre amis, Picasso, Fernande, Max Jacob et Guillaume Apollinaire fumèrent de l’opium dans l’atelier de Picasso. Des bulles avec des dessins montrent à quoi rêvent Max Jacob et Guillaume Apollinaire pendant la nuit, alors que Picasso se réveille en sursaut et parle à voix haute. Astrologie pour Max Jacob et compagnie féminine Pour Guillaume Apollinaire. Picasso est l’artiste tourmenté par excellence. Cette exclamation et ce sursaut nocturne de Picasso est à la fois un moyen pour le dessinateur d’introduire une indication supplémentaire au lecteur des inventions de ce temps. Parmi elles, l’apparition de la photographie au XIXème siècle, et la réaction de Picasso est représentative de la crainte provoquée chez les artistes quant à ses conséquences sur le devenir de l’art.

Fernande est très impliquée dans sa recherche et sa pratique artistique.  
 (p221 et 222) Dans son rêve, un événement de genre épique se déroule au sein d’une séquence aux couleurs rougeâtre et noire, dans une représentation stéréotypée.





Stéréotypée, car on retrouve les codes et la thématique du cinéma de genre épique de science-fiction : protagonistes en contre plongée, plan rapproché sur une main tenant un rocher, sommet ardu à gravir par l'homme, homme en action, femme apeurée et écartée du danger. Ici, dans une séquence de deux pages, la scène représente donc une scène de genre épique faisant écho à l'ascension de Picasso vers l'invention de l'art moderne. Les dialogues le font comprendre au lecteur et la dernière image de cette scène est très explicite. Par une citation graphique d'œuvres picturales et sculpturales antérieures sur lesquelles Picasso grimpe symboliquement, l'on peut reconnaître : le sarcophage du Pharaon Toutankhamon, la statue de la Vénus de Milo, une peinture de la série *Portrait de l'artiste* de Van Gogh, deux femmes tahitiennes de la peinture de Gauguin, et le *Portrait de Madame Matisse à la raie verte* de Matisse. Ce sommet devient une sculpture. Les œuvres représentées sont assemblées et en volume, accumulées à la manière du cubisme, à l'exception près que les figures ne sont pas décomposées. A cela s'ajoute la citation des prémices l'art moderne et notamment du cubisme. La révolution de la sculpture cubiste moderne s'amorce tout autant dans la figure humaine, et l'on peut même dire d'abord par les sujets traditionnels, que la sculpture articule cette révolution : le buste, la tête et le nu, de façon quasiment interrompue de 1906 pendant une dizaine d'années, cela peut-il être le signe de la connaissance très précise qu'a le dessinateur de l'histoire de l'art ? Est-ce une représentation intentionnelle ?

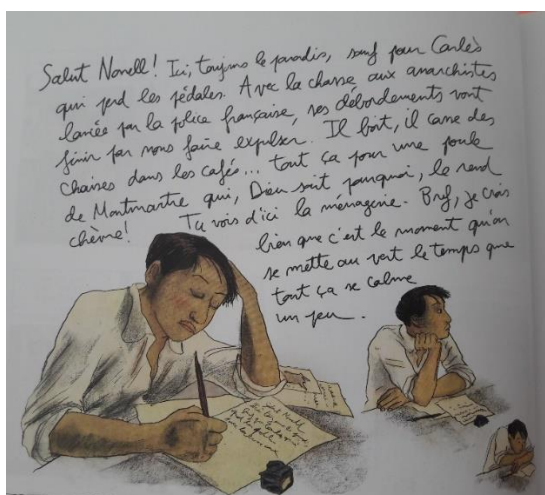
En outre, au-delà de cette scène, c'est une démonstration de la représentation de l'art et d'une période précise de l'histoire de l'art au sein même d'une autre forme artistique qui se

donne à voir. Ainsi, la scène allégorique n'est ici qu'un prétexte pour expliquer au lecteur par l'image et le texte un moment clé de l'art ayant marqué une époque, ici l'art moderne débutant par le cubisme.

### La peinture d'Histoire pour introduire le contexte historique

Bien que la voix de Fernande situe et décrive le Montmartre et le Paris du début du XX<sup>ème</sup> siècle, la scène historique à proprement parler est pour ainsi dire unique dans cette bande dessinée car ce n'est pas le sujet principal.

(p24) En une demi-planche, le contexte général de la situation politique française et celle des étrangers sur le sol français est exposé: « (...) chasse aux anarchistes lancée par la police française, ses débordements vont finir par nous faire expulser. (...) ».



Le contenu de la correspondance épistolaire de Picasso en train d'écrire à son ami peintre Isidre Nonell est rendu visible dans le blanc de la page de la planche, analogue à un cartouche mais sans encart. La reprise d'une typographie similaire à celle d'une écriture manuscrite à la plume dans un noir plus épais conserve cette impression de lire une lettre et non un cartouche.

Par la mise en abîme dans l'espace de la page et la représentation d'un seul objet : la lettre, le texte et l'image de Picasso en acte d'écriture suffit à expliquer et à faire comprendre au lecteur une période connue de l'Histoire.

Cette puissance de la bande dessinée, à exprimer visuellement toutes les ressources graphiques et linguistiques, est une synthèse de codes non spécifique des notions prises dans leur acceptation initiale. A ce titre, ces exemples analysés montrent que symbolique et littéralité ne sont pas forcément des représentations antinomiques lorsqu'elles sont réunies de façon appropriée et cohérente, ici structurellement.

L'usage de la représentation historique dite de grand genre permet de réinventer des acceptations classiques à travers des scènes religieuses par le détournement de la charge symbolique de ce genre, entre sacré et profane dans les séquences par l'humour et une dissonance avec les codes du médium. Le psychique dans les scènes hallucinogènes, les songes ou les rêves des protagonistes ouvrent un espace de création de scènes allégoriques qui permettent d'une part de ne pas interrompre le fil et le rythme narratif et ainsi de donner de la cohérence à ce genre de scène. D'une autre part, par leur interprétation individuelle de la vie et des choses, ces points de vue sont des moyens d'intégrer des positions universelles comme la peur, les souvenirs, des idées révolutionnaires. En ayant recours à l'allégorie, ces positions peuvent être plus facilement assimilables et reçues par le lecteur, puisque la bande dessinée est un objet qui prend son sens par l'acte de lecture.

Enfin, le dévoilement d'une correspondance intime au lecteur par la mise en abîme en une demi-planche facilite la mise en situation historique du récit sans faire de digression descriptive.

Ces scènes de grand genre autorisent le dessinateur à une prise de liberté dans la composition par l'emprunt aux mouvements picturaux passés et rejoués avec les spécificités du médium par le biais de la représentation et dans l'organisation de la planche. Cela engendre un éloignement formel du découpage plus conventionnel du gaufrier, consistant à utiliser des cases identiques de façon régulière.

En histoire de l'art, le petit genre concerne comme nous l'avons dit, la thématique de la vie, du terrestre par opposition au céleste, et a une vocation narrative. Avec la peinture Hollandaise au XVII<sup>ème</sup> siècle et baroque flamande au XVIII<sup>ème</sup> siècle, il est élevé au rang de grand genre. Le petit genre est désormais représenté sur des grands formats, normalement alloués au grand genre.

Dans ce type de scène, la lumière est naturelle, de provenance solaire, mis à part dans les scènes religieuses au sein du grand genre pour démystifier le sacré.

Enfin, la lumière solaire témoigne de la volonté de donner du réalisme à la représentation de ces scènes.

## *Le petit genre : un éclairage solaire pour se situer dans le temps*

Le nu académique, artistique : Fernande Olivier, muse et figure féminine dans tous ses états

La figure de Fernande est convoquée de nombreuses fois dans cette bande dessinée : en tant que voix narrative de *Pablo* dépeignant sa propre vie et celle de Picasso, personnage, représentée enfant, jeune fille et vieille dame dans diverses situations et événements, absente, modèle dans la vie réelle du XX<sup>ème</sup> siècle, et enfin modèle au sein de cette narration visuelle. De telle manière, cela fait signe que Fernande, surnommée « la belle Fernande » a été l'un des modèles le plus plébiscité par beaucoup de peintres et sculpteurs pompiers jusqu'aux modernes dont Picasso naturellement, qui l'a « peinte plus de cent fois (...) » (p10). De fait, elle est le signe du signe du signe de la figure féminine dans l'art.

La représentation de la nudité du féminin est une pratique fréquente dans l'art européen depuis l'Antiquité et dans la Renaissance, mais existait déjà dans la Préhistoire. En cela, le nu a constitué un thème majeur dans l'art et représente une grande catégorie de sujets figuratifs, officiellement définie pour la description des œuvres conservées dans les musées. Il consistait à intégrer une figure humaine partiellement ou entièrement découverte dans la composition.

L'usage du nu par la mise en jeu de l'image du corps de Fernande dans diverses dimensions dans ce récit sera mis en examen. Cela mettra en surface par là-même une iconographie de la représentation du corps humain féminin en état de nudité dans l'art, oscillant entre affirmation et subversion dans cette série de bande dessinée. Bien que Fernande soit représentée dans quelques scènes allégoriques, elle l'est majoritairement dans des scènes quotidiennes. C'est pourquoi cette thématique sera abordée dans le petit genre.

(p32) La première apparition de Fernande en état de nudité est pendant qu'elle prend son bain en train de lire, alors qu'elle est encore la femme de Paul Percheron, dont elle se séparera par la suite. Elle est représentée en contre plongée dans une scène quotidienne, dénuée de toute symbolique.

Les baigneuses est un sujet beaucoup étudié dans l'art de toute époque. Il est en vogue au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, invitant à la présentation du nu féminin naturelle. Après avoir vu le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet de 1863 à l'Exposition universelle de 1900, puis de nouveau au Salon d'automne de 1905, Picasso exploite ce thème dans son œuvre, en retenant une certaine planéité des formes.

(p96) Il s'ensuit une séquence de lever de Fernande sur plusieurs vignettes, dont une dénudée.



Pour s'habiller, Fernande prend le drap dans lequel elle a dormi avec Picasso par pudeur face à lui. En plan de taille, face au lecteur, elle laisse deviner ses attributs féminins. D'abord représentée face au lecteur, la présence du drap blanc et la pose ne sont pas sans rappeler les codes de la sculpture du nu antique. La « draperie mouillée », procédé stylistique largement utilisé dans la Grèce antique, révèle ou cache certaines formes pour l'étude du mouvement. De plus, la scène se déroulant tôt le matin, la gamme chromatique entre bleu, noir, gris et blanc renforce cette analogie de la représentation opaline des marbres grecs. Par ailleurs, cette scène fait écho à la *Naissance de Vénus* de Botticelli dans la symétrie de la pose des mains de Fernande sur son corps. Picasso est assis dans le lit, avec le reste du drap sur son attribut. Bien que le nu soit traité ici comme un sujet pictural, graphique, dépouillé de tout prétexte mythologique, les deux corps partagent une connotation érotique, qui s'inscrit dans la tradition classique avec la conservation de règles de bienséance, en cachant les attributs des personnages par des accessoires, et dans le cas présent, le drap.

(p147) Cette fois-ci, des bulles à appendices en petits ronds indiquent que Fernande et Picasso rêvent, mais seul leur corps enlacé est représenté dans un daily strip, complices, avec affection et tendresse, par la posture et les visages accolés. Ici encore se dégage une forte dimension sensuelle, érotique, avec la présence du drap à nouveau, à mi-jambe.

(p56) Fernande dort dans l'atelier du sculpteur Laurent Debienne, au milieu de dessins et de sculptures féminines : les répliques d'elle-même.



Il y a une variante, une décomposition du corps féminin dans cette planche, que l'on peut rapprocher avec le concept du cubisme. Au premier plan se trouve une sculpture féminine de dos, Fernande est au second plan, allongée de côté sur un matelas. Son corps est recouvert d'une peau de bête faisant office de couverture, laissant entrevoir l'un de ses attributs féminins. Au dernier plan, des dessins sont accrochés au mur, avec une autre sculpture féminine.

La pose de Fernande et le matelas sur lequel elle dort convoque la statuaire étrusque. On retrouve la femme allongée de côté sur un lit pouvant tout aussi bien fonctionner comme socle dans cette image, à la différence que le corps est totalement couvert par les habits et les draps. Dans cette image, le corps de Fernande ne l'est que partiellement.

Dans d'autres scènes où Fernande et Picasso s'endorment ensemble (p147, p150 p201 v 6, etc), on pourrait même parler de portrait de couple, car Fernande et Picasso sont représentés dans leur environnement privé, dans des poses naturelles.

Pourtant, cette beauté des corps entrelacés et cette pose du couple sont il est vrai, quelque peu magnifiés, à l'exemple du tableau *Le sommeil* de Gustave Courbet, passé maître dans la représentation d'un monde érotique sublimé et des amours féminins défendus, ouvrant la voie du réalisme au milieu du XIXe siècle.

Dans ces cas, une émotion, une dimension narrative et symbolique est suggérée, en lien avec l'intime et la nature de l'être humain. Ce type de représentation ne laisse pas le lecteur indifférent car implique ce qui est habituellement caché, mais sans aucune vulgarité dans ce passage.

(p38) Cette poésie insufflée par cet érotisme d'une affection délicate tranche avec le réalisme grivois, obscène des scènes entre Fernande et son mari violent.

(p68 -69) Dans ce récit, dans une scène d'une séquence de deux pages, Fernande raconte notamment comment elle a posé pour de nombreux peintres et sculpteurs, avec leurs exigences et caractéristiques propres. Cette description alimente des représentations en tant que modèle avec divers accessoires, décors et postures.

Dans l'enseignement artistique académique tel qu'il était organisé jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, la représentation de modèles vivants nus s'avérait indispensable pour la conception de peintures d'histoire. Jusqu'à la révolution française, les nus, alors appelés « nudités » sans vêtements dans une œuvre d'art ne se justifiaient que dans la peinture mythologique, religieuse ou d'Histoire, conventions remises en cause au XIX<sup>ème</sup> siècle. Ces « nudités » sont semblables au panel de représentations dans cette narration : lascive allongée type XIX<sup>e</sup>, de scène d'intérieure dans la peinture hollandaise, en portrait mondain... Cette description par Fernande permet d'introduire de nombreuses références à l'histoire du nu, essentiellement féminin.

(p195) Également, une vignette montre Picasso en train de représenter Fernande, debout, les mains jointes.

(p138) Une scène de pause chez le peintre Sunyer présente Fernande dans un riche intérieur, pouvant être mise en lien avec la représentation fantasmagorique. La situation de la scène représentant les deux amants est similaire à la composition plastique du *Verrou* de Fragonard, avec cette porte entrouverte, dans cette situation d'interdit.

Dans toutes ces représentations, on est au contact d'une mise en scène de l'atelier de Picasso, et ponctuellement d'autres artistes avec son modèle, et du corps détaillé et réaliste de Fernande. Il y a la présence de l'artiste et du modèle dans les mêmes images au sein des mêmes vignettes.

Cette thématique n'est à première vue pas habituelle. On aurait davantage l'habitude de voir le modèle seul comme sujet représenté, et moins au contact de l'artiste au sein d'une même représentation.

Le peintre s'immisce dans la scène dès le Moyen-âge, jusqu'à se montrer en train de représenter ses modèles, habillées, telles *Les Ménines* de Vélasquez.

Dans les images analysées ci-dessus, le genre du nu peut être à la fois un autoportrait de l'artiste au travail avec son œuvre et le modèle en train de poser, une mise en abîme de la représentation du modèle sur une toile, la représentation de la figure du nu comme modèle et comme œuvre dans l'art visuel simultanément, par le dessin dans l'image.

(p38) Lors du viol de Fernande par son ex-mari, elle compare son corps à des serpents : « la peur me rendait froide et raide comme les serpents du vivarium du Jardin des Plantes ». L'acte charnel est si violent qu'il devient allégorique, surnaturel. Il y a ici une complémentarité textuelle et visuelle : les expressions faciales sont morbides et le fond est foncé avec plein de serpents.

(p152) Nous remarquons que le dessinateur exploite des mêmes procédés formel et idéiste inspirés du symbolisme par la mise en avant de la dimension du psychique, avec l'expression des états d'âme de Fernande suite à une consommation d'opium. Son regard représenté par des tourbillons à la place des yeux se dirige vers celui de Picasso, montrant combien elle est envoûtée par lui, peut-être trop. Cette dévotion de Fernande pour Picasso, cet amour entre eux est très présent dans cette narration graphique, tout comme ça l'était dans la vraie vie. De fait, par l'ambivalence de cette représentation, on peut se demander si cette allégorie n'est finalement pas une caricature servant d'alibi à une intention satirique manifeste de la part du dessinateur à propos de cette admiration de Fernande pour l'artiste, qui fera tout pour la dissimuler plus tard. A cette interrogation, on peut s'avancer en répondant que cela peut relever d'une allégorie ironique.

La représentation par deux fois du corps nu en mouvement, l'allongement des formes et de la chevelure de Fernande renvoie par ailleurs à la sensualité, l'érotisme, également l'un des thèmes de prédilection des artistes du mouvement symboliste de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. La répétition de la représentation du corps de Fernande en état de nudité est représentée de façon dynamique au sein de cette combinaison dans l'espace de la planche. Si cette allégorie s'apparente à la personnification du ressenti de Fernande vis-à-vis de Picasso, on ne décode néanmoins pas ici la volonté de véhiculer un concept universel par le dessinateur, sinon de conférer à la planche un aspect décoratif par ses aspects formel et chromatique.

L'intrusion de cette composition dans ce récit réaliste est propice à propulser le lecteur dans un autre monde, un monde aux allures fantastiques, le temps de l'aspiration d'une bouffée d'opium.

(p332- 333) Un autre type d'allégorie est représenté sur deux pages, l'une en trois strips horizontaux et l'autre en trois strips verticaux.





A la différence des autres mentionnées plus haut, elle intervient au cours du récit sans aucun prétexte, sans fumée, sans cauchemar, sans rêve éveillé, à l'exception de Picasso qui ferme la porte de cette scène dans l'avant dernier strip vertical de la séquence. L'indication qui nous fait assimiler cette double planche à une allégorie est la représentation de Picasso et de Fernande dialoguant, nous faisant sortir conceptuellement et visuellement du cours du récit par cette porte. Ce dialogue est symbolique car il ne se déroule pas dans une scène réaliste. On le voit par la taille et le traitement des personnages. Ce jeu d'échelle des corps reprend un code stylistique des sculptures égyptiennes antiques, dont la grandeur est proportionnellement liée à l'importance de la figure représentée dans la dynastie. Pour le reste, il n'y a aucune information textuelle informant le lecteur sur la date et le lieu où se passe la scène. Cette parenthèse allégorique s'affirme donc ici pour elle-même et non comme procédé transitionnel. Elle procure un arrêt inattendu dans la temporalité du récit en se livrant d'emblée sous une forme plastique. Premièrement, cette plasticité est accentuée par un jeu de clair-obscur, voire de « ténébrisme » par la dominance du noir à la lumière, technique poussée jusqu'à son paroxysme par Le Caravage. Le fond noir et le traitement du modelé par l'estompage du fusain du corps de Fernande par le dessinateur donne un aspect velouté, fondu. Ensuite, le corps de Fernande est de taille beaucoup plus importante que celui Picasso, et leurs traitements est différent. Tandis que Picasso est représenté comme un « personnage de bande dessinée », avec des contours noirs, des expressions faciales et corporelles, qui parle davantage que Fernande, dont le modelé de son corps nu renvoie au nu dit artistique par cet effet pictural. Ici, le corps de Fernande n'est pas débarrassé de ses *pudenda*, ses « parties honteuses », représentées dans la première moitié du XVIIe siècle pour glorifier le corps et représenter des femmes au corps langoureux. Pourtant, dans cette scène, ces corps ne sont pas

alanguis ni languissants. Fernande est en posture d'écoute, attentive et les yeux en direction de Picasso. Soit elle est allongée de côté, appuyée sur ses mains, ou debout dos au lecteur en plan moyen ou de taille, sans le haut du corps. A ce titre, cette vue à mi-cuisse exposant son attribut féminin n'est pas sans une certaine symétrie avec la représentation de *L'Origine du monde* de Gustave Courbet de 1866, tableau féminin qui fit scandale à cette époque par la puissance du réalisme à l'œuvre. Cette réaction est encore d'actualité dans les réseaux sociaux par des actes de censure, de même que le nu demeure un sujet traité dans l'art contemporain. Dans ce strip vertical, l'impact n'est pas le même. Il faut rappeler que la cible de cette bande dessinée est un lectorat adulte. Cette image est une unité englobée dans une totalité, nous voulons dire, dans une série de représentations de corps nus. Le format dans lequel cette représentation est prise influe sur la réaction du lecteur. Dans les deux cas, il ne s'agit pas de provocation, mais de contextes et de format différents, expliquant, du moins en partie, les réactions différentes séparant plusieurs siècles. Aujourd'hui, la thématique du nu est entrée dans les standards de l'imagerie collective à travers divers médias, et en particulier la publicité. Ainsi, le nu est entré dans notre inconscient collectif. Cela ne veut pas dire que nous l'acceptons mais qu'il nous est familier, devenu presque banal par sa récurrence. Le nu artistique dans les arts visuels n'est pas comparable au nu publicitaire étant donné leur objectif distinct, aussi esthétiques puissent-ils être, loin s'en faut. Si l'on peut pointer du doigt ce type de représentation du nu, cela permet de l'explorer par de nouvelles voies, et notamment dans la bande dessinée. Il peut être un sujet de réflexion, comme dans le cas présent. L'obscénité ou la décence au sein d'une œuvre peuvent être des critères d'acceptabilité lorsqu'ils sont maîtrisés. Gustave Courbet a exhibé ce qui était caché, dissimulé depuis les scènes allégoriques de la Renaissance jusqu'à *L'Olympia* de Manet en 1863. En raison de la profusion des images de masse, et généralement du féminin érotisé, la vue de ce nu et de ces nus, ne scandalise paradoxalement pas, telle la représentation du viol de Fernande d'un réalisme à la limite de l'obscène. Au contraire, dans cette scène entre autres, on admire la technicité du dessinateur, travaillant avec une gamme colorée très restreinte au fusain et au charbon. Ce sont les outils utilisés dans les académies de peinture pour faire des croquis de nus et représenter les modelés du corps du modèle vivant. Si ces outils ont une connotation académique, le dessinateur les emploie en s'ajustant au format de la bande dessinée, en témoigne dans ce cas-ci l'adaptation des poses de Fernande à celui des strips horizontaux.

A ce propos, on observe une position inversée entre un nu dénudé du nu de Fernande allongée dans le 1<sup>er</sup> strip horizontal ouvrant cette scène, et un nu habillé dans la même

position (p234). On peut rapprocher cette position avec *la Maria vestida* de Goya, connue par Picasso. Toutefois, chez Goya la posture du modèle n'est pas la même.



Fernande, vignette p234



*Maria vestida*, Francisco de Goya, 1800-1803, 95x188cm, musée du Prado, Madrid.

Ainsi, de façon générale, à travers les différents types de nus susmentionnés, on peut d'ores et déjà se demander, ou plutôt interroger la part d'intentionnalité du dessinateur de l'inscription dans l'histoire de l'art, dans lequel les artistes de ce médium ont peu de difficulté à s'y affirmer. Ces images conservent véritablement certains aspects de la représentation du répertoire classique, et d'autre part renvoient à de nouveaux concepts, conditionnés par le système du médium. Sont-ce des hommages ? Des citations ? Des variations ? Cela peut être les trois à la fois. D'abord d'un point de vue de l'analyse iconographique et historiographique, mais qui peut ensuite être modifié du point de vue du dessinateur entre ce qu'il représente consciemment dans l'acte poétique, et ce qui apparaît accidentellement.

Les représentations du nu dans un cadre allégorique, l'image à lire, semblent n'impliquer du point de vue du lecteur peu ou prou de médiation d'une description, du fait des dialogues. La part plus énigmatique de l'intention d'auteur n'empêche nullement sa compréhension de ces scènes car les analogies sont mises en images et en récit, ce qui est une fois de plus, propre à la structure et codes de la bande dessinée. Cette médiation est à la fois libre par le travail d'organisation et d'imagination du dessinateur, et orientée, créant un échange personnalisé avec le lecteur.

En outre, tantôt valorisée et subtilement sublimée par la technique du dessinateur, tantôt fantastique et énigmatique, la genèse de la vie de Fernande permet une représentation éclectique et une polysémie accrue du nu féminin dans ce récit, fascinant tout autant qu'inquiétant.

Ces représentations sont pour la plupart imbriquées dans des scènes du quotidien, proches des préoccupations sociales des peintres réalistes du XIX<sup>ème</sup> siècle et de l'art figuratif du XX<sup>ème</sup> siècle avec des nouvelles approches et techniques, manifeste de la grande force narrative et poétique ambivalent, avec un caractère ponctuellement subversif sous le trait du dessinateur.

### Le portrait des modèles de Picasso et l'autoportrait de l'artiste au travail

Ce sujet du portrait et de l'autoportrait est phare dans cette narration biographique puisque, il est nécessaire de le rappeler, c'est avant tout une bande dessinée sur l'art.

Nombreuses, ces représentations sont un moyen de proposition autour des œuvres qui ne sont pas rattachées à la catégorie traditionnellement documentaire des bandes dessinées biographiques d'artiste. Celles-ci élaborent une représentation visuelle de la création et plus précisément, de la mise en scène picturale de Picasso.

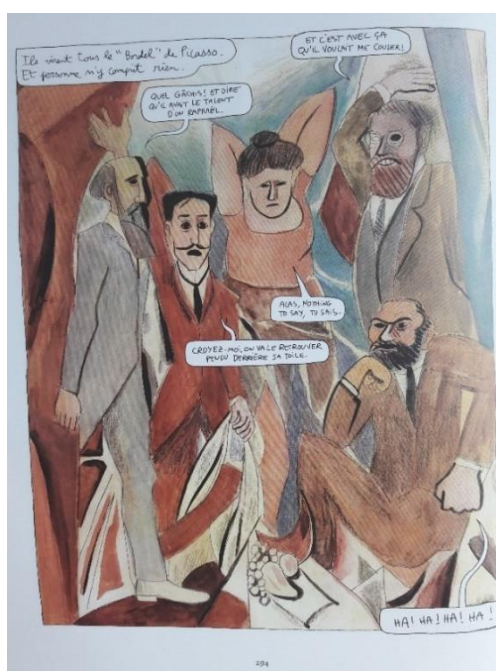
Bien que ces représentations de portraits soient riches dans toute la série avec par exemple un portrait aux accessoires des parents de Fernande représentée enfant (p27), un portrait d'elle et de ses tantes dans un cadre photo dans une vignette (p26), cette analyse s'en tiendra dans un premier temps aux portraits des modèles de Picasso puis aux scènes de l'artiste au travail. Ce découpage mettra en examen la variation du portrait dans ce médium à travers cette œuvre qui prend comme sujet non pas directement la création de Picasso, mais la représentation visuelle qu'en a fait Clément Oubrerie, ce sous la question suivante : en quoi cette bande dessinée représenterait-elle Picasso mieux qu'une œuvre de Picasso elle-même ?

Picasso représente ses modèles. Ils sont reproduits et donnés à voir par un procédé de mise en abîme dans le cadre de la toile ou bien du tableau, dans la vignette (p26). Ce ne sont pas des portraits historiques au sens classique du terme. S'il y a bien une mise en scène en arrière-plan, elle fait partie de la narration, en ce sens où elle n'est pas créée autour de ce portrait.

(p97) Une demi-planche représente de nombreux portraits, principalement de femmes de plein pied ou en gros plan, réalisés par Picasso, entreposés et accrochés dans son atelier. Ils entourent Picasso et Fernande qui discutent de tout autre chose.

(p198) Fernande est face à son portrait, fraîchement réalisé par Picasso. Il y a dans la même image le modèle et sa représentation. Le lecteur assiste à sa réaction « en direct ». Cette réalisation de Picasso est reproduite par le dessin dans cette toile et dans le dessin de cette image. Dans le répertoire dit classique du portrait, il est rare dans l'art pictural de voir le modèle et son portrait au sein d'un même cadre représentationnel.

(p294) Une pleine planche montre une reproduction de la peinture *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Il s'agit d'un portrait de plusieurs femmes, qui seraient la grand-mère de son ami Max Jacob, Marie Laurencin et Fernande en plein pied, représentées sous plusieurs angles de vue. Cette reproduction diffère de l'originale par la permutation des visages de ces femmes avec ceux de ses amis artistes et rivaux, transformant cette reproduction en une représentation allégorique. De plus, le dialogue à propos de Picasso et de cette œuvre dont « personne n'y comprend rien. » prend un ton noir et sarcastique. Cette toile parle, elle devient animée.



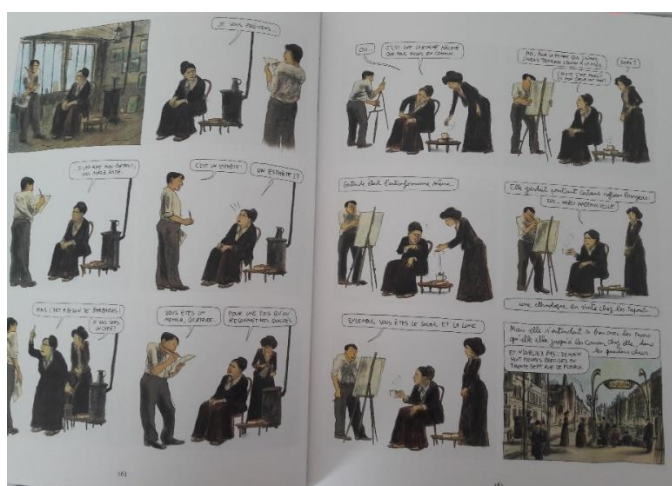
(p308) La peinture de style moderne *Mère et enfant* de Picasso de 1907 est reproduite à plusieurs reprises dans une séquence d'une page. On suppose qu'il s'agit de Fernande et de Raymonde, en référence à une triste histoire d'adoption ratée. Une première vignette montre le haut de la toile en second plan dans les mains de Picasso en arrière-plan, et en premier plan, Georges Braque. La toile est montrée de biais, là encore tenue dans les mains de Picasso de profil, face à George Braque. Fernande, intriguée, regarde la toile face cachée au lecteur plus attentivement, toujours tenue par Picasso. En dernière vignette, elle tient à son tour la toile qui

dévoile là un autre visage. Elle se reconnaît. Ainsi, la toile voyage de main en main, observée, analysée, critiquée comme cela serait le cas dans un lieu d'exposition ou dans l'atelier d'un artiste. Ici encore, la réaction du modèle face à son portrait est représentée dans la même image.

Non seulement les portraits réalisés par Picasso sont montrés par la reproduction dans des toiles, mais l'artiste au travail fait aussi l'objet de nombreuses scènes dans ce récit.

(p67) En compagnie de Max Jacob, on assiste à la visite par Picasso de la prison de Saint Lazare pour observer les femmes détenues, dont on sait qu'elles ont inspiré le peintre. On n'assiste pas à la scène de travail de l'artiste mais à la découverte de quelques-unes d'elles, par des visages marqués par la vie et la maladie, détaillés en gros plan sur cinq vignettes. Ce type de représentation est comparable aux photographies d'identité représentant le visage par ce fond neutre bleu-gris et par l'absence totale d'expression faciale, sans aucun filtre.

(p162-163) Gertrude Stein a également eu une forte influence sur Picasso. Elle l'encourage à vivre de sa passion : l'art.



Collectionneuse, elle devient modèle. Une séquence en double page illustre ces longs temps de pauses. On sait qu'il fera une série de quatre-vingt-dix portraits d'elle, sans qu'elle se reconnaisse. D'abord furieux, il dira un jour que c'est à cela qu'elle ressemble. C'est d'ailleurs avec elle qu'il utilise pour la première fois la technique « du masque inexpressif », méthode consistant à évacuer toute représentation de sentiment sur le visage des personnages. On peut le constater sur un grand nombre de toiles de Picasso, avec l'emblématique toile *Les Demoiselles d'Avignon de 1907*. Cette séquence est introduite par une vignette et se termine par une autre sur l'autre page. Les autres vignettes sont dépourvues de cadre. Cela donne une impression de simultanéité de la scène de pause. Cette impression est renforcée par les

attitudes gestuelles et mimiques faciales de Gertrude, quelque peu surprise par le personnage de Picasso à l'œuvre, que l'on peut retrouver dans le théâtre. Cela permet de rendre la scène plus vivante et donc plus réelle avec les mouvements des personnages, que l'on a nous aussi dans notre quotidien.

Les modèles, plus souvent féminins, se voient représentés dans la narration, mais le sont aussi en tant que dessin.

Plus précisément, d'un point de vue analytique, représenter Picasso ne consiste pas à dessiner l'artiste en divers plans face à sa toile et en présence de son modèle, mais engage donc des principes esthétiques de réappropriation et de redéfinition de l'œuvre artistique. En cela, la narration visuelle de la création a son intérêt ici. Il y a un jeu de miroir, de transfert et de dialogue artistique, qui trouve dans l'œuvre de Picasso un point culminant avec la re-création ou la re-présentation de la création picturale et graphique. Figurer la création et l'œuvre de Picasso réactive une esthétique du *paragone*, entre le cadre de la vignette et le cadre de l'œuvre présentée. En cela, il y a un discours plastique d'association et de réappropriation, entre l'art représenté et l'art qui présente. La bande dessinée biographique d'artiste permet un entrecroisement de média artistique. Cela s'effectue par la mise en scène graphique de l'acte pictural et des œuvres de Picasso via les codes de la bande dessinée. En adoptant ce point de vue, il devient alors possible de faire un autre portrait pictural. Effectivement, Picasso l'a dit lui-même, « ses tableaux, c'est son autobiographie », relève la scénariste Julie Birmant<sup>11</sup>. La création artistique est aussi présente dans les *films biographiques* dans le domaine du cinéma documentaire. C'est donc un moyen ludique et propre à la bande dessinée et à la fois réflexif pour le lecteur, néophyte ou connaisseur, d'appréhender la voie traditionnelle de la création artistique individuelle. Somme toute, cette série de bande dessinée comme proposition d'une biographie dans les arts visuels expose ici un dépassement par cette reproductibilité des œuvres de Picasso. Bien sûr, le lecteur doit pouvoir identifier concrètement les références artistiques mentionnées dans les cartouches et dialogues. Ces représentations ajoutent certes du sens didactique sur l'art et l'histoire de l'art sur l'objet montré, mais permet à la bande dessinée d'accorder et de saisir toute la signification par le dessin justement.

---

<sup>11</sup> Retranscription interview aux sources de « Pablo », dans le journal en ligne Le Monde, par Anne FAVALIER, le 21 mars 2014. <https://www.lemonde.fr/blog/bandedessinee/2014/03/21/aux-sources-de-pablo/>

D'une autre manière, représenter l'artiste au travail par des gestuelles et mimiques comme éléments clés qui empruntent au registre du théâtre est un moyen de rendre le récit plus vivant et plus réaliste.

Ces portraits n'ont donc pas une valeur symbolique, ni d'idéalisme mais relèvent d'une histoire commune avec une valeur descriptive des personnages principaux et des œuvres représentés. S'ils ont une fonction, celle-ci sera davantage esthétique avec un certain degré mémoriel, et non dans un quelconque élan critique.

#### Scènes de genre : les moments de vie des personnages focaux (Fernande, Picasso et ses amis)

Cela s'entend, les scènes de genre, dites populaires, constituent la base de ce récit puisqu'il retrace et plonge dans la genèse du maître espagnol. Ces scènes se passent dans des intérieurs domestiques, le plus généralement à l'atelier de Picasso et dans l'espace public, à Paris dans le quartier de Montmartre, baptisé le « Bateau-lavoir ». Ce faisant, beaucoup d'entre elles sont répétitives et donnent à voir des mêmes lieux dans cette narration. La répétition de ces schémas narratifs trahit les manies, l'état d'esprit des personnages : Fernande, Max Jacob, Guillaume Apollinaire principalement, donnant un accès à ces fragments de vie tourmentée et débridée du personnage principal Picasso. Evidemment, les personnages nous amènent à découvrir d'autres lieux.

(p232) Les scènes de la vie quotidienne, comme cela a été dit, se déroulent dans bon nombre d'intérieurs domestiques, dans des intérieurs bourgeois, chez Gertrude Stein (p216-217), dans le manoir de la mère de Guillaume Apollinaire (mais dont ils ne font pas partie car n'appartiennent pas au même rang social).

(p226) Deux vignettes présentent Fernande en train de lire et Picasso qui arrive avec le panier de courses dans son atelier modeste.

Dans le sujet et la disposition des personnages et accessoires, ces représentations sont analogues aux scènes de genre de l'âge d'or de la peinture hollandaise du XVIIe siècle qui rompt avec les figures allégoriques idéalisées des époques précédentes, mais très spécifique à la fois du fait du calvinisme. Ces images s'éloignent de ces représentations au niveau de la signification. En effet, dans ce type de scène, il n'y a pas une symbolique des objets ayant une vocation morale. C'est simplement la représentation d'une activité quotidienne des deux personnages principaux : la lecture pour Fernande, et faire des achats entre autres pour Picasso.



(p350) Cette planche de fermeture du récit en quatre épisodes contrebalance avec ce qui vient d'être évoqué.



Cette représentation en pleine planche prend des allures de peinture hollandaise, tant sur l'esthétique que le discours de l'œuvre. Le format en portrait dans cette pleine planche figure celui du tableau. Ensuite, Fernande, âgée, est en plan de taille dans son intérieur vieillot avec de la vaisselle accrochée au mur et le Sacré-Cœur qui trône derrière la fenêtre. Majestueux, le Sacré-Cœur est dans ce contexte un élément à portée symbolique car il était en construction au temps de la vie de Fernande et de Picasso. Il a surtout supplanté tout un pan de rude vie, le même dépeint dans ce récit. Ce lieu, cette butte devenue édifice emblématique de Paris a porté les jeunes artistes infortunés et leur succès, et de lui est né l'art moderne. Sur la table en second plan est posé un recueil sur les gravures de Picasso. Au premier plan, toujours sur la table, une tasse de café ou de thé laisse échapper une fumée non pas vaporeuse, mais noire charbonneuse, semblable à un nuage, signe de mauvais présage qui s'échappe du cadre blanc de la planche. A l'instar du peintre Pieter de Hooch, il s'agit d'une représentation féminine, mais qui s'en distancie d'abord par l'atmosphère triste et désespérante de la situation, annoncée dans un esprit prémonitoire et prophétique dans la double page précédente d'où provient cette fumée noire. Puis, ce n'est pas l'exemplarité d'une épouse ou d'une mère qui est célébrée ici par le dessinateur, mais simplement une femme, âgée, délaissée et pauvre, avec un visage à l'expression douloureuse. Le chien qu'elle tient dans ses mains est lui aussi porteur d'une charge symbolique et narrative. On a vu dans le récit que Picasso et Fernande avaient deux chiens, Léo et Frika, dont l'un offert par l'artiste pour sa belle. Le chien agit

comme un symbole ambivalent. Il rappelle à la fois ce passé aux côtés de son amour et artiste dix années durant, et est aussi un élément de douceur et de réconfort dans cette scène de décrépitude. Le tableau au premier plan avec cette tasse semble opérer une mise à distance du lecteur avec le sujet représenté, ici Fernande, dans la même veine que le peintre hollandais Johannes Vermeer qui représente un obstacle entre la figure qu'il représente et le spectateur dans la plupart de ses tableaux. L'objet principal est toujours précédé d'un tapis, d'une table, etc.

Les scènes du quotidien en extérieur données à voir par le vécu des protagonistes détiennent aussi une charge émotionnelle plus que symbolique :

- (p198) Fernande, Max Jacob et Guillaume Apollinaire sont attablés autour d'un verre de vin ;
- (p200) Une scène de fête populaire de village dans un daily strip montre des personnages dansants ;
- (p323) Un autre rassemblement, mais cette fois-ci au cimetière de Saint Ouen à Paris en deux daily strips.

(p326) Le séjour à la campagne, Rue-des-Bois à cinquante kilomètres de Paris préconisé par le médecin à Picasso présente le labeur paysan par ce biais.



Ce genre de représentation était réservée à la peinture d'histoire, remise au goût du jour au XIXème siècle par une la volonté de montrer une image plus réaliste. Cette tension est marquée dans cette demi-planche par la coprésence de la calèche dans laquelle arrivent les deux personnages et la paysanne en premier plan de dos, mettant en valeur un arrière-plan culturel. Cette image montre toute l'étendue du talent du dessinateur, notamment dans le traitement des vêtements portés par la femme. Même si son style graphique n'est pas aux

couleurs vives, la présence de tâches brunâtres sur les habits de la paysanne renforce cette dimension réaliste. De plus, la grandeur de cette vignette donne de l'importance à cette dame prénommée « Madame Putman ». Cette demi-planche nous questionne sur son but, de quelque manière que ce soit. Cette représentation peut soulever des doutes sur ce réalisme car on ne parvient pas à savoir s'il s'agit d'une simple représentation d'une réalité qui a eu lieu et qui malheureusement existe encore avec l'objectif de conserver l'aspect divertissant par les dialogues, ou si un but moralisateur a été recherché à travers cet exemple. Dans les vignettes suivantes, la paysanne n'est jamais montrée de face.

Dans ces scènes, le degré narratif et symbolique varie mais la disposition des personnages paraît dans tous les cas naturelle, que ce soit dans des scènes d'aspect calme et posé dans les activités quotidiennes, ou exubérantes entre Picasso et sa bande d'amis. Ce cas s'illustre notamment en extérieur lors de leurs rengaines habituelles nocturnes rythmées par des coups de feu, ou lors de repas entre eux, que l'on peut retrouver dans des scènes de repas de Jacob Jordaens par exemple. Ces images sont fondées sur la vie quotidienne des personnages focaux, à la lisière entre réinterprétation de la réalité, avec le cas notoire de la planche de Fernande représentée âgée chez elle, et imitation directe.

#### Le paysage : variation de la capitale au XXème entre védetisme, paysage architectural et paysage pastoral

Avant le XVIIIème siècle, l'art du paysage est classé avant dernier dans la catégorie des genres picturaux, entre la scène de genre et avant la nature morte. Cette classification évolue avec l'Ecole de Barbizon et les impressionnistes au XIXème siècle, qui l'élève au rang de grand genre.

Si l'on se tient à cette hiérarchie classique, les innombrables scènes de genre paysager dans ce récit admettent de le classer dans le petit genre, sans considération péjorative. Le format des cases fait la spécificité de la bande dessinée. Même si en amont, les dessins sont réalisés dans un format plus grand que celui de la vignette, le dessin est finalement toujours redimensionné et rétréci au format de la bande dessinée.

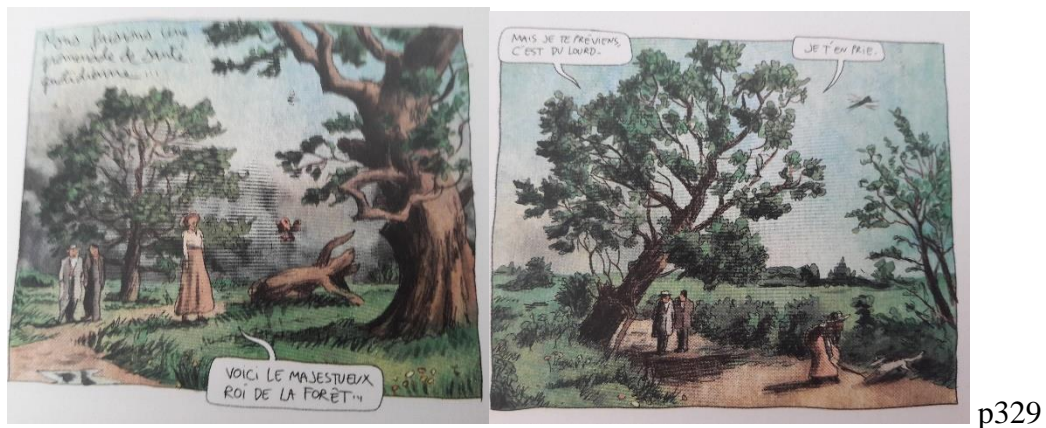
En consacrant une partie significative de cette bande dessinée au paysage, cela permet d'en montrer une conception élargie. L'art du paysage offre une déclinaison de la capitale de la métropole française du début du XXème siècle qui s'apparente à une démarche esthétique

que l'on peut aisément situer entre védutisme, basée sur la représentation en perspective de paysages dits urbains, et paysage pastoral tranchant avec ce dernier.

Dans les représentations paysagères, qu'elles soient urbaines ou pastorales, il est rare qu'il n'y ait pas de présence humaine ou animale.

Les récitatifs sous la voix narrative de Fernande ramènent à une localisation géographique, montrent des lieux topographiques dans une temporalité inscrite dans l'Histoire des cycles et de la ville de Paris, et plus particulièrement du quartier de Montmartre au début du siècle dernier.

On peut voir des paysages urbains, prépondérants dans cette bande dessinée.



Ils se rapprochent de la peinture miniature, en un dessin végétal d'une extrême minutie, par la profusion de détails et des couleurs fines aquarellées en l'espace d'une vignette, d'un daily strip, d'une demi-planche ou d'une pleine planche.

Les représentations de vues de la ville de Paris rappellent l'esthétique védutiste, à l'exemple des vues italiennes vénitiennes du XVIIIème siècle, dont Canaletto est représentatif avec ces vues représentées dans des demi et pleines planches en format portrait, avec précision et réalisme de détails. Le dispositif est aussi un autre élément qui les rassemble : la *camera obscura*, pour ces peintres et les photographies anciennes, et pour Clément Oubrierie.

(p7) On débute la lecture de ce récit par une pleine planche montrant une actualisation d'une rue du quartier de Montmartre, aujourd'hui haut lieu touristique passant, avec le Sacré-Cœur, en fond de perspective. Il y a seulement un cartouche sans cadre, la voix de Fernande qui semble elle aussi se fondre et se perdre dans ce décor, cette foule qui ne connaît la véritable histoire de ce lieu, car Fernande dit que « cela fait longtemps que personne ne fait attention à (elle) ».

Fernande est représentée en dame âgée, anonyme. Elle nous emmène, à travers plusieurs vignettes, dans les autres rues alentour qui attirent les visiteurs avec les attractions que l'on

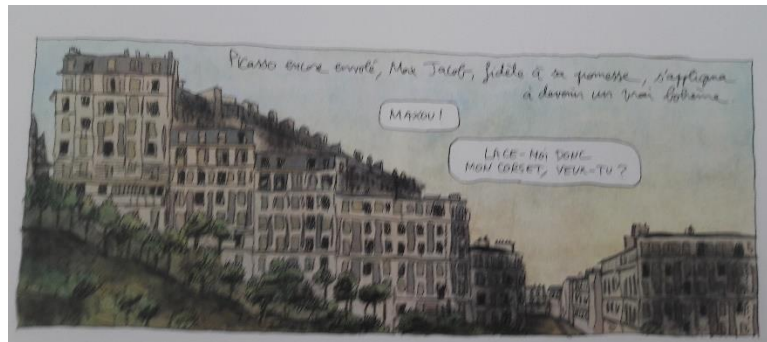
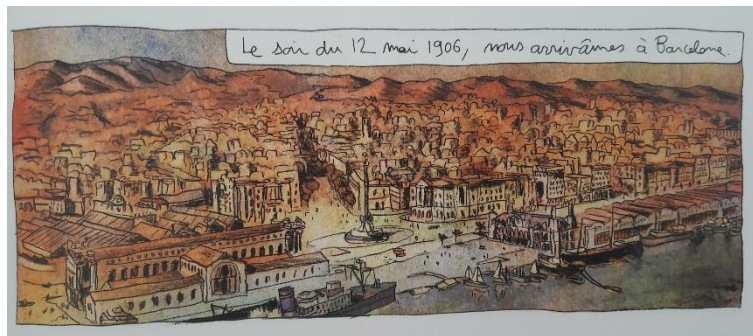
connait : les terrasses et cafés, les boutiques souvenirs, et bien sûr les galeries et artistes du dimanche qui exposent ou proposent de se faire portraiturer, caricaturer. Il y a une scission entre la vision de Fernande qui décrit « la jeunesse à Montmartre en 1900, c'était la cruauté ; la violence, la folie. » (...) Un « bidonville, où cette bande de loqueteux inventait l'art moderne...» (p9), et la représentation d'une rue attractive dans ces mêmes vignettes.

(p12) Le dessinateur nous livre une très belle représentation de lieux et édifices érigés à l'occasion de la Première Exposition Universelle. La Porte Monumentale est vue sous tous les plans : en plain-pied, en plongée, et en une vue d'ensemble.

(p13-14) Ce récit nous permet également de voir toutes les autres attractions de cette époque qui n'existent plus ou partiellement : la Tour Eiffel, le Globe terrestre, la rue de l'Avenir, la Fontaine du Palais de l'Electricité, la grande roue... nommées soit dans un cartouche ou dans un dialogue. Ces scènes se déroulent le soir et données à voir dans des couleurs chatoyantes.

(p77, 112, 134, 149, 181, 315) Les vues en plan d'ensemble en daily strip horizontaux permettent de faire des sauts dans le temps. Ces ellipses ne sont pas des métalepses ni des métonymies, car il n'y a pas de coucher de soleil pour signifier le soir par exemple. C'est tout l'art du dessinateur et de tout peintre, c'est-à-dire une exécution proprement picturale qui signifie la temporalité indiquée dans les cartouches, uniquement par un jeu de couleur et de lumière.





Les représentations de paysages urbains est ce qui caractérise cette bande dessinée car c'est le lieu des mobilités spatiales et temporelles des personnages principaux. Par conséquent, on peut dire que le dessinateur a renouvelé cette esthétique védictiste en prenant Paris comme sujet pictural principal.

(p153 p154 p109v1) Les vues architecturales représentent aussi les lieux prestigieux de l'art et des moments phares des événements de l'histoire de l'art.

Un autre type de paysage est donné à voir au cours de ce récit, lors du court séjour des protagonistes à la campagne. Ces scènes sont parfois proches des scènes de genre impressionniste dans la thématique (cf p10) car elles se déroulent à l'extérieur, et pas dans le traitement graphique.

(p80) Une représentation en plongée et en une demi-planche donne une vue topographique du Bateau-lavoir.



Cette image présente les lieux du récit, afin que le lecteur puisse se repérer dans les déplacements à venir des personnages. Les bulles font office de légende, et les appendices sont remplacés par des flèches. Le Bateau-lavoir est décrit par Fernande dans un cartouche comme étant « à première vue (...) une maison comme les autres (...) aux galeries sombres, sur quatre niveaux, pleine de recoin mystérieux et sombres. » Dans la même page, en dessous, un daily strip horizontal vient contrebalancer cette première impression d'hostilité du point de vue du seuil de ces maisons lorsqu'on se place « en haut de cette butte (...) où l'on pouvait rester des heures à contempler la ville...Il y soufflait un air limpide qui élargissait la poitrine ».

(p129) Une deuxième vue n'est pas explicitement décrite comme topographique mais la vue en plongée et en pleine planche sur une rue traversant un cimetière en période hivernale fait qu'elle peut être considérée comme telle.

Les autres scènes dans l'espace rural sont les seules scènes réalisées avec des couleurs vives et lumineuses, dans une gamme chromatique entre bleu, vert et brun. Pas de noir ni de gris, mais en concordance avec les péripéties des personnages, ici dans une parenthèse plus sereine et paisible de leur vie. Cette atmosphère et ces moments de répit dans la rudesse de leur existence donnent par conséquent lieu à des représentations que l'on peut aisément assimiler au genre de paysage pastoral, avec des scènes bucoliques, très proche des vues champêtres idylliques de Fragonard.

(p329 p330) Clément Oubrière utilise donc des éléments et ressources du paysage idéal tel qu'on l'imagine pour convoquer cette impression.

Ainsi, nous assistons à une façon inédite de déployer le paysage autour du sujet de cette ville réelle comme un témoin de la multiplication de ces lieux aujourd'hui disparus pour la plupart ou encore existants. Comme les œuvres de Picasso, ce n'est pas une simple reproduction ni une représentation, mais une rep-production de ces lieux mis à l'honneur par des représentations d'influence védutiste et pastorale du genre du paysage. Cette pratique devient ici singulière par l'intégration de texte dans les cartouches et la mise en mots de ce que pensent et se disent les personnages, là où l'on n'y avait pas accès dans le genre pictural classique.

### Scènes animalières : quotidien et divertissement

Si des scènes animalières peuvent pour certains paraître anecdotiques par leur apparition très succincte dans le récit avec l'arrivée de l'âne du gérant cabaret le Lapin Agile (p110), la représentation du chat que Picasso donne à Fernande pour la charmer (p88), ou le rat blanc qui sort d'un tiroir (p90), elles ont bien eu lieu. D'autres scènes plus longues nous font entrer dans l'univers des représentations d'animaux figurés vivants et morts à travers les activités et loisirs des personnages.

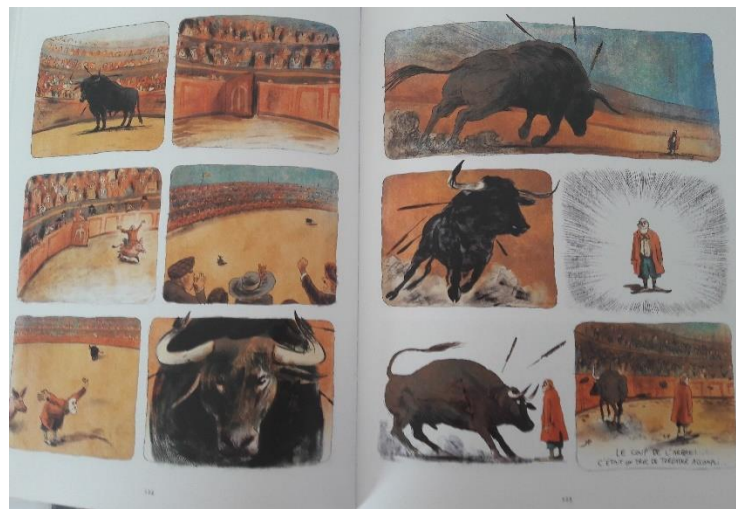
Pour autant, ils sont manifestes de la virtuosité du peintre par le pouvoir mimétique de cet art visuel, à travers divers cadrages et des partis pris avec le geste graphique. Dès ses prémices, la peinture des animaux joue avec les frontières de la réalité à la faveur du trompe-l'œil, créant l'illusion d'une continuité entre espace réel et espace fictif dans les tableaux. Nous retrouvons ce type de représentation dans une scène dans un discours rapporté par Picasso à Fernande. Il évoque ses débuts en peinture de « style réaliste » avec la réalisation de pigeons qu'il peint sur un mur de sa maison lorsqu'il était petit. Le traitement graphique n'est plus celui de la bande dessinée mais vraiment représentée picturalement, avec un effet de volume et de réalisme, non sans faire penser à l'*Etude d'une grive litorne et d'un hibou petit duc* de Pieter Boel de 1690 qui s'inspirait des herbiers et des bestiaires, et de documentation scientifique.

(p119, 120 et 12) Guillaume Apollinaire amène Picasso au Cirque. Bien qu'il ait une teneur comique apportée par les dialogues, des chevaux et lions sont détaillés de façon très réaliste. Aussi, les couleurs sont très lumineuses et chaudes.

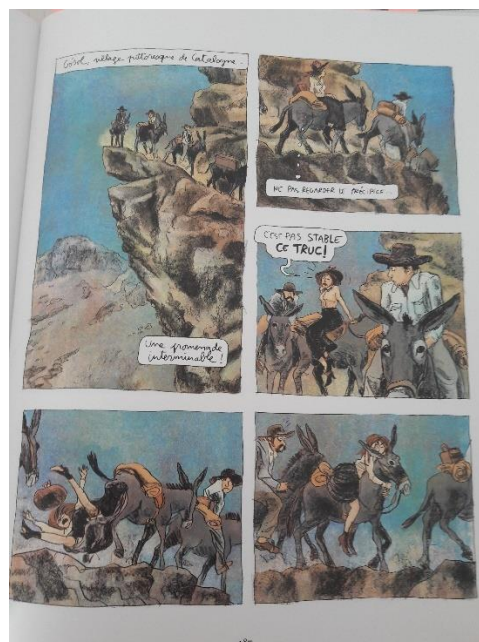
(p124 et 125) Toujours dans cette séquence au cirque, suit une scène de corrida par un discours rapporté. Ici, le taureau est d'abord le signe de la fascination de Picasso pour les



taureaux et familier des courses de taureaux car il découvre la corrida très jeune. Le traitement cette fois-ci dans une matérialité et gestualité de la figure du taureau illustre aussi le mouvement, la brutalité et la théâtralité de la scène qui émane de ce combat avec le taureau.



(p187) A Gosol, dans un village de Catalogne, Fernande et Picasso voyagent à dos d'âne. L'accumulation des ânes dans les vignettes retranscrit la bousculade de la scène où Fernande manque de tomber alors qu'ils sont à flanc de montagne. Tous ces éléments provoquent un *all over* dans les vignettes avec tous ces animaux en mouvement.



(p204) La scène se déroule dans la nuit dans un daily strip horizontal. Elle représente un troupeau de juments sauvages au galop et les mulets en question se dispersant. On peut se poser la question de l'apport des instantanés photographiques de Marey et Muybridge par ce

traitement de décomposition du mouvement des animaux. A l’instar de la chronophotographie inventée par Marey, la bande dessinée permet de représenter les poses successives des animaux et ainsi capter le détail et les gestes de ces derniers avec des images de ce que l’on ne peut percevoir à l’œil nu. Le temps et le mouvement sont représentés et à la fois saisis dans cette captation de l’invisible. Une vignette fait un point focal sur la scène, avec les parties du corps des juments en hors-champ. Cela permet au lecteur de mieux voir et d’insister sur cette scène de chahut et agitée tout en insistant sur la scène.



(p252 253) Dans une séquence d’une double page, Picasso et Fernande plument et cuisinent une oie.

Bien qu’à première vue, la pose de Picasso semble très théâtrale lorsque Picasso empoigne à son tour la bête. Cette scène parvient tout de même à nous informer sur différentes étapes du traitement de la viande avant de devenir nourriture. La première vignette présente un gros plan de la phase de plumage de l’oie avec la bête et les mains de Fernande.

Les vignettes suivantes affichent une composition inspirée des natures mortes telle qu’on l’entend dans son sens le plus large, souvent représentée avec une table et des victuailles : la table en premier plan sur laquelle est posée une soucoupe remplie de fruits semblables à des pommes vertes et rouges, une carafe d’eau, l’animal posé, et en arrière-plan les personnages s’y affairant autour. De plus, la nature morte est un sous-genre lorsqu’il y a des représentations animalières avec des animaux inertes, mais c’est à s’y méprendre dans cette scène. En effet, passant de main en main entre Fernande et Picasso, ce mouvement confère un semblant de vie à l’oie. Ainsi imposée dans le détail et la gestuelle, cette représentation pare cet animal d’une subjectivité inédite. Comme évoqué, ce *a priori* de toute

éviction symbolique de la part du dessinateur est par là-même remise en question. A y regarder de plus près, cette théâtralisation semble relever d'une sorte de rituel avec un dialogue de Picasso sur « la différence (ténue) entre l'amour et le meurtre ». Il prend des positions sculpturales et théâtrales avec la bête entre ses mains, et de l'autre un couteau pour finir par effectuer une entaille, vue de près. Comme chez Fyt, la tache de sang s'impose comme détail pictural particulièrement signifiant et emblématique de sa représentation, mais dans une atmosphère silencieuse, à l'opposé de cette scène très gestuée. De fait, cette séquence amène à se questionner la position de la part de l'artiste. Est-ce une posture éthique ? L'expression des animaux sur la nature des rapports entre humains et animaux ? Ainsi le ressent-on.

Si tel est le cas, là serait le message caché, moralisateur de cette séquence que l'on retrouve dans la peinture, et notamment la peinture hollandaise qui a mis ce sous-genre à l'honneur au XVIIème siècle.

#### La vanité (nature morte) : multiplication des points de vue et détournement

Peu de représentations de vanités avec des objets sont présentes dans ce récit graphique.

(p 324) Toutefois, les images dans des vignettes sont assimilables à ce genre car tous les éléments formels de la vanité sont regroupés : crâne, titre de l'œuvre *Hommage à Wiegels*, et reproduction, sur une toile dans le style cubiste.



Cette séquence de six vignettes dans une page permet de démultiplier les points de vue de ce genre pictural.

En effet, l'artiste est représenté de diverses façons dans cette séquence :

- en train de peindre le modèle en présence d'un crâne posé à côté ;
- le peintre avec sa toile ;
- la reproduction de la peinture dans les mains de l'artiste et l'artiste ;
- l'artiste dans le double cadre avec celui de la vignette.

Dans les vanités, les objets représentés ont une symbolique. Ici, c'est la mort, la fragilité de la vie, représentée avec des crânes notamment, dans une scène de nuit. La nuit marque la fin du jour et de l'existence. L'emploi des tentures noires symbolisent l'amertume de la vie. Les vanités sont connotatives, le sens des éléments reste caché. Ici, le thème de la mort est explicite par cette scène à la suite de l'enterrement du peintre Wiegels et ami de Picasso, puis par le crâne humain, dont on sait qu'il figure le triomphe de la mort. Dans une des vignettes de la séquence, il y a un jeu de miroir, de symétrie visuelle avec la représentation du visage de Picasso, comparable au crâne qui semble le regarder (p324 v4). Ce thème est renforcé textuellement par le monologue de Picasso qui dit que « oui, on peut peindre avec la mort ». Dans cet état de frénésie de Picasso, c'est l'acte de peindre qui devient énigmatique et symbolique.

La vanité est vue à 360 degrés : avec son modèle, son créateur, et sa reproduction présente et absente. Par ce jeu de détournement, le passage de la portée symbolique de la peinture au processus créateur, le dessinateur parvient à rejouer ce genre.

A travers les scènes animalières et la vanité, des objets picturaux repris sont issus d'une démarche créatrice qui semble se situer indéniablement entre composition et référencialité à l'histoire de l'art, de façon graphique. En tant que sujets, ils donnent à voir toute la diversité de création autour du bestiaire dans cette bande dessinée, à l'orée d'emprunt, de la réappropriation, et de la création par de nouveaux moyens de représentation et d'expression.

Cette analyse plastique couplée à l'élaboration d'une anthologie synthétique a permis de déceler des références puisées dans le répertoire de la peinture, décomposés dans un autre médium lui aussi artistique.

Dans cette narration, l'artiste a su adapter un court moment de la vie de Picasso avec les informations clés dans des récitatifs, en se focalisant sur son apogée artistique par la citation de genres picturaux, volontairement ou involontairement, mais manifeste. Il les fait cohabiter

au sein d'un même médium. Cela met en avant la place de la représentation. Clément Oubrierie dresse donc, comme il le précise, un « portrait », au sens d'une représentation miniaturisée de la société proche des scènes relevant de la classification des genres picturaux découlant du quotidien de l'artiste dans ses dimensions les plus anecdotiques comme les plus profondes. Au reste, le transfert d'une partie de l'œuvre de Picasso de types beaux-arts au sein de cette autre forme artistique visuelle dans le format bidimensionnel de la bande dessinée crée une imbrication de deux styles d'art. Distiller des éléments biographiques avec ce travail d'adaptation rend cette bande dessinée originale, cerne la personnalité hors norme de Picasso, et par ce fond historique, le concept de biographie s'en trouve renforcé.

## PARTIE II : Singularités énonciatives : de l'acte graphique vers un document ?

### Chapitre II : Un art de l'adaptation comme mise en scène du récit biographique entre dessin, reproduction et texte

L'art et l'histoire sont une source d'inspiration pour de nombreux artistes. Dans cette perspective où la question de l'authenticité des événements se pose, les bandes dessinées documentaires sont les premiers médias posant bons nombres de problèmes. En effet, à première vue, fiction et histoire s'opposent par leurs visées distinctes. La fiction est généralement associée à une forme de divertissement manifeste et d'imaginaire, accentuant encore plus ce doute et vise à choisir un cadre historique précis dans lequel des acteurs changent et des évolutions réalistes se produisent pour former une histoire singulière. *A contrario*, la discipline historique et documentaire se caractérise par la recherche de la véracité des faits. Justement, dans cette hégémonie de la preuve des faits énoncés, la représentation ne serait-elle pas le moyen privilégié pour replacer devant les yeux de quelqu'un la présentification d'un objet ou d'un concept rendu sensible par un signe, et en l'occurrence ici par l'image ?

Dans cette étude, la biographie factuelle devient par conséquent un objet artistique, et la pratique écrite devient une pratique visuelle. A ce sujet, on peut d'ores et déjà se poser la question de la transition vers un document. En effet, cela bouleverse alors les présupposés théoriques menant à maintenir certaines pratiques de la biographie comme texte dans le champ historique, des sciences humaines, et que l'art ne peut traiter un tel sujet, qui semble n'appartenir qu'au documentaire et à valeur didactique. Le transfert de la notion de médium à un autre pose donc la question de l'adaptation, elle même question centrale et passage obligé à l'intérieur d'un même médium, dont l'application notable dans la série *Pablo* mérite d'être étudiée.

La mise en scène des questionnements quant à la façon dont se construit cette bande dessinée biographique d'artiste tant sur le plan graphique, dans un espace triplement contraint entre dessin reproduction et texte, que documentaire, en sont les points nodaux.

A ce titre, analyser les postures du dessinateur permettra de mettre au jour la rhétorique et les stratégies énonciatives propres au médium exposant finalement un rapprochement et même la

porosité des rapports entre les arts visuels et la biographie et ce faisant, la façon dont *Pablo*, pris comme cas d'école, serait un modèle de construction de ce type de récit.

En d'autres termes, il s'agit d'examiner dans quelle mesure les apports par la représentation en tant que codification offre une autre représentation, une interaction singulière et de communication pertinente entre le projet biographique, du documentaire avec les spécificités de la bande dessinée.

Comme annoncé au début de cette investigation, la biographie est d'abord un genre littéraire exploité dans les sciences humaines et sociales. Or, cette pratique pose des problèmes méthodologiques et définitionnels mettant en surface l'ambiguïté de cette notion.

Un des premiers problèmes rencontrés est le passage des questions et des techniques propres au médium littéraire à l'historiographie. En d'autres termes, il s'agit de la question de la relation, et donc de la nécessaire adaptation entre l'histoire et le récit, et plus concrètement, la relation de l'auteur au sujet. Or, les recherches et pratiques sur cette narration textuelle débouchent sur un point de convergence : l'irréductibilité de l'individu et son comportement à des systèmes normatifs (règles, normes, pratiques). Ce problème de la complexité de la restitution de l'individualité est lié à l'écueil du réalisme. Le recours à cette problématique serait de dépasser la norme comme le résultat d'un désaccord entre les règles et les pratiques afin de questionner les incohérences structurelles et inévitables entre les normes elles-mêmes. On peut dès lors envisager le remplacement de la biographie traditionnelle par l'emprunt de ces nouvelles voies, et les arts visuels en font partie, à même de proposer un autre dispositif énonciatif entre représentation et texte. Cela reste bien sûr une solution partielle car toute la force d'un modèle innovant en la matière en fait aussi ses limites.

Quoiqu'il en soit, il s'avère intéressant de voir sous quelles modalités cette production culturelle inédite emprunte donc un certain nombre de codes et de références à la biographie factuelle par la représentation à l'œuvre dans *Pablo*. Au risque de nous répéter, il est tout de même important de rappeler que le but ici n'est pas tant d'évaluer les différentes stratégies narratives, mais d'explorer comment elles apparaissent en bande dessinée et comment elles peuvent être abordées et qualifiées, dans le but de contribuer à la construction d'un vocabulaire partagé qui permettrait un exemple de discours biographique d'artiste plus nuancé de ces mêmes travaux, par la représentation dans ce médium.

## 1) La représentation au service du sens, à des fins de témoignage et de récit

Dans cette bande dessinée, on constate, et c'est ce sur quoi l'analyse à suivre portera, que la représentation en tant que forme est interdépendante et varie en fonction du sens, c'est-à-dire de la dimension iconique façonnant alors des images à des fins de témoignage et de récit. L'association et l'imbrication de ces éléments concoure à un dispositif énonciatif singulier qu'il convient de relever.

### *Un schéma narratif graphique variable pour une lecture au plus proche du réel*

L'observation de la variabilité de ce dispositif énonciatif est présente dans les propriétés du dessin. Dans cette narration graphique, la temporalité, la lumière et la couleur sont les constituants qui évoluent particulièrement. Nous verrons en quoi cette variabilité comme moyen de la représentation permet d'accéder à une lecture au plus proche du réel, puisque c'est bien de cela dont il s'agit : représenter une partie de la vie de Picasso et son apogée artistique.

Temporalité : codes et traitements formels des vignettes et des bulles, et de la typographie

La bande dessinée crée de l'espace et du temps. De l'espace évidemment, puisque la narration en bande dessinée est représentée par la succession d'images dessinées dans un espace en deux dimensions, composant une scène de l'histoire.

Cet espace est délimité par une frontière, la case<sup>12</sup>. Il est indissociable de la temporalité laquelle constitue une séquence. De même, qui dit temps, dit aussi mouvement. C'est un procédé elliptique. La maîtrise de l'ellipse est fondamentale en bande dessinée car c'est elle qui permet de recréer cette sensation spatio-temporelle.

---

<sup>12</sup> Certes cela n'est pas systématique mais est le plus courant. Au début de la BD, chaque scène était représentée par une image complétée par un texte abondant. À partir des années 1960, bien des BD ont des images non détournées par une case, comme chez Philippe Druillet par exemple ou dans la scène mentionnée dans la partie sur la théorie des genres picturaux au paragraphe sur l'autoportrait de l'artiste au travail, entre Gertrude Stein et Picasso aux pages 162-163 où il n'y a pas de cadres, les images sont dans le blanc de la page.



Le premier espace dans la bande dessinée est celui du récit. A partir de ce dernier pris comme un ensemble, il est possible de dresser différentes typologies de situations narratives non linéaires.

Il y a dans ce récit, une manière d'envisager la temporalité selon des structures et codes visuels qui ne suivent pas nécessairement le même ordre temporel que l'histoire. En ce sens, on peut dire que dans ce médium, le récit est traité selon son point de vue même, par des sauts spatiaux et temporels au moyen de discours indirects par les personnages. Les morceaux choisis de la vie des personnages sont la base de l'organisation de la construction narrative. Par conséquent, le récit est continu mais représenté de manière fragmentée. La représentation a donc son importance dans la forme globale de la bande dessinée puisqu'elle permet la retranscription des faits, idées et discours littéraires sur la vie de Picasso en image. En somme, il est possible d'identifier plastiquement de quel temps du récit il s'agit.

Pour ce faire, le dessinateur a recours à des expérimentations graphiques et narratives dans le but de donner à voir une adaptation du biographique au médium bédéique.

Ce faisant, il est intéressant de voir de quelle façon ces derniers font appel à des notions artistiques et esthétiques par des codes et traitements formels particuliers, afin de matérialiser la temporalité dans cette narration. Les vignettes, les bulles et la typographie du texte en sont les composantes visuelles fonctionnant comme des repères pour le lecteur au fil de la lecture.

Le temps de ce récit se déroule dès 1900 avec l'arrivée de Picasso à Paris, il n'a que 19 ans, et se termine en 1912. La représentation en tant que place accordée à la relation entre Fernande et Picasso et leurs amis enrichit la dimension proprement biographique du récit. Lorsqu'il y a un saut dans le temps, qu'un personnage raconte un fait passé, rêve, ou même sans qu'il y ait de prétexte, les vignettes sont à bord arrondi. Dans certains cas, le bord des vignettes peut être flouté, noirci de façon plus ou moins épaisse, ou absent.

(p145) Dans le premier cas, la représentation semble se fondre dans la page par un effet crayonné.

Cette forme d'image caractérisée par la disparition du contour et l'absence de cadre annule cet effet collage de la vignette sur la planche. Une séquence avec Max Jacob et Picasso le montre dans une scène. Il n'y a pas de récitatif mais le lecteur sait que c'est un retour dans un moment antérieur au sein du récit.

Cette esthétique de la vignette se trouve originellement dans la vignette romantique, dans l'histoire de la littérature et de l'art entre 1825 et 1840. Il s'agissait d'une illustration insérée

dans un texte ou occupant toute la page d'un livre<sup>13</sup>. L'apogée de cette technique à la gravure en bois de bout<sup>14</sup> fut développée par Thomas Bewick dans ses livres d'histoires naturelles de vulgarisation, et le plus important d'entre eux : *History of British birds*. Il a permis de différencier la presse illustrée de qualité variable du livre illustré, luxueux et populaire en grand tirage. On peut citer d'autres représentants tels que Champfleury, Célestin, Tony, Rogier... Forme symbolique, elle servait à représenter l'image de rêve, semblable à l'imagerie mentale. Ainsi, sans même avoir connaissance de cette origine, cette codification évoque cet aspect éphémère, évanescent puisqu'il est inscrit dans notre inconscient collectif. Dans ce récit, cette esthétique est utilisée deux fois seulement, et de nombreuses fois, les vignettes à coins arrondis sont cernées de noir mais avec une ligne très fine, tendant à son effacement.

Un autre type de vignette a effet de bulle avec un appendice sort de la bouche du personnage qui commence à raconter un fait passé permet de faire démarrer ce discours indirect (p299) avec Max Jacob ou Fernande (p221).

On retrouve ce cerne noir et cette vignette aux coins arrondis par les voix :

- du céramiste Paco Durrio (p103) ;
- le sculpteur sur beurre Pedro Manolo (p105) ;
- un des amis de Picasso au sujet du suicide de Casagemas (p35) ;
- Picasso lors de son rêve allégorique (p60, p206 et 207) ;
- Fernande au sujet de Gauguin (p194) et lors de sa vision (p221, 222 et p194) ;
- un des artistes du cirque Medrano (p124, 125), Cremlitz et Gery-Peret (p224) ;
- Un exemple de séquence synthétique de cette combinaison de vignettes est avec Pedro Manolo qui narre sa révélation divine de la sculpture sur beurre en voyant une crémière. Les bords arrondis sont tantôt cernés de noirs, tantôt floutés (p105).

On peut se demander si le dessinateur est resté dans une sorte de continuité, de convention pour signifier le récit au passé et ce faisant, faciliter la compréhension du récit par le lecteur.

Pour le récit au présent, les vignettes sont à bords rectilignes, dans leurs formes les plus génériques.

Néanmoins, la case disparaît à plusieurs reprises (p240, 241 p291 et p 282). Cela laisse un fond blanc qui conserve la disposition classique de la scénographie de la bande dessinée de deux images sur trois. Le rôle de la case est important car il définit le temps. Donc ici, l'absence de cadre engendre un effet de continuité, comme si toutes les images de cette scène

---

<sup>13</sup> Définition de la vignette en ligne, sur le site Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

<sup>14</sup> Utilisation du cœur du bois de buis, tranché en cubes dans le sens des fibres du bois, à la verticale.

se déroulaient en même temps. Il y a donc une forme de fluidité qui se crée, comme un ralenti que l'on retrouve dans le domaine cinématographique qui nous fait prendre conscience du temps, dans une durée déterminée. Il y a tout en un seul et même temps.

Montrer présent et fluidité comme si tout se passait en même temps.

Les bulles sont également codifiées dans cette bande dessinée. Elles gardent là aussi des conventions toujours dans un but de lisibilité.

Qu'il s'agisse d'un extrait d'un livre lu à voix haute par un personnage (p248, 249) ou des paroles de chanson en musique (p270), elle est ondulée, prend la forme d'un nuage.

Cette forme permet aussi d'appuyer la représentation au sujet des caractéristiques des divers milieux sociaux.

(p217) Clerc de notaire, Matisse est dans une situation aisée. Il s'exprime avec des termes très soutenus, voire très pompeux. Cette voix maniérée est traduite par des bulles en formes de volutes, tel un surplus d'ornement.

(p12) Les bulles grises sont censées être en langue catalane. Cela est précisé dès le début de ce code avec un astérisque légendé en bas de la page car le lecteur ne peut le deviner.

Egalement, la typographie a son rôle dans la temporalité. Le lecteur intègre que la voix narrative de Fernandé dans les cartouches à la fois hors et dans la vignette, imite l'écriture manuscrite, en lettres cursives. Elle est toujours au temps du récit, celui de l'imparfait car c'est le temps de la description. C'est le temps associé au rôle des cartouches dans la bande dessinée.

(p39) Les lettres capitales dans les dialogues sont le reflet de l'intonation, de l'état émotionnel des personnages, par un trait plus ou moins épais.

Ainsi dans une même vignette, il peut y avoir deux temps différés. Une représentation avec des dialogues au présent dans un récit au passé, et inversement, avec ou sans la présence de cartouche, toujours à l'imparfait. C'est là l'une des caractéristiques de l'art séquentiel : présenter des portions de temps hétérogènes accolées les unes aux autres.

Dans cette narration, la gestion des vignettes sur la planche semble répondre de façon plus médiatique à une mise en relief de la représentation par ce jeu de variation du lettrage, avec le trait à main levée des cadres, et les bords arrondis. Ainsi, ces codes qui agissent comme des repères font aussi preuve d'une matérialité tactile.

La lumière est également une autre des composantes du style graphique du dessinateur, s'ajoutant à la volonté rendre ce cadre le plus réel possible. A l'évidence, ce

cadre est fictif puisque donné par la représentation mais dont le récit est l'adaptation biographique, historique dans une époque antérieure à la vie de l'artiste Picasso.

La lumière est ce qui rend visible des choses dans la vie et ses symboles font partie intégrante des canons de l'histoire de l'art.

Dans ce récit, l'éclairage solaire, dit naturel permet de prodiguer un effet réaliste aux images de ce récit.

Elle se donne à voir à travers :

- des paysages azuréens (p179) ;
- dans l'atelier de Picasso à tout moment de la journée (p153) ;
- dans des vues urbaines<sup>15</sup>;
- à Montmartre : fin août (p209), au printemps (p257), en hiver avec la neige (p129, 130, 131, 133 et 34) ;
- au milieu de la nuit avec la Lune (p149) ;
- dans la nuit, dans le désert espagnol (p202 203) ;
- un soir de mai en Espagne p181.

#### Des couleurs au gré des cycles (jours, mois, saisons) et des événements dans la vie de Picasso

La lumière va de pair avec la couleur, puisqu'en art elle est construite à partir de celui-ci. Ainsi, on peut voir dans ce récit sous le trait du dessinateur, une gamme de couleur très particulière étendue et fine, afin de signifier par la représentation de la couleur, le temps.

La gamme chromatique décompose cet effet de lumière naturelle du vert au violet, en passant par le bleu et le rose. Il peut également y avoir le dégradé d'une même couleur.

Cela suggère graphiquement une durée ténue et progressive, analogue au cycle de la journée (p174), et aux saisons en un gaufrier de trois strips horizontaux (p134). De cette façon, les tons bleutés et blancs se déclinent dans des temps éloignés dans les paysages enneigés (p129, p149), nocturnes (p202, p203 et p274, dans des tons rosés fin août à Montmartre (p209) et avec les saisons (p315).

Ce traitement de la couleur crée aussi et surtout des images à celle des événements qui ont traversé la vie et œuvre de Picasso. En effet, là aussi est-ce un autre parti pris conscientisé

---

<sup>15</sup> Pour avoir les numéros des pages, se reporter à la partie abordant l'art du paysage, et notamment les vues urbaines architecturales.

par le dessinateur qui a probablement connaissance de l'œuvre de Picasso, et spécifiquement de ses périodes « bleue » dès 1901 et « rose » en 1905 ?

La couleur est d'abord un outil narratif de la vision matérielle de l'œuvre du dessinateur en tant qu'artiste. Dans ce récit, elle apparaît comme un codage référenciel de l'œuvre de Picasso, du moins, si le lecteur en a la connaissance. Ainsi, il y a une correspondance chromatique : le bleu pour les phases mélancoliques de la vie de Picasso avec le suicide de son ami Casagemas entre autres et les périodes hivernales rudes, et le rose pour symboliser la sérénité retrouvée, souvent représentée dans ce récit par les retrouvailles nocturnes entre amis et dans les banquets.

La bande dessinée exprime tout par les ressources graphiques et linguistiques. En cela, elle est une synthèse spécifique des codes non spécifiques révélateurs de messages de l'image, liés à la capacité du dessinateur à donner à voir. Les textes et les dessins sont dans le même espace de représentation : celui de la vignette, mais dans un espace démultiplié, temporalisé, agencé suivant le montage spécifique des moments et états intimes choisis des personnages focaux. Cela prend place dans le but de produire cette narration figurative très typique, puisque liée à une partie de la vie et de l'œuvre de Picasso, la rendant très typique.

### *Une image entre dessin et peinture*

Le style<sup>16</sup> graphique de Clément Oubrière est une instance énonciative d'intensité variable selon des procédures même de représentation et de visualisation de l'organisation de l'espace<sup>17</sup>, comme examiné précédemment. Par extension, ce sont aussi ces critères qui ont permis de construire jusque-là l'histoire de l'art, et une histoire de l'art de la représentation visuelle sans soutenir un questionnement de la picturalité n'est pas possible.

C'est pourquoi, afin de faire émerger un genre de bande dessinée biographique comme cas d'école, cette réflexion doit s'approfondir en prenant en compte l'identité graphique du dessinateur, à travers le lettrage et le dessin. La représentation étant la notion centrale guidant notre étude, un focal privilégié sera effectué sur le travail du dessinateur.

---

<sup>16</sup> Chaque style est d'abord un choix dans un éventail des styles disponibles à un moment historique donné et une préférence quant à la manière dont cette parole cherche à être comprise et interprétée.

<sup>17</sup> La succession d'images dont l'enchaînement est déterminé par le projet narratif de l'illustrateur, le mode d'occupation de ces dernières est appelé séquence.

## Clément Oubrierie : un graphisme à effet d'esquisse

Les choix techniques, graphiques et picturaux avec l'aquarelle et les variations chromatiques font penser au carnet de croquis d'artiste par ce dessin à la fois fouillé et d'apparence savamment spontané par le trait vif et énergique de Clément Oubrierie. Il y a également, nous l'avons vu, des jeux d'ombres et de lumières dans un objectif de réalisme. Ces éléments mis bout à bout confèrent à la planche une dimension de recherche propre au carnet d'artiste. Un large répertoire est associé à ce genre graphique et artistique dans les carnets de croquis et de voyage d'hommes littéraires et artistes, tel Victor Hugo notamment, où dessin à l'encre se mêle à ses notes.

A partir de ce constat, nous nous attacherons à montrer ce qui permet de dire que cette identité graphique se situe entre dessin et peinture.

Du fusain, du charbon et de la couleur avec l'aquarelle sont les techniques qu'utilise Clément Oubrierie. Cette énonciation est spécifique car elle n'est pas uniforme, prise entre les diverses tensions graphiques et affirmées par la juxtaposition avec les codes propres à celui de la bande dessinée.

On a pu relever cette tension graphique dans les cas suivants, au gré des péripéties des personnages focaux et de leurs émotions :

- **surface et contour** (p284) : En haut à droite de cette demi-planche, la tâche s'expose et laisse même apprécier la texture du papier, avec le gondolement provoqué par l'eau liée à la pratique de l'aquarelle, ici sur un papier sûrement assez fin. Le degré d'iconicité de cette tâche grise qui représente un ciel nuageux cohabite parfaitement avec le détail et la précision du monument représenté en perspective et de façon réaliste. Les contours noirs encerclent les formes. C'est le procédé que l'on connaît de la bande dessinée ;

- **figure et fond** (p61) : une vignette reproduit ce qui est censé être la peinture de *la mort de Casagemas* par Picasso. Ici, le visage du personnage (ami de l'artiste) est traité de la même façon que le fond, par estompage. Ainsi par ce procédé s'annule la figure et le fond, semblant être un tout sur le même plan ;

- **proche et lointain** (p92) : Dans cette planche, une vue du des immeubles du Bateau-Lavoir et du Sacré-Cœur les supplantent en arrière-fond dans la nuit et sous un temps pluvieux. L'obscurité est représentée de façon gestuelle par des traces de fusain et de charbon, et la pluie par des griffures dans le papier et sur la couleur. Elles viennent donc au premier plan dans la représentation. De fait, les bâtiments sont recouverts et passent au dernier plan et se

confondent avec cette obscurité et pluie. Seule Fernande, représentée en haut à droite dans le ciel n'en n'est pas recouverte ;

- avec parfois une **différence de plan** (p27) : ici, les hâchures et les traits plus ou moins rapprochés est un type de graphisme qui permet de donner du volume aux objets et de réaliser les ombres portées. C'est une autre manière de représenter la perspective, par le primat de la ligne, et donc du dessin sur la couleur (bien que le travail sur la nuance soit notable, mais en second plan) ;

- l'**annulation de la différence de plan** (p347) : la matérialité du fond par le fusain et le charbon est observable. Cela crée un jeu texturé amenant à l'effacement des personnages qui en sont recouverts ;

- des **personnages confondus avec le décor** (p69 v 5 et 6) : le personnage de Fernande et le fond sont traités identiquement, avec des tâches de peinture pour représenter les ombres. La ligne, bien que discrète tout au long de cet opus, semble disparaître encore plus par la prégnance du lavis sur ces deux vignettes, et le jeu de transparence qu'il apporte (et la double planche mais c'est ici que c'est le plus notable). Cet effet perceptif de la représentation est semblable à la technique impressionniste avec l'empreinte du pinceau, tâche qui figure de loin, mais qui s'abstrait de près.

Cette énonciation narrative graphique rendue visible par la variabilité de l'intensité plus forte dans le dessin dont un effet d'esquisse émane nous met face à des images proches du dessin et du croquis. C'est cela qui donne cet effet pictural singulier. A cette remarque, le dessinateur ne semble pas en accord, et « dans (son) cas, il ne s'agit pas de « faire de l'art » à partir de la vie de Picasso (...) » précise-t-il. Pourtant, l'expressivité du dessin et la liberté par la mixité des techniques employées est indéniable. Il continue en disant qu'il s'agit plutôt de se « mettre dans l'esprit, en utilisant par exemple de grands formats, pour avoir un dessin physique, avec la gestuelle »<sup>18</sup> et que « Picasso, c'est vraiment quelqu'un de très physique, (donc) il faut être très physique avec lui, sinon ça ne marche pas »<sup>19</sup>, poursuit-il. Il y aurait donc une délimitation, entre faire de l'art sans représenter (cela reviendrait à faire de l'art abstrait mais pas seulement, à l'exemple de cette narration graphique), représenter par la citation, et représenter l'art. Les deux dernières options semblent être à l'œuvre dans Pablo, sans pour autant nier le statut artistique de la bande dessinée dans sa capacité d'adaptation

---

<sup>18</sup> Cela sous-tend lors de l'étape préparatoire, c'est-à-dire pendant la création originale du dessin, avant sa numérisation et réduction en vignettes et planches donné par le format de la bande dessinée.

<sup>19</sup> Propos de Clément Oubrière. Vidéo youtube op.cit.

polymorphique. Lorsque la bande dessinée s'attache à représenter une part de la vie et de l'œuvre d'un artiste, il faut « la raconter ». En effet, il nous renvoie par là à la nature même de la bande dessinée en tant que narration graphique, ou, pour reprendre le terme définitionnel originel, en tant que « littérature en estampes »<sup>20</sup>. C'est donc une narration, et pour le dessinateur, « une bonne bande dessinée doit être lisible, (car) le but premier du dessin est d'accompagner l'histoire et de l'enrichir (tout en étant) libre à l'intérieur des contraintes de la bande dessinée ». Par ces propos, il rappelle en fait le but et la particularité de ce médium visuel.

La difficulté de représenter de la vie d'un artiste par les arts visuels apparaît dans le fait d'empêcher le récit de stagner grâce à une « pluri-lecturabilité »<sup>21</sup> ou de s'apparenter à un carnet de croquis, c'est-à-dire « complètement abscons et libre artistiquement », pour reprendre les termes qu'il a employés. Ainsi, la virtuosité et la palette des registres graphiques associées à ces techniques et à la qualité du papier employé aux éditions Dargaud permettent au dessinateur de se servir de sa technique graphique et de l'aquarelle, desquels en ressort une cohérence visuelle. Véritablement, la production et la reproduction du dessin se confondent par la qualité extraordinaire donnée par cette impression. En outre, la forte identité graphique de Clément Oubrerie à mi-chemin entre dessin et pictural susmentionnés contribue et admettrait de réinterroger dans ce contexte la distinction entre la ligne et la tâche dans ce médium comme forme artistique.

Si le dessinateur se déclare comme tel et non comme un artiste dans le sens conventionnel qu'on lui attribue, la virtuosité de ce graphisme démontre non seulement des qualités graphiques assises, mais par extension, les qualités artistiques potentielles de ce médium.

En définitive, le graphisme témoigne d'un goût pour l'effet pictural et pour l'expérimentation graphique de la part du dessinateur en tant qu'artiste pris dans cette démarche biographique, entre scénario et dessin.

---

<sup>20</sup> C'est ainsi que la bande dessinée est définie pour la première fois par le dessinateur, caricaturiste et théoricien précurseur suisse de bande dessinée, Rodolphe Töpffer en 1848.

<sup>21</sup> Le concept de « pluri-lecturabilité » a été défini par le théoricien et auteur de bande dessinée Thierry Groensteen en 1996 dans *Oupus I*. Cela veut dire que la signification de la planche varie en fonction du sens de lecture des cases.



## 2) Réappropriation des procédés, rôles et problèmes méthodologiques de la biographie traditionnelle

Après avoir vu précédemment l'enjeu de l'adaptation de la représentation du réel à travers les propriétés du dessin au sujet de la temporalité, de la lumière et de la couleur à des fins de témoignages et de récit tout en conservant la singularité graphique de l'artiste dans une opération documentaire, voyons dès à présent dans quelle mesure la bande dessinée se réapproprie certains procédés, rôles et problèmes méthodologiques propres à la biographie textuelle.

L'un des rôles fondamentaux de la biographie factuelle est de rassembler et de retranscrire des faits dans un texte. Le problème ne vient pas des faits eux-mêmes liés au sujet dépeint, mais à leur transposition. Du document en tant que preuve au document comme support de communication et de présentation, un travail d'adaptation est nécessaire dans la retranscription de ces faits transférés à un autre médium. Là encore, dans un but didactique, ces moyens communicationnels ne sont pas neutres et ne peuvent de fait être employés sans une déformation du sujet.

Parallèlement, médium visuel, la bande dessinée rencontre cet écueil. Le dessinateur ne « peut pas transposer directement ». Alors par lui, la bande dessinée doit « l'enrichir » selon Clément Oubrerie, dans ce travail d'adaptation dont « le but (est) évidemment d'être fidèle, mais aussi d'apporter quelque chose en plus (...) et sans en faire trop non plus. Déjà, on change de médium, les contraintes ne sont pas les mêmes (...) »<sup>22</sup>. Cette adaptation semble alors devoir trouver son point d'ancrage entre la mise à distance de la prétendue objectivité et l'exigence de la transparence sur la fabrique de l'information et de sa véracité. De la même façon que les historiens et que les biographes, la bande dessinée est donc elle aussi contrainte à une part d'imagination pour intégrer les archives et informations manquantes<sup>23</sup>. Ce faisant, les dessinateurs sont plus que des dessinateurs, ils sont des metteurs en scène s'emparant « d'un personnage et (qui le racontent) à sa façon ».

La poursuite de cette analyse s'attachera à observer les stratégies de représentation employées par le dessinateur dans ce médium pour pallier les diverses problématiques rencontrées par la pratique de la biographie textuelle qui seront détaillées ci-dessus.

---

<sup>22</sup> Extrait interview en ligne *ActuaBD.com* par Didier Pasamonik, et Arnaud Claes, le 3 vrils 2009. Lien : <https://www.actuabd.com/Clement-Oubrerie-Un-dessin-n-est-jamais-parfait-c-est-juste-une-vision-de-la-realite>

<sup>23</sup> Les modes d'intégration des archives seront discutées dans la sous partie suivante.

## *Une exposition visuelle et textuelle du caractère des personnages focaux pour mieux communiquer et présenter*

Comme on a pu le dire au cours de cette réflexion, le but central de la biographie est de (re)créer un discours objectif entre les moyens de présentation et de communication à partir d'un document entendu comme un discours déjà donné.

Cette bande dessinée biographique est un exemple de la question générale : comment raconte-t-on l'Histoire d'un individu, d'un artiste pris dans un courant artistique ? L'histoire de l'art en tant que discipline a d'ailleurs commencé en 1568 avec l'écriture des *Vies* de Giorgio Vasari, peintre, architecte et écrivain toscan, qui peut être considéré comme le premier historien d'art moderne<sup>24</sup> mettant en place un cas inédit, fondé sur le recensement d'un vaste nombre de vies d'artistes<sup>25</sup> à partir de leur examen<sup>26</sup>. Il s'avère que cette mise en série chronologique d'artistes est moins la retranscription d'une histoire qui serait la plus objective possible que des variations d'appréciations qualitatives. Il lui a été reproché de singulariser ces cas, comme en témoigne le parallèle entre les excellences de Michel-Ange et de Raphaël. A cela, on lui reconnaît par ailleurs un réel talent de narrateur par des propos et des mots ajustés sur les traits légendaires des artistes recueillis dans la littérature toscane (Bandello, Boccace, Dante...), ou dans les ateliers. Il a ainsi constitué une sorte de répertoire de caractères. Peut-être cet ouvrage aurait-il nécessité la polarisation des forces et influences mais avec l'association de points de vue recueillis par d'autres théoriciens de l'art<sup>27</sup> pour dissiper ses détracteurs ? En somme, par un ouvrage qui serait réalisé à plusieurs mains, n'ayant ni relation ni affinité quelconque des auteurs avec le ou les personnages dépeints. Il y aurait la perte de la narration, si propre à la biographie. Pourtant, les diverses péripéties et transformations de la théorie et de l'histoire de l'art se sont informées de cette logique des cas de Vasari, ce qui prouve que cet ouvrage a valeur de référence pour ses contemporains, puisqu'ils en retirent la base d'une théorie fondatrice de l'histoire de l'art. Ainsi, ces appréciations sont des éléments certes subjectifs mais bien à intégrer dans une biographie afin de ne pas déshumaniser le sujet, de ne pas le ramener à une liste qui ne serait que factuelle.

---

<sup>24</sup> Au sens de l'époque historique entendue par les historiens, couvrant la fin du Moyen-âge vers 1453 avec la chute de Constantinople jusqu'en 1792 avec celle de la monarchie, à ne pas confondre avec l'époque de l'art moderne, courant spécifique du XXe siècle.

<sup>25</sup> Même s'il puise une part de ses modèles chez certains auteurs antiques.

<sup>26</sup> 200 artistes toscans de la fin du XIIIe siècle jusqu'à l'époque contemporaine, comprise depuis la Révolution française jusqu'à aujourd'hui.

<sup>27</sup> Des théoriciens non florentins car cet ouvrage a été entrepris dans un but et esprit partisan, mettant en valeur les gloires toscanes.

A cet exemple, comment justement, « raconter » (ce qui fut reproché à Vasari) dans une bande dessinée sans une singularisation des personnages ? Comment dépeindre leurs caractéristiques propres sans déformation ?

Cette nouvelle approche est mise à l'épreuve dans cette série de quatre bandes dessinées *Pablo*, et que nous allons tenter de mettre à jour.

### Enchâssement triple : pluralité des points de vue pour maximiser l'objectivité de la citation

Le concept du « point de vue » dans le récit a connu des transformations au niveau théorique dans les études narratologiques. Le texte de référence sur le sujet est celui de Gérard Genette sur la focalisation, dans *Figures III*. Son étude s'est penchée sur les récits littéraires et cinématographiques, mais seul un petit nombre a été réservé au récit dans la bande dessinée.

Concernant les écrits biographiques traditionnels, ce concept semble être l'un des points délicats de cette pratique puisque les auteurs entretiennent un certain rapport avec leur sujet, quel qu'il soit. Généralement, une biographie s'écrit dans un but mémoriel, pour garder une trace, pour ne pas oublier un événement heureux ou traumatisant. Or, ce rapport amène peu à peu à ce que l'on appelle une déformation du sujet dans des propos élogieux ou de diatribes, satiriques, selon le vécu de l'auteur par rapport la personne narrée.

La bande dessinée apparaît comme un médium propice à une exposition à la fois visuelle et textuelle du caractère du personnage, et à l'instar de Vasari, affiliée à l'histoire de l'art. Une des possibilités que propose ce médium est l'enchâssement. Dans une page, aussi appelé insert, il s'agit de l'encastrement d'une case dans une autre, ou de plusieurs cases dans une grande case ou dans une planche. Cela permet un dédoublement des points de vue par les personnages, ou bien de marquer la prise de distance d'un même personnage sur ce qu'il a vécu<sup>28</sup>.

Dans ce récit, l'enchâssement est triple, dont Fernande est le fil conducteur de ces quatre tomes. Elle est à la fois narratrice et personnage historique dans le rôle fictif de Fernande. L'auteure, Julie Birmant, et le dessinateur, Clément Oubrierie, en sont deux autres. C'est un moi créateur et un moi biographique doublé avec une attitude interprétative supposant un sens réservé, mais aussi affirmé par cette voix off et par le montage. Ils sont décrits et représentés simultanément dans un même système : dans une case au sein d'une séquence par l'image et

---

<sup>28</sup> Voir partie allégorie de Fernande, page 151, partie I.

les cartouches. Ce faisant, cette interprétation est mise au jour. Fernande a côtoyé Picasso puisqu'elle fut sa muse et son amour dix années durant. Le lecteur initié décèle ces indices lors de sa lecture, mais le lecteur étranger pourrait y revenir en amateur éclairé car l'on peut retrouver les citations graphiques et littéraires ayant nourri cette bande dessinée. Ainsi, les *Souvenirs intimes* et *Picasso et ses amis* de Fernande seraient les principaux textes qui étayent la voix de Fernande en tant que narratrice. Bien que les informations formant un « amalgame très fragmentaire de journaux et de textes » et n'étant « pas exacts d'un point de vue historique »<sup>29</sup>, cela donne plusieurs points de vue sur Picasso dans ses relations amoureuses et sur son art. Il avait beaucoup besoin de confronter ses travaux avec un tiers, d'échanger sur sa pratique avec d'autres artistes, et Braque notamment. Ainsi, cet appui et point de vue de Fernande sur Picasso donne une authenticité à ce récit, selon le terme de l'auteure. De même, les écrits des témoins de l'époque : Max Jacob, André Salmon, Guillaume Apollinaire... sont des apports supplémentaires non négligeables. En outre, « ses (à Picasso) carnets à dessin foisonnent d'indices sur sa vie », dont Clément Oubrière a d'ailleurs semé d'autres emprunts au fil des albums : la chienne allaitant, la séance de pause nue de Raymonde (leur petite fille adoptive) ... qu'il est possible de voir et qui rendent le personnage de Picasso vivant. A ce titre, il est aussi à noter que le dessinateur dispose lui-même d'archives indirectement liées au sujet par l'un des protagonistes<sup>30</sup> qui ont guidé ses dessins.

Cette variation de points de vue par les deux auteurs est présente et exprimée dans ce récit, vu de tous les côtés en plus de leur vision subjective, par le truchement même des enjambements textuels des changements de prise de vue. Autrement dit, à plusieurs reprises on voit à travers les yeux du personnage, Fernande et Picasso lui-même. Cela donne un effet de représentation. Il y a une substitution de la vue du personnage à celui du lecteur, on voit ce qu'il voit par la séquence fixe du dessin. Ce regard constitue une vision particulière du personnage sur son monde et ses émotions, le plus souvent entre rage et excitation. A ce propos, la personnalité complexe bien connue de ceux qui ont fréquenté Picasso est bien retranscrite dans cette bande dessinée : homme rebelle au tempérament énigmatique, à la fois volcanique et d'une grande sensibilité puisque marqué très tôt par des traumatismes familiaux et amicaux, et travailleur infatigable. En conséquence, à travers le triple enchâssement, ce procédé permet de mettre au jour tant ses qualités que ses défauts. Ils sont représentés et

---

<sup>29</sup> <https://www.lemonde.fr/blog/bandedessinee/2014/03/21/aux-sources-de-pablo/>

<sup>30</sup> Clément Oubrière détient une correspondance épistolaire entre son grand-père et le poète Max Jacob. Ces derniers étaient amis.

décrits, ce qui maximise ainsi l'objectivité recherchée de la citation du sujet, ici, l'homme avant d'être artiste : le Pablo d'avant « Picasso ».

### Saisir l'essence de l'individu : le dialogue comme solution narrative

A la problématique évoquée de savoir si finalement, écrire la vie d'un individu est possible, Diderot témoignait déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle de l'incapacité pour la biographie de saisir son essence, donc d'être réaliste. Il reconnaît qu'il y a néanmoins une fonction pédagogique car cette pratique présente des personnages célèbres dont les défauts et qualités personnelles sont dévoilés publiquement.

La biographie est une collaboration fondamentalement dialogique. Contrairement à Diderot, Rousseau pense qu'il y a la possibilité de « raconter le seul portrait d'homme, peint d'après nature dans toute sa vérité, qui existe et qui, probablement existera jamais »<sup>31</sup>. Il insiste sur le parti pris de vérité et d'authenticité qui traduit l'esprit de ce projet qui sera possible, mais de toute façon unique : « je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. » Toutefois, l'avenir lui donnera tort car son manuscrit fut mal interprété et mal jugé.

L'autobiographie est possible, mais communiquer la vérité s'avère impossible. Impossible non pas d'interpréter sa propre vie, mais celle de l'exposer sans qu'elle soit déformée ou altérée, au même titre que la biographie. Rousseau renonça. Pour lui et Diderot, le dialogue représente le moyen de communiquer avec le moins d'équivocité la restitution au sujet de son individualité complexe. Cela permet, selon Levi Giovanni dans son recueil *Les usages de la biographie* la libération des plis de la biographie traditionnelle en tant que prétention comme la recherche entomologique d'observer, de disséquer objectivement le sujet.<sup>32</sup> Cela laisse entendre qu'une place légitime à l'imagination dans la reconstruction des dialogues par l'auteur est acceptée.

Dans les arts visuels et précisément la bande dessinée, ce dialogue est graphique, plastique et textuel. Il matérialise aussi la gestualité et traits des personnages l'accompagnant. Cela n'empêche nullement de faire une biographie morale. Mais, puisqu'il faut renoncer à l'exhaustivité et à la véracité individuelle pour un accent plus didactique, avec parfois un rajout d'émotion et de passion au contenu traditionnel des biographies exemplaires, à savoir

---

<sup>31</sup> Incipit du livre I des *Confessions* de Jean-Jacques ROUSSEAU, 1765, considérée comme la première autobiographie moderne.

<sup>32</sup> *Les usages de la biographie*. Levi GIOVANNI. In : *Annales. Economies, sociétés, civilisation*. 44<sup>e</sup> année, N. 6, 1989. Pp. 1325-1336

les faits et gestes des deux protagonistes et leur relation amoureuse, cela permet une simplification de cet exercice.

Des informations sont disséminées dans le dialogue sur :

-l'histoire de l'art (p141, p243) ;

-les querelles qui l'ont faite évoluer (p46 v 3, p 153, p154, p217, p260, p280, p329, p330, p332, p333) ;

-les références culturelles p129, p131, p216, p225, p 242, p246, p248, p258, p287, p290, p309, p311, p324, p338).

Ici, le ton peut être qualifié de sérieusement drôle avec cet humour constamment décalé, entre ironie et tragique. Les registres opposés se côtoient (p49 v2) et provoquent le rire, comme vu plus haut dans cette investigation.

Le dialogue est aussi utile pour :

- exprimer la pensée des personnages (p81 p98 p215) ;

- introduire leur pensée (p102 p116, p160, p228, p240, p259, p264, p292, p296, p307, p335, p336) ;

- fournir des informations spatiales, historiques (p84, p66, p264, p269, p309 p339) ;

- révéler des caractéristiques sociales (p44, p50, p78, p167, p329, p347) ;

- révéler des caractéristiques individuelles de chaque personnage (p264, p285, p290, p325, p341) ;

-d'avancer dans la chronologie sous l'effet d'une représentation allégorique au ton prophétique (p348 349). Max Jacob annonce à Fernande à la fin de cet opus, la destinée et le En une double page à bords perdus est annoncée la suite de la vie de Picasso et de ses amis sans avoir à tout représenter dans des pages supplémentaires et qui seraient hors sujet.

De cette manière, le dialogue fait avancer l'histoire

D'autre part, le dialogue redonne de l'humanité au sujet narré. Il lui donne vie. On voit que le langage est adapté à chaque personnage, selon leur âge et leur milieu. La forme des bulles donne également corps à ce dialogue. A la fois, ces dialogues ne sont pas des reproductions serviles de la réalité car cela n'aurait pas d'intérêt, mais font ressortir la personnalité du personnage : enchanteur et théâtral pour Max Jacob, tourmenté et rebelle pour Picasso, affirmée et intelligente pour Fernande.

En outre, l'apparence de cette bande dessinée à mi-chemin entre le journal, avec des dialogues, des scènes, et le cahier de dessin facilite l'entrée dans l'intimité psychologique des personnages principaux, Picasso, Fernande et Max Jacob. La richesse graphique et littéraire est axée vers la transmission de contenus psychologiques. On parvient vraiment à avoir

l'impression d'être dans leur tête par les divers points de vue et dialogues entre texte et image, permis par ce medium. Cela montre la capacité du dessin pour libérer l'imagination et les contenus narratifs.

***Entraves documentaires et intégration : procédés rhétoriques et stratégies représentationnelles de la relation entre histoire et récit, enclenchant un processus de témoignage, de narration et d'images***

La bande dessinée est un livre qui propose un nouveau regard sur le parcours d'un artiste et son art, et le monde de l'art (marchands, critique, réception).

Ici, une période de l'histoire de l'art, celle des débuts de l'art moderne, est juxtaposée à l'art de Picasso qui résume neuf années de sa vie en 4 albums d'une quarantaine de pages chacun, formant un discours cohérent entre les énoncés.

Dans cette narration graphique, la collecte de témoignages, de documentation entre dessin, reproduction et description acquiert une place centrale au fil du récit. Cela fournit un ancrage artistique local entre le Paris et le Madrid du début du XXème siècle. Ces derniers permettent à l'auteur d'offrir un récit d'immersion documentaire, en tant qu'œuvre intemporelle et subjective, et à la fois proche du journalisme, mais dans un temps différé, plus espacé, où la critique sur l'art de Picasso est privilégiée. Cette question de la temporalité du récit dans l'élaboration d'un discours journalistique passant des archives à la planche de dessin en case demeure centrale dans la biographie. La création de la bande dessinée biographique s'assemble ainsi sur une double temporalité : celle de journaliste et de l'historien et d'une autre, sa transposition sous forme de bande dessinée, exécutée par le dessinateur dans son atelier. Pour ce faire, le dessinateur explique il faut « être physique avec (Picasso) sinon ça ne marche pas. On traduit utilisant des grandes surfaces, certaines textures... », par la fréquentation sur le terrain pour la reproduction éventuelle de lieux, et la prise d'informations. D'ailleurs, au sujet de la réutilisation d'images préexistantes dans une bande dessinée de fiction, Thierry Groensteen écrit :

*« [Une] partie importante de la bande dessinée moderne ne cesse pas d'intriquer le dessin d'imagination et le dessin documenté, poussant le métissage de ces deux distinctions jusqu'à l'indistinction. La dichotomie n'est pertinente qu'au regard de la genèse. [...] L'usage veut que la bande dessinée efface toute trace de sa double origine, qu'elle la dissimule derrière une exécution homogène. » (Groensteen 1999, p52-53)*

Pour lui, cette remarque vaut pour les dessinateurs qui dessinent des décors ou des personnages d'après photographies ou observation de terrain. C'est *a priori* le cas de la série *Pablo*. Pourtant, le terme de « documentation » est équivoque car semble à la fois presque faible lorsque l'on considère l'usage presque exclusif des documents pour intégrer les références artistiques car « rien n'est inventé au sens où tout a existé historiquement »<sup>33</sup>, « on est très fidèles, ça repose sur des recherches historiques »<sup>34</sup> insiste l'auteure. En effet, les dessins représentent par le texte et le dessin la reproduction d'œuvres, des lieux de l'art, des œuvres artistiques et des archives réels, et, comme il a été vu précédemment, en grande partie par le procédé de la mise en abyme. Le dessinateur relate d'ailleurs cette expérience comme de « véritables enquêtes, pour trouver des choses très précises, (comme par exemple) la voiture du clown Grocq, puisque Picasso va le rencontrer, et devenir son idole. (...) Nous sommes tombés sur un collectionneur qui nous a fait des photos sous tous les angles ! ». Cela entraîne nécessairement de la part de Clément Oubrière (au dessin) et de Julie Birmant (au scénario) ce que l'on pourrait nommer une chaîne méthodologique, faite d'un ensemble de prescriptions et règles visant à transmettre le plus fidèlement possible les paroles des divers protagonistes, leurs allures respectives emblématiques (béret et torse et pieds nus pour Picasso), accessoires, et rues, du plus anecdotique au plus général.

A la fois, il apparaît que ce graphisme et la représentation dans cette œuvre relèvent de l'imagination totale puisque le dessin est assimilé à la fiction du récit qui est fait d'après le document dans *Pablo*. Certes, un dessin n'est pas, comme la plupart des photographies, la reproduction sur un support argentique ou numérique d'une chose réelle, mais sa représentation à travers la subjectivité de l'auteur à travers des choix de plans, de cadrage et de mise en scène<sup>35</sup>. A cela s'ajoute cet écart que l'on sait de l'impossibilité pour le dessin d'être la preuve objective d'une réalité présente ou passée. En revanche, cette subjectivité, cette appropriation des documents visuels, notamment des photographies et œuvres de Picasso a dû être renforcée. D'une part, selon le dessinateur, « il n'y en a pas tant que ça », et d'une autre part, « il y a des particularités qui ont cette (singularité) d'être extrêmement statiques puisqu'à l'époque, le temps de pause était très long. Donc systématiquement, dès que l'on a les photos de Paris, on a tous les commerçants (...) qui sont tous raides, donc il y a une certaine frustration dans cette iconographie et on a envie de les voir bouger ». En ces propos,

---

<sup>33</sup> Propos de Julie Birmant, dans la vidéo youtube entretien pour Pablo, le 27 janvier 2012, consultée le 05/07/2021, <https://www.youtube.com/watch?v=pJWfvCNr1Wk>

<sup>34</sup> Propos de Julie Birmant, dans la vidéo youtube Brusel : 3 minutes avec « Pablo », le 19 mars 2012, consultée le 05/07/2021, <https://www.youtube.com/watch?v=fEJPgjWL98s>

<sup>35</sup> Critères également présents dans la photographie.



on peut entendre un parallèle avec des photographies de Georges Brassai avec des dessins dans la bande dessinée.

Les auteurs construisent ainsi ce récit selon un registre tragico-comique faussement naïf, tout en restant fidèle à la réalité historique des événements par l'emploi et la consultation d'archives. Par ce processus de création soutenu par cette recherche fouillée, on peut se demander si le dessinateur de cette bande dessinée la considère avant tout comme une bande dessinée générique ou plutôt comme une « bande dessinée biographique », « documentaire » selon son appellation dans les librairies. Le dessinateur dit pourtant ne pas tellement s'intéresser à la bande dessinée « réaliste »<sup>36</sup>, ce qui laisse penser cet ouvrage comme une création totale à partir d'un moment de l'histoire de l'art, d'un fragment de réel.

Dans une biographie, le réel relève d'une construction à partir de documents par un système de représentation. En cela, il est déjà un dispositif dont les formes sont variables. Diverses façons permettent d'appréhender ce dispositif documentaire. Ce passage des documents et leur intégration dans un autre médium et discours est une contrainte à laquelle doit se confronter tout biographe. Cela pose la question de la représentation de l'œuvre de Picasso et ses pairs, des lieux culturels, que ce soit avec pléthore de documentation sur le sujet (notamment sur Picasso) ou des données manquantes.

Comment représenter objectivement puisque tout document même authentique soit-il est déjà un point de vue ? Pour suppléer à ces entraves documentaires, la biographie doit s'ouvrir à une pluralité et hétérogénéité de modèles pour un renouveau de l'histoire narrative. Dans cet objectif, il est intéressant de voir comment la bande dessinée dans *Pablo* s'empare des documents, des archives, et précisément, de voir comment ces derniers sont rejoués, (re)dessinés dans ce support, et plus largement, la question de l'utilisation de l'archive pour une narration visuelle.

Mais avant d'entamer cette analyse, il est important de rappeler les principes de l'archive qui se définit en trois principes : collecter, conserver et transmettre.

Dans le récit *Pablo* se superpose le lien avec la création artistique. L'enjeu de l'appropriation, de la transformation plastique par l'artiste et en particulier sa relation à l'archive par des procédés rhétoriques et des stratégies de représentation, est notable et intéressante à examiner par l'esthétique. Cette relation entre histoire et récit enclenche de fait un processus de témoignage, de narration et d'images. En effet, la manière dont est racontée,

---

<sup>36</sup> Propos de Clément Oubrière, vidéo youtube op.cit.

montrée l'archive (la perception de ce corpus) par le dessinateur modifie son sens puisque l'archive est indissociable de son support original et change de fait notre perception, la façon de l'appréhender selon le lecteur.

La mise en abime comme tendance et mode d'apparition, ou de non-apparition des références artistiques, par la reproduction des archives

Le procédé le plus récurrent relevé est la mise en abime. C'est celui qui paraît effectivement le plus logique et le plus cohérent pour faire apparaître les documents visuellement déclinés entre dessin, reproduction et description textuelle. En jouant ces archives et une partie de l'œuvre de Picasso (et d'autres artistes), la mise en espace de l'archive et des œuvres graphique et esthétique sont des points d'insertion du signe du transfert d'une période de l'histoire de l'art dans un autre médium visuel de celui de départ. La localisation des œuvres en relation avec leur support et usage choisi initialement par le dessinateur en tant qu'artiste engendre des représentations d'œuvres permettant leur exposition dans ce médium, contraignantes ou « frustrant(es) » selon le ressenti du dessinateur, voire simultanément. Par cet usage, ce support et leur valeur, la citation artistique opère une redéfinition de l'art non seulement de celui de Picasso (car une même œuvre est représentée, reproduite sous divers angles) et des autres cités, mais de l'art en général.

La mise en abyme serait le procédé de la rhétorique de l'image le plus approprié permettant de voir l'œuvre de Picasso mieux que son œuvre originale. En l'occurrence, dans *Pablo*, l'œuvre de Picasso et de quelques autres artistes phares choisis par les auteurs, c'est bien le dessin qui nous intéresse comme support médiateur, que ce soit par :

- l'usage du carnet de voyage de Gauguin en voyage à Tahiti (p193) ;
- la représentation d'une expédition artistique entre Derain et Matisse à Collioure (p220) ;
- les peintures de Picasso<sup>37</sup> ;
- de Ricardo, avec sa version du *Balcon* de Manet (p136) ;
- de Canals, *Les Arènes* (p139) ;
- d'Ingres, *Le Bain turc* (p155) ;
- de Benedetta (p140) ;
- de Matisse, *Portrait de Madame Matisse à la raie verte*, *Bonheur de vivre*, *Souvenirs de Biskra* (p154-55, p260) ;

---

<sup>37</sup> Voir les vignettes en annexe : *Autoportrait* (p46), *Portrait de Benedetta* (p140), série de portraits de Gertrude Stein (p 162-63, 173, 212), portrait de Fernande (p198), série de portrait inventé, tableau de famille (p231), *Le Bordel* (p241, 244, 246, 264, 287, 288, p293, p294, p297) *trois figures sous un arbre, nu à la serviette, nu à la draperie* (p303), *Mère et l'enfant* (p308), *Hommage à Wiegels* (p324)

- de Raphaël (p304), et de Braque ;
- des écrits de Fernande<sup>38</sup> ;

La transmission des photographies artistiques du vieux Paris et des œuvres de Picasso telles que nous pouvons y avoir accès aujourd'hui par Internet est abondante et nous parviennent sous ces formes<sup>39</sup>, pour qui ne peut aller à leur rencontre. Elles sont alors intégrées dans le cadre du récit, lui-même *encadré* par les bords de la vignette. Ces accompagnateurs de l'œuvre, ces encadrants, à côté ou comme ornements ont été par le passé, utilisés dans l'histoire de l'art et sa théorie, non par ces formes contemporaines, mais connues sous le terme de *parergon*, qui fournit quelques éléments de réponse. Ce terme du grec *par* (soit à côté) -*ergon* (grec.nom masculin singulier-action, tâche humaine, ouvrage)<sup>40</sup> apparaît dans l'Antiquité pour la première fois à propos d'une fresque du peintre Protogènes.

Ce concept, nous parvient de la philosophie moderne par l'usage qu'en fait Kant au quatorzième paragraphe de la *Critique de la faculté de juger* de 1790 :

« *Et même ce que l'on nomme ornements (parerga), c'est-à-dire ce qui ne fait pas (en tant qu'un des éléments constitutifs) partie intégrante de la représentation tout entière de l'objet, mais n'est qu'un ajout extérieur augmentant la satisfaction du goût, n'augmente cette dernière que grâce à sa forme, comme il en va des cadres des tableaux, des vêtements pour les statues, ou des colonnades autour des palais. Mais si l'ornement lui-même ne consiste pas dans cette belle forme, s'il n'est là, comme cadre doré, qu'afin de recommander par son attrait propre, le tableau à l'assentiment, on le nomme alors parure, et il porte préjudice à la beauté authentique.* »<sup>41</sup>

Dans le cas de la bande dessinée, la notion de *parergon* prend un sens différent. En effet, la vignette en tant que cadre de l'image est le propre de la structure de ce médium. Le cadre, aussi fin soit-il, est inhérent aux codes de la bande dessinée, même si l'on trouve des pleines planches, des vignettes à bords perdus, sans bords, et parfois un affranchissement du gaufrier comme cadre scénique classique de la bande dessinée.

La fonction des cadres est employée par la mise en abîme selon deux possibilités : soit le cadre de la vignette est le cadre de l'œuvre représentée, il y a donc disparition des bords originaux de l'œuvre, soit le cadre de l'œuvre représentée est visible, laissant apparaître le

<sup>38</sup> *Souvenirs intimes : écrits pour Picasso* Fernande OLIVIER, parution en 1987.

<sup>39</sup> L'accès à cette information virtuellement est une bonne chose mais cela ne remplace pas l'expérience face à l'œuvre, avec son format, sa texture, sa matérialité et ses couleurs originaux. On peut déplorer l'interruption à cet accès à l'information, où l'utilisateur ne va, pour divers facteurs, pas jusqu'au bout de la démarche.

<sup>40</sup> Encyclopédia universalis en ligne : <https://www.universalis.fr/dictionnaire/parergon/>

<sup>41</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, 1790, ed. Electronique, trad Jacques Aux enfants, Chicoutimi : Les Classiques des sciences sociales, en ligne, pdf P.45

cadre de l'œuvre et celui de la vignette. Cette cohabitation des documents et des œuvres à l'imagination du dessinateur, en plus de nous interroger sur leur valeur et leur fonction, permettent ce jeu d'insertion de renvoi graphique à ce que l'on pourrait qualifier les limites de la représentation, de l'image en tant qu'œuvre dans ce médium : limites physiques par la localisation, temporelles par la présence de ces références artistiques chronologiques, et limite de l'œuvre elle-même dans son existence par rapport à la volonté du dessinateur.

Ici, le *parergon* ne vient alors pas s'appliquer en périphérie de l'œuvre, mais est l'œuvre. Il en fait partie intégrante. En outre, les documents, les archives dans ces images rejouent l'œuvre de Picasso (et des tableaux d'autres artistes peintres représentés dans le récit), et par là-même, rejoint la fonction de délimitation. Ainsi, le cadre des vignettes dans la bande dessinée est un moyen d'explorer la limite instaurée par Kant en ce qui concerne l'appartenance du *parergon* à l'œuvre dans le rapport avec les modalités d'intégration des documents et archives.

Entre cadrage et fragmentation, ce jeu d'insertion graphique de ces documents et œuvres offre la possibilité à l'artiste de réinventer, de manipuler la forme et la lecture de l'archive par la mise en abyme principalement, faisant apparaître les références artistiques. A cause de certaines contraintes extérieures de la volonté du dessinateur<sup>42</sup>, on peut se demander dès lors si ces documents fonctionnent en tant que preuves documentées venant affirmer la véracité du récit, ou au contraire, si c'est une version subjective des faits, tel que le dessinateur la présente et la met en scène. Les documents d'origines diverses sont tous reproduits mais réappropriés par les auteurs en se souciant avant tout d'une fidélité documentaire à la réalité historique tout en dépassant cet objectif, par ces contraintes de départ. Ainsi s'élabore une stratégie de réappropriation de l'univers artistique en sélectionnant, floutant, éloignant et fragmentant des œuvres et archives tels que le carnet de voyage de croquis, les tableaux et toiles. Cela permet au dessinateur d'appuyer sa propre version des faits en suggérant que certains des documents présentés comme authentiques pourraient avoir été altérés pour n'en montrer qu'un aspect bien précis. Ainsi, en posant une définition du documentaire en tant qu'œuvre ou texte cité, ce dernier repose finalement davantage sur la mise en avant du caractère visuel du texte narratif et de la représentation d'œuvres entre reproduction et dessin, en faveur d'une narration claire et fluide et de l'aspect documentaire ou testimonial.

*In fine*, cela permet de bousculer, sinon d'annuler la dichotomie entre fiction et réalité.

---

<sup>42</sup> Notamment juridique, au niveau de la reproduction des œuvres graphique en général et celles de Picasso « particulièrement bien défendues par les véhicules de Citroën », propos de Clément Oubrière, vidéo youtube Clément Oubrière/ Julie Birmant, entretien pour Pablo, le 27 janvier 2012, consultée le 05/04/2021.

Dans ce point on peut établir une relation entre Clément Oubrierie Philippe Squarzoni<sup>43</sup>. Ce qui est le plus intéressant chez lui est sans doute son rapport à la représentation graphique. Tous deux n'hésitent pas à s'emparer de sujets particulièrement abstraits : long décryptage de la nature du réchauffement climatique *Saison brune*<sup>44</sup> pour Philippe Squarzoni et discours à l'égard du système, des acteurs économiques (agents, collectionneurs, marchands d'art, galeristes Ambroise Vuillard, Félix Fénéon...) et culturels à l'origine de la propulsion de l'artiste sur le devant de la scène, qui les contraignent à forger un langage graphique original. Ainsi dans *Pablo*, le lecteur se trouve impliqué dans son récit, nourri des doutes du protagoniste dans lequel s'élabore ce discours, en révélant les interrogations de Picasso et de Fernande et en représentant Picasso dans une posture comique.

En adoptant une telle approche, cela questionne aussi le décalage qu'induit le statut de dessinateur occidental dans sa relation avec son sujet. Pour cela, le bédéiste a consacré ses recherches sur le déroulement et la reconstitution minutieuse de l'avènement de Picasso et avec la vision de Fernande. Quant à Julie Birmant au scénario, elle donne de la force au récit en utilisant Fernande Olivier, la muse de Picasso, comme narratrice, lui permettant ainsi de disséminer son histoire d'anecdotes d'aspects humoristiques et véridiques à la fois. C'est là une démarche qui comprend, comme il a été dit par les deux auteurs, la consultation de nombreuses archives qu'il est possible de sourcer en remontant le fil narratif par les citations et analyse de la représentation.

#### Description et introduction d'un personnage phare de l'histoire de l'art (art moderne) dans le récit par un dessin évolutif

Le dessin est la trace manifeste de l'interprétation du réel montré et raconté par le dessinateur, doté d'un imaginaire et d'un style qui lui est propre. Ces constituants définissent un effet de signature ou de trace, la conséquence de sa définition même<sup>45</sup>, pour reprendre les propos de Philippe Marion. Donc la bande dessinée est forcément une trace de l'acte graphique en plus de sa configuration. De cette bipolarité, de ces pôles de tension naît l'identité graphique du dessinateur. En revanche, je me distancierai de la spontanéité comme

---

<sup>43</sup> Philippe Squarzoni est un scénariste et dessinateur français de bande dessinée, né en 1971.

<sup>44</sup> Les entretiens ont été menés avec des scientifiques ou des responsables associatifs, restitués comme autant d'instantanés photographiques, alternent avec des citations graphiques du cinéma, de la télévision ou de publicités, autant de bases d'un imaginaire du monde dont Philippe Squarzoni s'empare pour déconstruire une culture visuelle consumériste.

<sup>45</sup> *Le geste graphique*, Philippe Marion, 1990.

dimension psychanalytique, comme la trace de réminiscences du geste graphique liée à l'enfance, sujet que développe Philippe Marion dans sa thèse.

Dans ce récit, l'interprétation d'un aspect du monde de la part du dessinateur varie non pas en fonction du trait, mais du récit, et implique lui-même un travail du trait, caractérisant une expressivité caméléon de Clément Oubrierie. Evidemment, il y a dans toute représentation une part d'accidentel. Or ici, la prégnance des propriétés du dessin, les traits, les contours, la couleur, font que l'énoncé graphique prend alors différentes formes quand le dessin évoque de ce qui se voit figuré. Il devient transparent et dévoile une capacité d'adaptation aux styles graphiques, à l'esthétique même des artistes dépeints. Cela concerne certes la question du discours mais surtout du dessin, de son traitement. Pourquoi de tels partis pris compte-tenu de la dimension didactique de cette bande dessinée à visée biographique d'artiste ?

Nous détaillerons des exemples de séquences représentatives de cette identité graphique évolutive, toujours entre dessin et peinture.

Dans cette bande dessinée la description apparaît comme le moyen d'introduire d'autres références artistiques, et notamment des personnalités artistiques de l'art, et de l'art moderne dans le récit. Cette description est marquée par une interdépendance entre texte et image dans un discours indirect par Fernande, la voix narrative de ce récit. La représentation complète ces éléments textuels. Ainsi, texte et image décrivent non sans se répéter, mais en se complétant, par un graphisme évolutif, que l'on peut aisément nommer de caméléon.

(p220) Une séquence très explicite de cette variabilité du graphisme de Clément Oubrierie s'incarne dans la description que fait Fernande à propos d'André Derain et Matisse, lors de leur séjour à Collioure l'été 1905.



Ils étudièrent de concert la couleur et le dessin dans l'art. Tous deux ont fondé le mouvement fauviste. Dans les vignettes à bords arrondis, signifiant le discours rapporté dans un temps passé, les couleurs sont à l'image de ce style de peinture utilisant des modèles de couleurs artificielles et lumineuses, avec un dessin simplifié pour représenter des sujets réalistes.

Dans une séquence d'une double page (p68-69), Fernande expose, par des cartouches, les divers peintres pour qui elle a posé. Le graphisme cerclé de noir et les aplats, les codes visuels des expressions faciales laissent place à des lavis, des couleurs étendues et diluées, comme pour signifier, matérialiser, soutenir cette description textuelle aussi graphiquement, par la représentation. Dans cette séquence, nous avons plus à faire à de la peinture qu'à un graphisme que l'on connaît de la bande dessinée, et celle de *Pablo*.

De même, Fernande décrit, dans un cartouche, au sujet de Wiegels, qu'il « aimait les couleurs » dans sa peinture. Ainsi, là encore, la représentation se met au service de cette indication textuelle.

(p323) Dans le dailystrip horizontal suivant, les personnages représentés se rendant à son enterrement sont en couleurs rehaussées, très vives, ce qui n'est pas dans le style chromatique habituel de Clément Oubrière, en tout cas pas employé dans cette série

Le but de cette mise en espace visuel des documents et archives, entre mise en abîme et description visuelle et textuelle est la transmission d'un savoir et de l'art mis à l'honneur par la biographie. Ces gestes graphiques répondent à deux fonctions : explorer les contours d'une archive donnée et à une fonction de relation visant à en rassembler de statuts différents afin de participer à la construction de la représentation d'une histoire particulière : la genèse artistique de *Pablo*.

On pourrait même aller jusqu'à identifier ces gestes à un geste foucauldien, c'est-à-dire à l'archive traitée comme un monument et non plus comme un document :

« Un rapport singulier aux archives (...). Les chronologies sont souvent chevauchements, mais ce qui fait rupture, c'est soudain l'archive. Une correspondance, une circulaire, un fragment de journal, quelques lignes d'un rapport font parfois événement. Cette attention au moindre, à l'infime éclat dans la masse des écrits, et ce geste qui consiste à opérer l'extraction, la découpe, tel est peut-être ce qui définit l'historien foucauldien (...). Il y a chez Foucault, une manière singulière d'opérer les traces du passé (...) Cette opération n'est jamais la même. (...) Cette opération est toujours accompagnée d'un questionnement sur les archives mêmes. Sans doute être historien foucauldien contemporain nécessite ce

passage au miroir de l'archive ; il convient de l'interroger non pas seulement comme source mais comme objet d'histoire. Ne pas céder à son goût mais commencer à faire l'histoire de cette trace écrite. »<sup>46</sup> Ainsi, l'on peut effectuer une transposition à la bande dessinée *Pablo*, dans le sens où, bien que tout ce que les auteurs ont énoncé est vrai, vérifiable, le discours n'est pas « plaqué ». Il semble y avoir dans cette série un refus d'interprétation, de l'archive-support comme support à une histoire générale au profit d'une mise en exposition de la singularité d'un fond, par le trait de Clément Oubrierie. La page de carnet de croquis de Gauguin, l'appui sur des correspondances (détenue par le dessinateur et l'édition du journal intime de Fernande), les photographies (sur Internet, par des particuliers, Brassai), les œuvres, et autres documents rejoués libère la question de l'entrave documentaire dans le fait biographique. Il faut rester néanmoins prudent sur cette considération car un lecteur non averti ne pourra s'en tenir à ces intrications de la vie de Picasso avec l'art et ne pourra déceler ces archives non visibles contenues dans le texte sans avoir recours à une source extérieure à cette bande dessinée pour en comprendre le sens véritable et les tenants et aboutissants. Cette série est un objet artistique, visuel, à décoder puisque relevant avant tout d'auteurs, de l'*intentio auctoris*<sup>47</sup>. En effet, l'artiste a pensé et produit l'œuvre dans un contexte spécifique. Son intention est inscrite dans un message intentionnel inconscient et récusé par l'artiste lui-même. Ce que voulait dire le dessinateur renvoie à ses codes de signification.

### 3) Singularité de l'œuvre par la représentation de sources hétérogènes volontaires (ou involontaires) du dessinateur

Voyons de quelle manière cette série de bande dessinée semble justement marquée par des éléments de sources, d'inspirations hétérogènes relevés dans la construction des vignettes et des séquences. Ce point revient – ou non - à l'intention d'auteur, comme évoqué précédemment.

---

<sup>46</sup> « Les historiens et la crise des archives », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 2001/5, n°48-4bis, p. 16-43.

<sup>47</sup> Dans *L'interprétation de l'œuvre d'art*, d'Umberto Eco, l'auteur confère trois dimensions à l'œuvre d'art : une œuvre comme objet à décoder, l'*intentio operis* ; le regardeur qui questionne l'œuvre à l'infini et retient un sens pour lui, l'*intentio lectoris* ; et l'artiste qui a pensé et produit l'œuvre dans un contexte spécifique, l'*intentio auctoris*.



## Influence littéraire

La première influence remarquée est une influence de genre littéraire. Là encore, il s'agit d'un recensement qui pourrait être effectué par un lecteur averti. Si c'est là une surinterprétation, la référence n'en reste pas moins notable et perceptible.

(P249) En une séquence d'une double page, l'une en format gaufrier traditionnel et l'autre en planche, Fernande fait la lecture à Picasso.

Les extraits des *Onze milles vierges* de Guillaume Apollinaire sont cités entre guillemets dans les bulles. Bien que les dialogues et la position morale et sociale des deux personnages soient distinctes, c'est la mise en scène des corps de Picasso et de Fernande qui apparaît dans cette séquence comme une citation elle-même à celle de l'écriture de la lettre d'amour que fait écrire le Vicomte de Valmont à Madame de Volanges dans *Les liaisons dangereuses* de Laclos. Le lien entre cette scène et cet ouvrage, et en particulier à l'adaptation filmique de Milos Forman<sup>48</sup>, est évident, lorsque l'on visualise la scène et que l'on met ces images côte à côte.



Impression écran, vidéo extraite de la vidéo youtube, elle-même extraite du film *Les liaisons dangereuses* de l'adaptation du roman de Laclos.



Coupe de la planche de la bande dessinée *Pablo*, 2021, page 249.

<sup>48</sup> Vidéo youtube « 33 Valmont Secventa scrierii scrisorii de dragoste », 33 Valmont la séquence d'écriture de la lettre d'amour, vidéo sous-titrée en roumain, consultée le 20/07/21. Extrait de la scène entre Valmont et Madame de Volanges Lien : <https://www.youtube.com/watch?v=wOH7a36-L24>

## Influence photographique

Clément Oubrierie dit lui-même dans ses interviews s'être aidé de photographies anciennes parmi ses documents d'appui pour la construction visuelle de ce récit. Sont-ce là des productions venant de ses propres codes culturels ?

### La photographie documentaire pour les décors

On peut se demander si la réalisation de ses décors, entendons par-là les espaces dans lesquels évoluent les personnages dans le récit par la représentation, est basée sur des photographies documentaires, à savoir des photographes du Paris du début du XXème siècle dans un objectif de gain supplémentaire de réalisme : Atget, Kertesz et Brassai. En effet, nombre de ces décors semblent inspirés de ces photographes.

### La photographie pour l'étude du mouvement chez le cheval : Muybridge et Marey

Par ailleurs, l'influence des chercheurs Muybridge et Marey semble être une base pour la séquence des chevaux sauvages lors du séjour de Fernande et Picasso à Santa Margarita en Espagne (p204).



- 1)
- 1) Chronophotographie, *Cheval au galop*, Muybridge, 1887
- 2) Vignette page 2014, *Pablo*, Clément Oubrierie, 2012
- 3) Théodore Géricault – *Course de chevaux dit Le Derby*, 1821.

Comment réaliser des animaux en mouvement lorsque l'on n'a pas l'opportunité d'en observer de manière directe ? Ce fut le cas de Théodore Géricault<sup>49</sup> qui a peint des chevaux de courses sans jamais en avoir vu, et moins encore au galop. Le manque de précision du

<sup>49</sup> Théodore GERICAULT *Course de chevaux*, 1821, Louvre, Paris.

mouvement de ces derniers confère à la peinture un aspect de collage des chevaux sur le paysage, bien qu'ils soient d'une grande technicité, indépendamment de l'ensemble.

### *Influence de la comédie musicale*

La bande dessinée est aussi un art de la transition. Cet espace laissé blanc est une sorte d'ellipse structurelle car il symbolise le passage du temps entre les deux cases qu'il sépare. Pour pouvoir les catégoriser, l'essayiste et auteur de bande dessinée américain Scott McCloud dégage cinq aspects pour définir une case<sup>50</sup> :

- Le moment représenté inscrit au sein d'une séquence de cases ;
- Le cadrage ;
- L'image avec son style graphique ;
- Les mots, notamment les bulles et les bruitages ;
- Le flux, c'est-à-dire le mouvement du regardeur du lecteur.

C'est ce qui permet à l'auteur de ne pas faire sortir un lecteur de sa lecture lors d'une transition d'une page à l'autre ou d'une case à l'autre. Dans *Pablo*, le dessinateur met en place des dispositifs de suspens dans les dialogues, mais joue aussi sur les sauts de pages pour les amener sans le moins de rupture possible.

### Des transitions scéniques pour les sauts de page

Généralement, ces dispositifs sont visuels, allant d'un jeu de passage d'une case à une autre pour faire tourner la page au lecteur, et textuellement, par le dialogue ou le monologue du personnage. En l'occurrence, dans *Pablo*, ces transitions sont bien sûr visuelles et textuelles mais amènent le plus souvent à une allégorie, à un rêve, à une hallucination par Fernand ou Picasso pour permettre ce saut de page.

Cet élément de transition visuel peut être :

- la fumée provenant d'une substance drogue (p150 à 151) ;
- la vapeur noirâtre d'une tasse de café ou de café qui s'étend sur plusieurs pages jusqu'à revenir à sa source, et aussi planche finale de la série (p349 350 351) ;
- une vision troublée par l'alcool (p59) ;

---

<sup>50</sup> Scott McCLOUD, *l'Art invisible*, 1993, p. 43, ouvrage consulté le 20/07/21.

- un rêve prémonitoire (p221, p222) ;
- un dialogue « Tu me crois fou ? » « Non, je ne suis pas fou Fernande » (p205).

La bande dessinée est une construction. Elle doit donc effectuer ses transitions avec équilibre entre les scènes réalistes et allégoriques, non sans parallèle avec le montage des comédies musicales. En effet, la comédie musicale doit elle aussi jongler entre deux rythmes du récit : danses, chants et dialogues. Toute la difficulté repose là également sur la justification de ces transitions entre les scènes parlées et chantées. Dans un récit tumultueux, sombre et difficile qu'est la vie de Pablo et de Fernande, la tâche du scénariste et dessinateur est rendue plus délicate. Comme dans la comédie musicale, cet enchaînement est rapide, juste le temps de tourner la page pour amener à une autre temporalité du récit ou sur une composition musicale étudiée. Dans la comédie musicale, la musique ou le chant n'habille pas l'image, mais est un « tableau » dansé ou chanté à part entière qui dirige l'action. Là où les danses ou claquettes permettent avec leur bruit de lier une scène à une autre par un autre bruit qui fait sortir de cet état de rêverie, Clément Oubrière utilise la fumée ou l'espace psychique pour y pénétrer, ou en sortir.

La bande dessinée développe, comme la comédie musicale des codes mettant en scène des histoires pouvant refléter des aspects bien différents, allant de l'intrigue romancée, avec cette série à deux voix, en passant par la pauvreté, l'indifférence sociale, la création artistique, dans le quotidien des personnages principaux.

### *Influence psychanalytique*

L'espace psychique est très présent dans la série, comme il a été vu jusque-là.

L'inconscient pour intégrer les allégories : rêves et cauchemar des personnages principaux

Cet espace qu'est l'inconscient sert à introduire des allégories, témoins de la perturbation émotionnelle qui taraude Picasso à la suite du décès de sa petite sœur. Pour que ces scènes ne transplantent pas le lecteur dans un autre espace temporel que celui du récit, le dessinateur a recours aux allégories. En effet, cela permet de conserver une cohérence narrative et graphique et de ne pas étendre le récit sur un long monologue qui en raccourcirait peut-être l'action et qui de plus, serait pauvre graphiquement. Clément Oubrière en use avec

dextérité, et en fait le pivot autour desquels les intrigues se nouent. Cela permet d'une part d'inclure des éléments importants et de l'art, et d'une autre de ne pas occulter pour autant la forte émotion du personnage, sans besoin de justification, si ce n'est l'annonce d'un rêve, d'un cauchemar par un personnage qui s'endort, ivre ou qui consomme une quelconque substance, puisque l'espace même de l'inconscient est un espace-temps d'apparence inconscient, amenant à une représentation irréaliste.

Tous ces emprunts aux champs littéraire, photographique, de la comédie musicale et psychanalytique contribuent à établir la singularité de cette narration graphique.

#### 4) Une réception de la représentation à contraintes multiples

Si la biographie d'artiste dans ce médium témoigne d'une liberté en empruntant à des champs disciplinaires hétérogènes, elle ne semble qu'apparente. Tout d'abord, si cela apporte un horizon nouveau à la biographie, la bande dessinée doit narrer la vie de l'artiste entre images et mots. Cela complexifie la mission de la retranscription. L'imagination et l'univers culturel du dessinateur sont certes des moyens d'enrichir et de libérer l'auteur de certaines normes et règles de la pratique biographique, mais cela constitue aussi une contrainte à franchir, ou de composer avec. De plus, représenter de l'art dans un autre médium, celui de la représentation, pose des contraintes d'ordres multiples. Ces conditions représentationnelles sont aussi interdépendantes de leur réception par le lectorat puisque une bande dessinée trouve son sens en tant que telle par l'acte de lecture comme appropriation par le lectorat.

Comment alors situer cette œuvre pourtant novatrice dans le genre entre projet des auteurs, contraintes éditoriales, médiumniques, et angle d'interprétation ?

#### *Le marché du secteur éditorial*

Bien que le Directeur Général de la maison Dargaud entendît donner une marge de liberté aux auteurs et que ces projets sont généralement à leur propre initiative, « ce ne sont pas des livres « marketing » »<sup>51</sup>. Toutefois, toute cette production florissante de biographies revisitées en bandes dessinées constitue une offre pour la maison d'édition Dargaud, qui attire un

---

<sup>51</sup> Propos du Directeur général de la maison Dargaud rapportés par Delphine Peras, publié le 26/01.10, sur le site en ligne L'Express, article consulté le 23/07/21 : [https://www.lexpress.fr/culture/livre/bd-et-biographies-le-beau-mariage\\_1075609.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/bd-et-biographies-le-beau-mariage_1075609.html).

lectorat plus large grâce à la bande dessinée, à l'heure où le marché du livre est en chute libre<sup>52</sup>. De plus, chaque maison a sa ligne éditoriale. Même si l'idée de *Pablo* est venue de l'autrice Julie Birmant qui l'a ensuite proposée au dessinateur Clément Oubrière, le choix de collaborer avec une maison d'édition soulève alors des modes de fonctionnement distincts. Chacune d'elles détient une histoire, un héritage propre auxquels les auteurs se doivent de répondre.

Dans le cas des éditions Dargaud, son passé est à l'origine de classiques comme *Lucky Luke*, *Blake et Mortimer* ou *Boule et Bill* par le journal *Pilote* qui a posé les fondements d'une vision généraliste.

Les directeurs éditoriaux ont la charge d'accompagner les auteurs dans leur travail de création jusqu'à la parution de l'album.

Si cette série de bande dessinée s'est vendue à 30 000 exemplaires, la plupart de ce type de biographies dessinées n'ont pas eu le même succès.

### **Les auteurs : la scénariste et le dessinateur**

L'entente commune comme méthodologie du processus de création pour raconter la vie de Picasso (sources respectives à disposition, recherchées, moyens empiriques)

Comme cela a été développé précédemment, cette entente mutuelle de la mise en image et en mot regroupe des données de nature multiple : de type photographique<sup>53</sup>, graphique, littéraire<sup>54</sup>, artistique<sup>55</sup>, numérique et avec l'aide de collectionneurs et de plusieurs historiens et historien d'art.

De ce fait, cette démarche collective entre Clément Oubrière et Julie Birmant prend un tournant épistémologique s'interrogeant sur les enjeux propres à la transposition des données, archives, témoignages sous forme de bande dessinée, c'est-à-dire à la manière dont s'articule le passage d'une expérience visuelle et orale à une représentation iconique et scripturale.

---

<sup>52</sup> Publication par Laure Trehorel, le 26/09/2019, article en ligne sur le site [actionco.fr](https://www.actionco.fr), consulté le 23/07/21 : <https://www.actionco.fr/Thematique/strategie-commerciale-1218/Breves/Dargaud-bulles-ventes-341691.htm#>.

<sup>53</sup> « Sur internet, on trouve toujours un peu les mêmes photos, il y en a peu. » voir annexe avec parallèle dessin et photographie sur internet.

<sup>54</sup> « Beaucoup d'ouvrages ont été publiés, pas forcément sur Picasso, mais sur la 'bohème', sur d'autres peintres ».

<sup>55</sup> « Les peintures elles-mêmes sont une ressource documentaire exceptionnelle. (...) Fernande était modèle pour de très nombreux artistes (...). »

## La réception

### Ne pas décevoir le lectorat

Narrer selon un point de vue, le choix d'une tranche de vie de Picasso et faire preuve d'originalité oui, mais rassembler ces critères en un tout crédible entre mots et images et citation sur l'art rajoute une difficulté supplémentaire. De surcroît, le but de tout recueil est d'être lu, le graphisme apprécié, ce qui veut dire que les deux auteurs ont dû prendre en compte le lectorat qui en fin de compte « valide » ensuite ou non cette œuvre biographique par l'acte de lecture, au même titre qu'un tableau ne prend valeur et sens par le regardeur qui en fait l'expérience esthétique. Il ne faut donc pas décevoir, au risque de mettre en dépend la notoriété de la maison éditoriale dans la confiance en les auteurs et évidemment en celle du lectorat adulte visé.

### Nouveaux comportements

Appréhender une bande dessinée biographique prédispose le lecteur. Il n'adopte pas la même attitude de départ car n'a pas les mêmes attentes face à une bande dessinée de genre fictionnelle où il se laisse porter par la narration et les images, n'a pas d'attente spécifique, et une bande dessinée biographique. La dimension documentaire apportée par le biographique éveille la curiosité du lecteur pour le sujet mis à l'honneur, ici « Pablo » avant le géant Picasso, ce, pour des raisons diverses : littéraires, graphiques, historiques ou en lien avec la connaissance de ou des auteurs, etc. Il s'attend plutôt, par exemple, à entrevoir des documents, des citations visuelles et textuelles dont il peut ensuite s'il le souhaite, aller rechercher par lui-même, pour avoir la totalité de l'élément et des précisions contextuelles. En faisant le choix de lire cette série, le lecteur veut en savoir plus sur Picasso, ses fréquentations et le Paris dans lequel il a vécu ; mais cette bande dessinée biographique n'a pas seulement un but didactique.

Ce genre de littérature graphique propose par ailleurs au lecteur, de faire l'expérience d'une trajectoire humaine différente de la sienne, de mettre ses sentiments dans les pas de Picasso, de Fernande ou d'autres personnages. Par l'acte de lecture, tout lecteur peut s'identifier à ces situations et drames, ce qui est d'autant plus troublant lorsqu'il sait que ces faits sont avérés, adossés à des documents et que ces personnages ont existé. Se voulant réelle, cette représentation peut être transposable à toute autre religion, culture.

De surcroît, pour un lecteur aguerri, cette biographie dessinée peut présenter un intérêt purement graphique de la mise en scène d'une logique narrative de la vie de Picasso, au-delà de son sujet, de son intérêt et du plaisir qu'il peut avoir à la lire.

Véritablement, il s'agit-là d'un exercice visuel fascinant de la réunion de mots et images, et l'on sait combien le critère du graphisme importe dans l'appréciation générale de l'ouvrage par le lectorat. Avec *Pablo*, il s'est avéré que le graphisme fut quelque peu trop élaboré, provoquant quelques réticences de départ, voire quelques abandons de lecture<sup>56</sup> pour ceux qui étaient plus habitués à un graphisme plus conventionnel de ce médium. L'ouvrage en général a été salué par la critique et le lectorat de « romans graphique », dans tous ses aspects.

### ***Le médium de la bande dessinée***

Espace doublement contraint : pour la mise en images et mots (dans l'espace de la page à travers les cases)

Les auteurs ont confié le défi de réaliser cette biographie dessinée. En effet, si de prime abord ce médium libère la biographie factuelle de certaines contraintes, narrer une partie de la vie de Picasso en mots et en images dans cet espace s'avère un exercice difficile. Il a fallu trouver un juste équilibre, sans être dans la redondance entre une illustration littérale des textes. Ils devaient être interdépendants l'un de l'autre, se compléter tout en trahissant pas la personnalité des protagonistes sous le trait de Clément Oubrierie pour en faire une œuvre originale.

### ***L'aspect légal et juridique***

Reproduction, représentation des œuvres et droits d'auteurs

Dans ces albums, les peintures de Picasso sont reproduites au sens où elles sont représentées dans des toiles, dans leur tableau, sous plusieurs angles. Cela donne une impression de lointain, d'esquisses, devenant presque des ombres d'elles-mêmes. Ce choix a été « délibéré mais par défaut », (car) « redessiner Picasso est malheureusement interdit ». Pour cause, la reproduction d'œuvres est soumise à droit d'auteur. C'est pourquoi, le

---

<sup>56</sup> Synthèse des propos lus sur les blogs et forums dédiés à la bande dessinée sur internet.



dessinateur explique qu'il a dû « être soit extrêmement évasif, soit (a dû faire) carrément autre chose. Pour *Les demoiselles d'Avignon*, cette « autre chose » devait être « quelque chose d'évidemment mieux que Picasso. »<sup>57</sup> Il a dû trouver un système graphique pour dépasser cet obstacle de départ tout en représentant les traits physiques caractéristiques de Picasso, de ses œuvres et même de certaines enseignes. C'est ce qu'il est parvenu à faire avec son talent et son imagination, en transformant des noms de bars et cafés en jouant sur l'homonymie<sup>58</sup>, en floutant ou inversant le sens des peintures de Picasso, tout en faisant que le lecteur les reconnaisse.

En cela, cette œuvre rejoue Picasso autrement. Clément Oubrerie réinvente ou invente un autre Picasso.

---

<sup>57</sup> Propos de Clément Oubrerie, dans la vidéo youtube Clément Oubrerie / Julie Birmant, entretien pour Pablo, le 27 janvier 2012, consultée le 05/07/2021, <https://www.youtube.com/watch?v=pJWfvCNr1Wk>

<sup>58</sup> Clément Oubrerie a joué sur la sonorité du nom du cabaret fréquenté par Picasso et ses amis « Le Lapin Agile » en « le Lapin à Gill ».

## Conclusion

Cette analyse cherchait à comprendre, s'il existait une représentation de la bande dessinée spécifique, en lien avec l'expérience que l'on peut avoir sur un terrain précis, celui de cette recherche, à savoir comment la bande dessinée s'empare des problématiques de la biographie factuelle traitant de la vie d'un artiste, avec le cas de la série *Pablo*, publiée aux éditions Dargaud en 2012.

Pour pouvoir définir ce transfert de média comme une forme de dépassement ou de renouvellement de la bande dessinée traditionnelle, il a fallu dans un premier temps définir et situer la bande dessinée de genre documentaire, et plus spécifiquement l'autobiographie et la biographie dans l'évolution de la bande dessinée francophone, puis bien sûr circonscrire la notion même de biographie.

Au moyen d'une analyse plastique, en établissant une anthologie générale de la représentation avec la prise en compte des codes propres au médium, mais aussi graphique et rhétorique pour en relever les singularités énonciatives, il a été possible de se lancer dans ce travail minutieux. Ainsi, les spécificités de la représentation, telle que la mise en scène d'une période charnière assez méconnue de la vie de Picasso et la présence de ses œuvres, dénotaient une volonté de créer une narration graphique inédite.

Il convenait alors de s'intéresser à ce qui se conservait et ce qui changeait dans cette bande dessinée. Un parti fort a été adopté dans cette étape, celui de rechercher dans chacune de ces images, leur inscription dans leur rapport à la hiérarchie des genres picturaux, établie par l'Académie Royale en les confrontant à divers registres apparaissant dans cette bande dessinée. Puis, l'analyse s'est penchée sur cette adaptation en tant qu'art, se situant entre dessin, reproduction et texte.

Cette première approche laisse entrevoir que les auteurs construisent ainsi ce récit selon un registre tragico-comique faussement naïf, tout en restant fidèle à la réalité historique des événements par l'emploi et la consultation d'archives. A la fois, ce graphisme et la représentation dans cette œuvre relèvent de l'imagination puisque le dessin est assimilé à la fiction du récit qui est fait d'après le document dans *Pablo*. La bande dessinée exprime tout par les ressources graphiques et linguistiques. En cela, elle est une synthèse spécifique de codes non spécifiques faisant surgir les messages de l'image, résidant dans la capacité du dessinateur et en l'occurrence de Clément Oubrierie, à donner à voir.

Forte de toutes ces raisons, la bande dessinée peut être perçue comme une production culturelle qui, sans être obligatoirement militante, dispose d'un ensemble de propriétés formelles la rendant apte à produire elle-même ses propres discours et ses propres pratiques, justement par ses caractéristiques formelles et structurelles. Ainsi, ce modèle devient un modèle d'artification de la biographie, proposé par les arts visuels.

C'est pourquoi, établir le positionnement du dessinateur dans ce cadre par la mise en valeur sur le marché participe et témoigne d'un renouvellement d'une pratique culturelle et d'un modèle économique, associé à la bande dessinée *Pablo*.

L'idée selon laquelle *Pablo* fait toujours autorité en tant que première biographie dessinée d'artiste et manifeste du transfert de la notion de biographie aux arts visuels, mérite d'être modérée. D'abord, le succès de ce type d'ouvrage permet de remettre en lumière des entreprises tout aussi exigeantes, avec entre autres comme nous l'évoquions, le travail de Philippe Squarzoni à la suite de Joe Sacco ou d'Etienne Davodeau. Il fait partie de la bande dessinée du réel, se situant à la frontière du reportage, de l'essai documentaire et se réclamant de Daniel Mermet ou Ignacio Ramonet, qui préface *Garduno, en temps de paix*, ou *Zapata, en temps de guerre*<sup>59</sup>.

D'autres part, les autres biographies d'artistes francophones n'ont pas eu le même rayonnement attendu que pour *Pablo*. On peut se demander si cela est dû à la figure de Picasso, personnalité mondialement connue et parfois même avant son art, et donc à la méconnaissance ou moins grande popularité des autres artistes dépeints dans ces bandes dessinées ?

Également, si de nombreuses études de référence sur la bande dessinée historique et documentaire ont été menées, les thématiques artistiques et artistes traités dans ce genre de bandes dessinées à visée biographiques mettent en surface les problématiques et manques d'études sur ces dernières. A partir de ce constat, nous pouvons d'ores et déjà envisager une nouvelle piste de recherche. En effet, nous pourrions nous demander à présent pourquoi la réception de ces autres bandes dessinées biographiques d'artiste n'a pas été aussi positive que les bandes dessinées historiques, et que celle de *Pablo*. Ce travail de mémoire se voulait principalement plastique et théorique, mais dans cette nouvelle perspective, il serait pertinent de procéder à une étude transdisciplinaire qui investirait des champs tels que le monde de la critique de l'art et non seulement les penseurs et théoriciens de la bande dessinée, la sociologie de l'art, ou encore le secteur éditorial lui-même...

---

<sup>59</sup> Ces ouvrages sont des réflexions engagées sur les pouvoirs financiers, la surconsommation, le rapport aux médias... tirées de ses séjours au Chiapas.

## Bibliographie

CAILLET Aline, POUILLARDE Dominique, *Un art documentaire*, PU de Rennes, 2017.

GROENSTEEN Thierry, *Bande dessinée et narration*, Actes Sud, 2012.

PEETERS Benoit, *Ecrire l'image ; un itinéraire*, Les impressions nouvelles, 2009.

MOLINIE Georges, *Le dictionnaire de la rhétorique*, livre de poche, 1997.

McCLOUD Scott, *l'Art invisible*, 1993.

MARION Philippe, *Le geste graphique*, Philippe Marion, thèse en ligne, 1990.

GIOVANNI Levi, *Les usages de la biographie*. In : *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 44<sup>e</sup> année, N. 6, 1989.

MARTIN Côme, *L'archive (re)dessinée : documents et souvenirs de la bande dessinée d'Alison Behdel*, thèse en ligne, 2017.

MONTEMONT Véronique, *Vous et moi : usages autobiographiques du matériau documentaire*, Institut universitaire de France, article en ligne N.106, juin 2012.

ROHSAREH Ghâem-Maghâmi, *Le documentaire animé, un nouveau regard sur le monde*, traduction par RABAK Ershadi, article en ligne N.31, sur le site Téhéran, juin 2008.

Entretien en ligne de Clément OUBRERIE sur son ouvrage *Voltaire amoureux*, site comixtrip.fr. Article, CANTEAU Damien, 29 décembre 2017.

« Les historiens et la crise des archives », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2001.

Interview Directeur édition Dargaud, L'Express, article en ligne sur : [https://www.lexpress.fr/culture/livre/bd-et-biographies-le-beau-mariage\\_1075609.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/bd-et-biographies-le-beau-mariage_1075609.html).

Propos du Directeur général de la maison Dargaud, PERAS Delphine, 26 janvier 2010, site en ligne L'Express, sur : [https://www.lexpress.fr/culture/livre/bd-et-biographies-le-beau-mariage\\_1075609.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/bd-et-biographies-le-beau-mariage_1075609.html).

Interview ActuaBD.com, PASAMONIK Didier, CLAES Arnaud, le 3 avril 2009. Lien : <https://www.actuabd.com/Clement-Oubrierie-Un-dessin-n-est-jamais-parfait-c-est-juste-une-vision-de-la-realite>

Interview aux sources de « Pablo », Le Monde, FAVALIER, le 21 mars 2014 sur : <https://www.lemonde.fr/blog/bandedessinee/2014/03/21/aux-sources-de-pablo/>

Encyclopédie en ligne Universalis, définition parergon : <https://www.universalis.fr/dictionnaire/parergon/>

*L'info par la bande*, In : Télérama, article en ligne, 2010, consulté le 13 décembre 2021, sur : <https://www.telerama.fr/monde/l-info-par-la-bande,58491.php>

*La BD et le journalisme : entre grand reportage et autobiographie*, thèse DUFOUR Octave, 2015, consultée le 12 juillet 2021 sur : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01223817>

*La bande dessinée, une nouvelle écriture de l'info*, In : La revue des médias, 2017, consultée le 28 janvier 2021, sur : [larevuedesmedias.in.fr](http://larevuedesmedias.in.fr)

### **Vidéos en ligne**

OUBRERIE Clément / BIRMANT Julie, entretien pour Pablo, youtube, le 27 janvier 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=pJWfvCnr1Wk>

Extrait du film de Milos Forman, adaptation des *Liaisons dangereuses* de Laclos, youtube <https://www.youtube.com/watch?v=wOH7a36-L24>.

Le procès de la fiction, conférence-débat, Le peuple qui manque, les Nuits Blanches, samedi 7 octobre, 2017, Hôtel de ville, Salle du Conseil de Paris.