

“ Au nom du père ou les “autobiographies” de ceux qui ne dessinent pas (Altarriba, Gallardo, Spiegelman, Tardi) ”

Benoit Mitaine

▶ **To cite this version:**

Benoit Mitaine. “ Au nom du père ou les “autobiographies” de ceux qui ne dessinent pas (Altarriba, Gallardo, Spiegelman, Tardi) ”. “ Au nom du père ou les “autobiographies” de ceux qui ne dessinent pas (Altarriba, Gallardo, Spiegelman, Tardi) ”, Georg éditeur, pp.171-194, 2015, AUTOBIOGRAPHISMES. Bande dessinée et représentation de soi, 978-2-8257-1038-8. hal-01144546

HAL Id: hal-01144546

https://u-bourgogne.hal.science/hal-01144546

Submitted on 7 Mar 2018

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.



Bande dessinée et représentation de soi

Autobio-graphismes

Sous la direction de
Viviane Alary
Danielle Corrado et Benoit Mitaine

L'ÉQUINOXE
Collection de sciences humaines

georg
Editeur

Au nom du père

ou les « autobiographies » de ceux qui ne dessinent pas (Altarriba, Gallardo, Spiegelman, Tardi)

Benoît Mitaine

L'autobiographie n'est pas un jeu mais une nécessité[1].

Le paratexte est « cette frange du texte imprimé, qui, en réalité, commande toute la lecture »[2].

Philippe Lejeune, en 1975, faisait de l'identité de nom entre *auteur*, *narrateur* et *personnage* le principe fondateur du genre autobiographique, à tel point qu'il n'hésitait pas à écrire à propos de ce marqueur générique qu'« ici, il n'y a ni transition ni latitude. Une identité est, ou n'est pas[3]. » Cette loi d'airain de l'autobiographie, par son évidence et son bon sens, semble en effet peu sujette à interprétation… tout au moins pour définir les formes les plus orthodoxes d'autobiographie. Car, ici comme ailleurs, les cas limites existent et il est vite apparu à l'auteur de notre citation qu'il n'était pas toujours possible de délier l'autobiographie de genres voisins comme la biographie et le témoignage. En somme, le corsetage définitionnel de 1975, bien qu'imparable pour définir les formes pures, peinait à contenir les formes très généreuses d'un genre plus hétérodoxe qu'il n'y pouvait paraître de prime abord. C'est d'ailleurs le même Philippe Lejeune qui, à peine cinq années plus tard, en 1980, remettait l'ouvrage sur le métier pour repousser les frontières terminologiques du genre dont il était devenu le spécialiste en y intégrant l'étrange famille des « autobiographies de ceux qui n'écrivent pas »[4].

Dans ce cabinet des curiosités de l'autobiographie qu'est *Je est un autre*, le chapitre consacré à ceux qui n'écrivent pas nous intéresse en premier lieu car le corpus de bandes dessinées que nous prétendons étudier appartient à cette classe-là, à la différence près qu'au lieu d'écriture il s'agit de dessin. En utilisant le mot *classe* je prolonge le sous-entendu tissé par Philippe Lejeune qui faisait référence par l'expression « ceux qui n'écrivent pas » non pas aux personnalités qui se font écrire leur

autobiographie par un nègre, phénomène bien connu, mais aux petites gens, qui, en effet, normalement n'écrivent pas leur autobiographie. Car l'autobiographie, il faut le rappeler, a pendant très longtemps été un genre excluant, réservé à l'élite, à ceux qui ont compté, qui savent conter et se raconter. Pour le dire sans détour, comme on le trouve dans *Je est un autre* : « l'autobiographie ne fait pas partie de la culture des pauvres »[5]. Consigner sa vie sur papier avec intention d'en faire un livre et imaginer que ce récit sera convoité par d'autres personnes suppose un savoir-faire (un capital spécifique : savoir *se dire*), une certaine estime de soi ainsi que la conscience d'avoir réalisé quelque chose d'*extra*-ordinaire dans sa vie. Sans ces trois éléments, l'exercice autobiographique semble improbable et c'est d'ailleurs ce qui explique dans une large mesure l'absence (ou presque)[6] d'autobiographies de gens ordinaires.

Mais, s'il n'est pas dans la culture « des pauvres » de raconter leur vie par écrit, il est en revanche dans la culture de certaines professions, comme les journalistes, les sociologues ou les ethnologues, de chercher à raconter la vie des humbles, de ceux qui se demandent toujours en quoi leur vie est digne d'intérêt. On le comprend, ces « autobiographies de ceux qui n'écrivent pas » sont des œuvres en collaboration qui remettent en cause la notion d'autobiographie et d'identité dès lors que, pour reprendre la célèbre formule de Rimbaud, « je est un autre ». En raison, d'ailleurs, du fait que ces textes sont le plus souvent le fruit de longs entretiens enregistrés, on trouve dans *Je est un autre* les qualificatifs d'« *autobiophonies transcrites* » ou d'« autobiographies parlées »[7]. Gérard Genette, quant à lui, a proposé le terme d'« allobiographie »[8] pour qualifier ce genre de régime narratif complexe et l'on rencontre aussi parfois dans la littérature universitaire le terme d'« altrobiographie » qui participe du même effort de catégorisation des formes atypiques des récits de soi.

Ces cas limites d'autobiographies déléguées aux compétences scripturales ou graphiques d'un autre existent aussi en bande dessinée, avec, nous semble-t-il, une exceptionnalité comparée : bien que nous n'ayons pas cherché, pour les raisons qui vont suivre, à dresser un catalogue de ces moutons à cinq pattes de l'autobiographie, il ne fait aucun doute que ces œuvres font office d'exception. S'il fallait toutefois donner une origine à ce sous-genre, alors l'année 1986, marquée par la sortie de *Maus* d'Art Spiegelman (Stockholm 1948)[9], nous semble être un solide point d'ancrage. Œuvre fondatrice à bien des égards, *Maus* fait figure de totem dans l'ombre duquel s'est développée toute une littérature

graphique du témoignage et de la mémoire (témoignage de guerre, de déportation, de résistance…).

Sans arriver à déterminer avec justesse si la constitution du présent corpus tient à la nature même de ce sous-genre habité de la présence tutélaire de *Maus* (la littérature du témoignage de guerre) ou s'il relève d'un tropisme dû à des recherches antérieures sur la représentation de la guerre dans la bande dessinée, le fait est que notre corpus se compose exclusivement d'autobiographies de soldats qui furent prisonniers de guerre entre 1936 et 1945. Outre *Maus*, nous étudierons aussi *Un largo silencio* (1997) de Miguel Ángel Gallardo (Lérida 1955) et Francisco Gallardo Sarmiento (Linares 1909-1998)[10], *El arte de volar* (2009) d'Antonio Altarriba (Saragosse 1952) et Kim (Barcelone 1942)[11] et *Moi, René Tardi, prisonnier de guerre au Stalag II B* (2012), de Jacques Tardi (Valence 1946)[12].

Il vient d'être signalé que l'objectif de cette étude n'était pas de constituer un catalogue des bandes dessinées autobiographiques, mais plutôt d'essayer de brosser une grammaire de l'auto-bio-graphie familiale. Car, en effet, il convient de préciser que ces quatre œuvres ne sont pas seulement unies par des liens chronologiques et thématiques très forts (la guerre, l'humiliation, la persécution, les camps) mais aussi par une structure narratologique inhabituelle. Les récits de vie des quatre œuvres précitées ont été recueillis, mis en bulles et dessinés par les fils des protagonistes, ce qui en fait non seulement des auto-bio-graphies à quatre mains ou à deux voix, mais surtout des autobiographies familiales[13]. Compte tenu de cette particularité, nous chercherons dans un premier temps à comprendre comment et pourquoi ces pères sont, d'une certaine façon, devenus les « scénaristes » de leurs fils en leur confiant le récit brut de leur vie. Ce don d'un père à son fils, qui sera rendu par la suite sous la forme d'une œuvre artistique, nous invitera à penser cette relation d'échanges symboliques en termes de don et de contre-don. L'étude de cette relation nous conduira à penser cet échange sous la forme d'un contrat tacite entre les deux parties, ce qui sera l'occasion d'ajouter une nouvelle strate contractuelle à un genre qui n'en manquait déjà pas. Suite à cela, il nous reviendra de questionner les diverses stratégies narratives mises en place par ces fils qui se glissent dans la peau de leur père, étant entendu que les degrés d'identification-fusion entre pères et fils sont variables, chaque fils développant une façon bien à lui de conduire l'autobiographie de son père. Selon les stratégies adoptées, les pactes autobiographique et référentiel sont soumis à des tensions internes

plus ou moins fortes, et les œuvres se teintent tantôt des couleurs de la fiction, tantôt de celles de la biographie, du témoignage ou du reportage.

De Mauss à *Maus*

Avant d'entrer dans le corps de nos œuvres, il convient de s'attarder un moment sur le fait que ces textes ont un statut complexe dans la mesure où ils recouvrent souvent une histoire dans l'histoire.

À la grande histoire, celle qui nous est livrée comme le témoignage historique et authentique d'un jeune homme plongé dans le vortex de la Guerre civile espagnole ou de la Seconde Guerre mondiale, s'ajoute aussi une part de la petite histoire familiale que ces fils ont vécue avec leurs pères. Aucun de ces hommes dont le récit nous est conté n'est sorti indemne de la guerre et des camps : tous ont vu leur vie bouleversée, sèchement interrompue, tous se sont fait voler les précieuses années de leur jeunesse, tous ont perdu des amis chers et tous ont dû tromper la mort à bien des reprises avant de pouvoir se considérer comme les « heureux » survivants de conflits ô combien meurtriers.

Leur vie, tous l'ont écrite dans de petits cahiers (René Tardi, Antonio Altarriba, Francisco Gallardo Sarmiento) ou racontée (Vladek Spiegelman) à la demande de fils conscients d'avoir comme pères les acteurs et témoins « uniques » d'un siècle qui s'est façonné dans le sang et les larmes et conscients d'avoir comme pères des hommes blessés, jamais tout à fait remis du traumatisme de la guerre. À leur façon, tardivement et modestement, en encourageant leurs pères à se raconter, ces fils ont été les guérisseurs, voire les exorcistes d'hommes hantés par de vieux démons. Ce travail d'écriture de soi ne fut pas que bénéfique pour les parents, il le fut aussi pour les enfants qui apprirent à mieux connaître leurs pères et, de la sorte, sans doute, à mieux se connaître eux-mêmes.

C'est le cas pour Miguel Ángel Gallardo, qui reconnaît que *Un largo silencio* est le fruit d'une dette contractée envers un père qu'il a mis trop longtemps à comprendre :

> J'ai toujours vu mon père comme une personne dépourvue de courage, ayant peur de tout, toujours à nous prévenir du danger, à nous protéger,

> jusqu'à ce que l'on fasse ensemble ce livre et que je me rende compte de l'énorme Courage de cet homme courbé par le poids des années et des nombreux emplois qu'il a eus[14].

Art Spiegelman, dans *Maus*, fait aussi état de relations filiales difficiles avec son père. Le chapitre I de la première partie s'ouvre d'ailleurs sur ces mots : « J'allais voir mon père à Rego Park. Je ne l'avais pas vu depuis longtemps. Nous n'étions pas très proches. » Dans *MetaMaus*, œuvre dans laquelle Spiegelman revient sur *Maus* dans une série d'entretiens très fournis, il développe cet aspect en laissant entendre que, en interviewant son père, il ne faisait pas qu'accomplir un travail de mémoire, il partageait du temps avec lui et, en restant concentré sur le passé, il parvenait à éviter le présent et ses sujets fâcheux :

> L'ironie, c'est que la zone de sécurité dans la relation à mon père s'établissait lorsqu'on discutait des moments où lui avait été le moins en sécurité, cette période de danger constant et de catastrophe omniprésente. [...] il y avait une sorte de convivialité familiale à discuter d'autre chose que de la déception que chacun était pour l'autre[15].

Spiegelman a beau ne pas aimer que l'on parle de *Maus* comme d'un « exercice thérapeutique »[16], il n'en demeure pas moins que les huit années (1972-1980) passées à interviewer son père et les treize années (1978-1991) consacrées à le dessiner ont fait de lui un autre fils pour Vladek et de Vladek un autre père pour lui.

Les Spiegelman, Gallardo, Altarriba et autres Tardi qui ont fait ce chemin se sont engagés dans une relation de nature contractuelle, car inviter autrui à vous faire don du récit de sa vie, c'est s'engager dans une transaction symbolique contraignante qui exigera une contre-prestation. Il a été bien établi en effet que le don est faussement désintéressé et relève toujours en réalité d'une logique de marché, même si sur ce marché ne sont échangés que des biens symboliques[17].

Les raisons qui font du donataire un obligé ne sont pas toujours évidentes. Marcel Mauss soulignait que chez les Maori l'objet reçu devait toujours être rendu car il était porteur de l'esprit (le *hau*) du donateur : le cadeau n'était donc pas inerte et avait prise sur le bénéficiaire[18]. Sans verser dans l'animisme ou le christianisme, il est difficile de ne pas faire le parallèle avec les récits de vie que ces pères donnent à leurs fils :

ils sont ce qui restera de leurs auteurs après leur mort, ils sont une partie d'eux, de leur esprit, de leur âme.

N'oublions pas, enfin, que le don, selon Mauss (et Bourdieu plus tard) génère un champ de force. Être l'obligé d'un donateur, c'est être un dominé, c'est faire acte de soumission jusqu'à ce que le présent soit rendu : « Donner, c'est manifester sa supériorité, être plus, plus haut, *magister* ; accepter sans rendre ou sans rendre plus, c'est se subordonner, devenir client ou serviteur, devenir petit, choir plus bas (*minister*)[19]. » Obligés, dominés, les fils ont le devoir de restituer le don à son propriétaire pour s'acquitter de leur dette. Il en va de la morale sociale, filiale et aussi, paronymie oblige, de la *philia* grecque, ce mélange d'amitié et d'amour. Ces fils-artistes, doués du talent de savoir raconter en dessinant (excepté Altarriba qui n'est que scénariste), sauront « rendre plus » en faisant de ce qui n'était que des « brouillons de soi » des œuvres d'art amenées à passer à la postérité si l'on veut bien voir l'objet-livre comme une assurance contre l'oubli et un totem contre la mort.

« Mon père, que je suis désormais »[20]

Ces « brouillons de soi », souvent trop « bruts » pour être maintenus en l'état, doivent subir des transformations avant de devenir des textes publiables. Loin de chercher à établir une liste des manipulations qui va du formatage à l'embellissement en passant par le découpage et la réécriture, je me contenterai de retenir deux obstacles, que je considère comme majeurs, pour tout autobiographe-dessinateur : 1) Le pacte autobiographique : comment ne pas tuer le père, narrativement parlant, en l'adaptant dans un médium où seul le fils existe en tant qu'auteur ? ; 2) Le pacte référentiel : comment dessiner l'Histoire et créer une grammaire visuelle efficace ayant pour signifié immédiat « l'histoire que vous allez lire a bien eu lieu » ?

Ne pas tuer le père

Pour résoudre la question de la narration il faut d'abord résoudre le problème de la rivalité d'autorité : qui est l'auteur de l'œuvre finale ? Le

père, le fils, les deux ? Il a été établi que les fils sont les obligés du père en s'étant faits les bénéficiaires du don, mais ils sont aussi, de manière antagonique, en position dominante de par leur statut d'auteur reconnu. Leur est-il vraiment possible de s'effacer devant le père ? Peut-on renoncer à l'*authorship* d'un livre que l'on a fait mais dont la trame narrative ne nous appartient pas ? La réponse, au vu de notre corpus, est clairement négative, les fils apparaissant toujours sur la couverture comme les auteurs de l'œuvre publiée… sans que cela évacue définitivement la question du partage de l'autorité. En effet, plusieurs stratégies et degrés de partage sont ici mis en œuvre.

Un largo silencio est par exemple clairement présenté comme une œuvre produite en collaboration : le nom du père précède sur la couverture celui du fils. Cela ne tient pas de l'hommage mémoriel, mais bien du fait que le père est coauteur de *Un largo silencio*, le fils ayant fait le choix d'inclure l'intégralité des écrits de son père sans chercher à les retoucher[21]. Les trente-trois pages de texte ont en revanche été rehaussées par une très habile mise en page[22] et habillées de quelques dessins en guise d'illustration. Le fils est quant à lui l'auteur des trente-deux dessins[23] qui illustrent le récit du père et des quinze planches de bande dessinée de nature biographique qui sont divisées en cinq histoires courtes. Au sujet du dessin, l'on appréciera, en parfait contraste avec le style alerte et enlevé des bandes dessinées, le trait faussement hésitant et naïf des illustrations qui permet au fils d'ajuster son graphisme à la mesure de la prose de son père, qui est simple, dénuée de prétention littéraire et dépourvue de fioritures rhétoriques. En s'inventant un style graphique incertain, le fils brouille les frontières de l'autorité en laissant imaginer au lecteur que ces dessins pourraient être de la main du père (à la façon de ceux faits par René Tardi publiés dans la préface de *Moi, René Tardi*). Le doute est d'autant plus permis que ces illustrations sont accompagnées de légendes à la première personne du singulier comme on peut le voir à la page 58 « Yo, al terminar la guerra » (figure 1). En se trouvant à équidistance des deux codes sémiotiques utilisés et des deux instances d'énonciation, ces esquisses font figure de carrefour d'autorité, de point de rencontre où s'embrassent les lignes du père et les traits du fils.

La non-transformation du texte-source dans *Un largo silencio* tient, en fin de compte, de la volonté de créer un « effet d'archives » dont la finalité n'est autre que de donner l'illusion du document brut et authentique et d'essayer de reproduire l'émotion qui peut parfois habiter ce

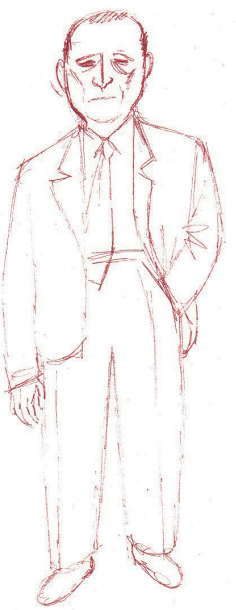
había sido capitán de Artillería de la República y que venía de un campo de concentración. Me contestó: "Siento mucho que usted no pueda ingresar en esta empresa, a pesar del buen examen que ha hecho. Para poder ingresar hay que ser de Falange, excombatiente, excautivo o hijo de alguna persona que fuera fusilada por los rojos". Como se ve, los que tuvieron la mala suerte de caer en la zona republicana no tenían derecho nada más que a morirse de hambre, tanto ellos como sus familias.

Le enseñé el documento de mi puesta en libertad, en el cual, como ya he dicho anteriormente, se me clasificaba como "adicto al glorioso movimiento nacional". "Esto cambia las cosas, me dijo aquel señor, ahora puede usted ingresar en la empresa". Algún tiempo después pude comprobar que era una gran persona y fuimos muy buenos amigos.

Ingresé como técnico ensayador en el laboratorio eléctrico de la empresa, sito en la calle Mata, y allí empezó una nueva etapa de mi vida.

Me busqué una pensión en la calle Diputación, al lado de donde vivía la familia que conocía. No tenía amigos y me lo pasaba bastante aburrido. De vez en cuando iba a visitar a esta familia y un día la sirvienta de la casa me dijo: "¿Y tú no tienes novia?". Le dije que no y entonces me citó un día para presentarme a una chica cuya familia era de mi mismo pueblo, Linares.

Acudí a la cita y encontré a una chica preciosa de dieciocho años (yo tenía treinta y dos). Entonces ocurrió el suceso más feliz de mi vida y que la cambió por completo: conocí a la que había de ser mi MUJER.



Yo, al terminar la Guerra

Figure 1. Miguel Gallardo et Francisco Gallardo Sarmiento, *Un largo silencio*, Alicante, 1997, p. 58 © Edicions de Ponent

type de textes. Bien sûr, le lecteur n'est pas face à l'original, ni même à des fac-similés, mais la scénographie du texte est si juste que l'effet de réel est des plus présents.

El arte de volar et *Moi, René Tardi* ont pour auteur unique le fils, mais chacun à sa façon intègre le père sur la couverture parvenant ainsi à lui restituer sa part d'autorité (*authorship*). Jacques Tardi a pris, quant à lui, le parti de faire du nom de son père le titre de son album. L'effet de réelle autobiographie est parfaitement assuré par la présence en gros caractères du pronom personnel de la première personne du singulier « Moi ». Le pacte autobiographique semble d'autant plus solide que l'auteur de l'œuvre s'appelle bien Tardi ; *idem* pour le narrateur, qui s'appelle aussi Tardi. En somme, l'identité de nom entre l'auteur, le narrateur et le personnage serait parfaite si au lieu d'une unité nous n'avions une trinité : l'auteur est un certain Jacques Tardi âgé de 67 ans en 2012, le narrateur un certain Jacques Tardi enfant âgé d'une dizaine d'années et le personnage est René Tardi, futur père de Jacques. Jacques Tardi étant connu de tous, on ne saurait y voir une quelconque volonté de tromper le lecteur, mais ici l'absence du prénom Jacques sur la couverture (absence habituelle sur tous ses albums, certes) résonne plus que jamais comme l'expression de la reconnaissance d'une dette et comme un acte généreux de partage d'autorité avec son père. Ici, Jacques semble laisser à son lecteur le choix de l'autorité en l'invitant à répondre à la question « qui du père ou du fils est le plus auteur de cette œuvre ? »

La question peut se poser car cette bande dessinée réalisée par Jacques Tardi est construite à partir de l'autobiographie de René Tardi écrite en 1980. Sur les pages de garde de *Moi, René Tardi*, l'on trouve la reproduction en fac-similé de quatre pages des cahiers dans lesquels René Tardi avait couché son autobiographie. La lecture de ces pages ne manque pas d'intérêt puisqu'elle permet de comprendre à quel point Jacques Tardi est resté fidèle aux écrits de son père. Suit ici un extrait des premières lignes des cahiers de René Tardi reproduites dans les rabats de *Moi, René Tardi* :

> Puis 15 jours plus tard, un beau dimanche après-midi nous quittâmes les lieux pour embarquer à la gare de marchandises. Nous roulions sur chenilles et les bons bourgeois valentinois nous regardaient passer de la terrasse des bistrots. Aucune émotion apparente. Ils souriaient ces braves gens qui dans moins d'un an allaient faire du marché noir et devenir des B.O.F. opulents[24]. Il y avait du monde à la gare d'embarquement.

> Henriette était là et je restais avec elle le plus tard possible. Le train partit dans la nuit avec toute mon émotion. Avec ses 50 chars et le matériel d'accompagnement, le train n'allait pas vite.

Voici à présent une partie des dialogues que l'on trouve dans *Moi, René Tardi* aux pages 39 et 40 :

> p. 39, C2 : « Quinze jours plus tard, un beau dimanche après-midi, nous embarquâmes à la gare de marchandises. Les bons bourgeois valentinois nous regardaient passer sans aucune émotion apparente. Ils souriaient, ces braves gens qui, dans moins d'un an, allaient faire du marché noir et devenir des B.O.F. opulents. »
>
> p. 39, C3c : « Il y avait du monde à la gare d'embarquement. Henriette était là et je restais avec elle le plus tard possible, à l'écart des autres. »
>
> p. 40, C1 : « Le train partit dans la nuit avec ses 50 chars et le matériel d'accompagnement. »

On le voit, les modifications sont minimes et l'on ne peut qu'admettre que le texte d'arrivée respecte largement le texte de départ. René Tardi, du moins sur ces pages où il nous est donné la possibilité de comparer les deux versions, apparaît comme le « scénariste » de son fils. Restait pour celui-ci à résoudre le problème de l'adaptation d'un texte en prose en un texte dialogué, transformation quasi obligatoire dans un médium où le dialogue s'est imposé comme régime narratif de prédilection. La seule façon de « ne pas tuer le père » semble avoir été pour Tardi de créer un personnage-relais servant à faciliter l'insertion de blocs de texte tirés des cahiers de son père. Les récits de soi supportant mal la présence de l'autre, il fallait que cet autre soit l'un des siens afin de ne pas rompre le cercle de l'intime. Ce facilitateur de dialogue, comme dans *Maus* de Spiegelman, ne pouvait dès lors qu'être une extension du père, c'est-à-dire un fils.

Tardi n'a toutefois pas été le premier à jouer la carte du brouillage patronymique pour faire d'un père décédé une sorte de coauteur de son œuvre et ainsi tenter de satisfaire aux règles du pacte autobiographique. *El arte de volar*, bien que n'étant pas revendiqué par le fils comme une autobiographie ou une biographie de son père, pourrait assez aisément passer pour une autobiographie dès lors que le fils et le père partagent le



Figure 2. Antonio Altarriba et Kim, *El arte de volar*, Alicante, 2009, p. 19, cases 1-2 © Edicions de Ponent

même prénom et le même nom, tous deux s'appelant Antonio Altarriba. Le fils, par la force d'un dédoublement patronymique, est donc son père, et vice versa. Inutile de dire que le fils a largement profité de cette particularité nominale pour fixer les règles de son contrat de lecture.

On trouve dans les dix-huit récitatifs occupant la partie supérieure des dix-huit cases qui forment les trois planches qui constituent le prologue de *L'Art de voler* un habile discours produit par un « récitant »[25] qui se présente comme le fils du personnage dont il va raconter l'histoire... un certain Antonio Altarriba. À la différence des trois autres textes du corpus, et bien que sa trame de départ provienne aussi d'un texte autobiographique écrit par le père, *L'Art de voler* affiche un caractère romancé, le fils ayant fait le choix de raconter la vie de son père « de son point de vue » de fils comme il le dit dans le prologue :

> je suis l'unique enfant né de mon père... / je descends de mon père, je suis son prolongement et, avant d'être né, je participais déjà en tant que potentiel génétique à tout ce qui lui arrivait.../ Je sais comment il est mort... /...et comment il a vécu... / [...] / Il a laissé deux cent cinquante feuillets noircis de souvenirs, d'une écriture serrée. / Mais ce que je sais de lui, je ne l'ai ni lu ni entendu... / Je le répète, c'est parce que j'étais en lui, ou peut-être avec lui, que je connais sa vie... / ...et depuis qu'il est mort, il est en moi. / Je raconterai donc sa vie avec la véracité de ses témoignages et l'émotion du sang qui coule encore dans mes veines. / Ainsi, je raconterai la vie de mon père à travers ses yeux, mais de mon point de vue[26].

Une fois établi le contrat de lecture, Antonio Altarriba fils peut se permettre de se glisser dans la peau d'Antonio Altarriba père pour commencer à recréer l'enfance de ce dernier.

La scène de la fusion des Antonio Altarriba, c'est-à-dire la scène où l'auteur, dans une sorte de métalepse, s'apprête à devenir personnage, se produit au cours des trois premières cases de la première planche de la première partie de l'œuvre (p. 11), toujours dans les récitatifs, établissant ainsi un pont entre le prologue et le début de l'histoire :

> Mon père, que je suis désormais, ne garde pas de bons souvenirs de son enfance. Il quitta l'école à huit ans pour travailler aux champs. / Mon grand-père, à présent mon père, ne pensait qu'à accroître ses maigres propriétés. Mes oncles, maintenant mes frères, le respectaient, ou plutôt le craignaient… / Moi, qui suis devenu un moi unique, je ne me suis jamais plu dans cette maison. Sans ma mère, je n'aurais pas connu l'affection familiale.

Ce passage d'un « je à l'autre » rompt définitivement le pacte autobiographique pour nous faire basculer dans une forme hybride mêlant autofiction, autobiographie, biographie et fiction romanesque. L'hommage au père n'en reste toutefois pas moins fort et le contre-don pas moins remarquable.

Reste le cas de *Maus* de Spiegelman, l'œuvre fondatrice du sous-genre dont nous essayons de balayer les différentes variantes depuis quelques pages. L'on ne manquera pas de s'étonner, d'emblée, et à la différence des autres œuvres ici commentées, de ne pas voir le nom du père figurer sur la couverture ou dans le titre (figure 3). Dans *Maus*, l'auteur unique, c'est Art Spiegelman. Cependant, si le nom de Vladek Spiegelman n'apparaît pas, le sous-titre du tome I se charge de l'intégrer sous sa fonction générique de père : « Mon père saigne l'histoire. » Par l'usage de l'adjectif possessif de la première personne du singulier (« Mon père »), l'auteur se présente à son tour dans sa fonction de fils, et fixe un contrat de lecture qui pourrait s'énoncer de la sorte : « JE raconte l'histoire de mon père », confirmant ainsi à nouveau qu'il est l'auteur unique. Cette lecture est toutefois contredite par le sous-titre du tome II (« Et c'est là que mes ennuis ont commencé ») où l'énonciateur est bien le père, même si règne sur l'appartenance de ce possessif une certaine ambiguïté savamment orchestrée par un fils… qui ne cache pas non plus

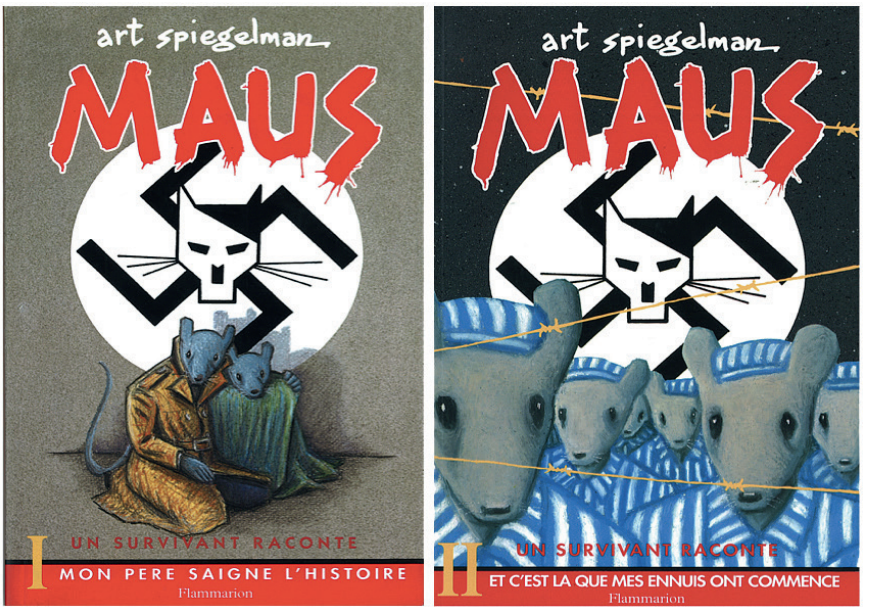


Figure 3. Art Spiegelman, *Maus*, Paris, 1987 et 1992 © Flammarion

ses ennuis. Reste le sous-titre principal, très habile par sa neutralité énonciative, qui relève autant du fils que du père et autant de la biographie que de l'autobiographie : « Un survivant raconte. »

Ces nombreux sous-titres en même temps qu'ils préfigurent assez clairement le pacte référentiel qui s'ensuivra annoncent aussi d'emblée la nature chorale d'une œuvre dans laquelle père et fils se partagent la narration, ainsi que la nature générique complexe d'un texte n'hésitant pas à recourir à toutes les techniques du récit de vie : d'un côté la biographie (« Mon père saigne… » ; « Un survivant raconte ») et de l'autre l'autobiographie et le témoignage (« …mes ennuis… » ; « Un survivant raconte »). Il est possible de brouiller encore plus les cartes en rappelant que dans *Maus* l'autobiographie est au carré car le fils en interviewant le père parle aussi de lui, de sa relation avec son père et des affres de la création. Mieux encore, quand Art aux débuts des chapitres I et II du tome II (pp. 171-176 ; 201-206) expose ses difficultés tantôt face à l'ambition démesurée de son projet[27] tantôt face au succès critique et commercial inattendu du tome I, le lecteur peut presque arriver à se demander si le sous-titre du tome II « Et c'est là que mes ennuis ont commencé » ne s'adresse pas autant à Art qu'à Vladek… bien que les ennuis du fils ne soient pas comparables à ceux du père.

Toutes les hypothèses de lecture émises à partir de la couverture trouvent leur confirmation dans la première page du chapitre I de *Maus* intitulé « Le Cheik » où l'on voit le fils expliquer à son père qu'il aimerait bien faire un livre sur sa vie (p. 14, c2). Puis, se saisissant d'une photo (c3) sur laquelle, on le comprend trois cases plus tard, figure sa mère (c6), Art demande à Vladek de bien vouloir lui raconter comment il a rencontré Anja, sa mère. La huitième et dernière case de cette planche inaugurale d'une construction admirable bascule alors dans un premier flash-back en expédiant le lecteur dans la Pologne des années 30 face à un Vladek âgé d'une vingtaine d'années.

Le contrat de lecture est dès lors fixé : le père racontera sa vie à son fils au cours d'entretiens qui seront de plus en plus minutieux et le principe sera celui de l'alternance spatio-temporelle (figure 4) entre le temps du récit (les États-Unis dans les années 70) et le temps de l'histoire (la Pologne et l'Allemagne des années 30-40).

Le pacte référentiel et l'ère du soupçon

Ce choix narratif consistant à faire des coulisses du récit une des clés de voûte du système narratif nous conduit à la question du pacte référentiel en matière d'autobiographie dessinée. Les problèmes à résoudre ne sont pas simples : tout d'abord, les quatre œuvres présentées ici sont des autobiographies au second degré puisque l'auteur/dessinateur n'est jamais identifiable au personnage principal. Ensuite, cette question de la double énonciation, qui s'oppose à la définition de l'autobiographie construite sur un principe d'unité, ouvre de multiples brèches : elle pousse en premier lieu à interroger la fidélité du discours rapporté (ce que Haudot et Delannoy nomment le « témoignage de témoignage »), pose ensuite le problème de la représentation et, plus largement, ouvre le débat sur le réalisme en bande dessinée.

Partant du constat implacable qu'un dessin n'est pas une photographie, il est difficile de ne pas convenir que, de par sa nature sémiotique, l'image dessinée comporte des « lacunes apparentes en termes d'illusion réaliste »[28]. Autre constat implacable : toute image dessinée est nécessairement le produit d'une « interprétation visuelle du monde »[29]. Analyse partagée par Thierry Groensteen (qui se fait l'écho des propos de Douglas Wolk dans *Reading comics*), quand il précise que « le dessin

de bande dessinée peut être lu comme une métaphore pour la subjectivité de la perception. Il ne dit pas 'voici ce que j'ai vu' mais bien [...] 'voici *comment* je l'ai vu' »[30]. Pierre Alban Delannoy dans son analyse de *Maus* arrive à la même lecture en signalant que « l'image que donne à voir [la bande dessinée] est un dessin, une construction de son auteur, de sorte que celui-ci impose nécessairement au lecteur la vision qu'il se fait, lui, de la réalité montrée. Il est en quelque sorte l'intermédiaire de trop, le *rapporteur impossible*[31]. » Dans le cas du présent corpus, la réalité est malheureusement encore plus complexe car l'auteur ne dessine pas son vécu, sa réalité, mais les souvenirs, le vécu d'un autre. Il est donc doublement le « rapporteur impossible ».

Outre ces réflexions sémiotiques peu contestables qui rappellent que la bande dessinée est toujours un média *médiat*[32], il est aussi à craindre que devant le sens commun l'hyper dominance de certains genres en bande dessinée (humour, aventure, heroic fantasy) tende à embrumer l'ensemble de la production bédéistique d'un *effet d'irréel* généralisé (en opposition au célèbre « effet de réel » de Barthes). Jan Baetens[33], dans la lignée d'un Marshall McLuhan et de sa fameuse thèse « le média est le message », rappelle à juste titre qu'un média ne peut être pensé comme un support sans histoire ni mémoire : il informe (au sens philosophique du terme) toujours dans une proportion variable le contenu qu'il héberge, ne serait-ce que par la réputation qui le précède. À charge donc aux auteurs de neutraliser ou, à défaut, de contrebalancer de leur mieux l'effet potentiellement déréalisant d'un médium qui risque de jouer en leur défaveur à l'heure de « dire le vrai » et de « dessiner le ça a été ».

Précisément, pour contrecarrer le degré élevé de tension fictionnelle (le *ça-n'a-pas-été* et *l'effet d'irréel*), qui colle à la bande dessinée dans l'imaginaire collectif et qui par voie de conséquence tend à imprégner cet art d'un indélébile parfum de soupçon, deux dispositifs interviennent régulièrement : la photographie et l'autoreprésentation (et plus largement l'autoréférentialité).

Commençons par cette dernière. Telle qu'elle est pratiquée par Spiegelman, l'autoreprésentation s'impose comme un puissant dispositif visant à maintenir le rhéostat du pacte référentiel à son maximum d'intensité. Parce qu'elle favorise l'abandon de soi et la libération de la parole[34], elle diffuse du « sentiment de vérité » et rappelle à tout moment que le narrateur est l'auteur et que l'auteur est une « personne réelle, avec ses difficultés, sa fragilité et ses angoisses »[35]. Ce dispositif



Figure 4. Art Spiegelman, *Maus*, tome 1, Paris, 1987, p. 106, cases 1-2 © Flammarion

spéculaire (l'auteur-narrateur se prend comme sujet et se toise) et voyeuriste (l'auteur partage son intimité avec le lecteur), symbolisant à la fois la fidélité et la transparence, permet à l'auteur de parapher chacune des pages de son récit à la façon d'un contrat et de replacer régulièrement son histoire sur les rails des œuvres testimoniales. Art Spiegelman, en tant que fondateur de ce sous-genre qu'est la bande dessinée testimoniale, familiale et de type bio-autobiographique, s'est expliqué sur les raisons qui ont prévalu à son choix de stratégie narrative :

> Raconter une histoire comme si j'étais la main invisible qui permet à Vladek de faire une BD sur Auschwitz aurait été frauduleux. C'est ce caractère frauduleux qui a présidé à la fabrication de nombre de BD sur l'Holocauste sorties depuis lors. Il ne faut pas livrer une expérience faussée ; mieux vaut faire part ouvertement de la problématique inhérente à la reconstruction de cette expérience[36].

Exhiber l'envers du décor a été pour Spiegelman un impératif narratif de nature quasi morale afin d'entamer le moins possible la dimension testimoniale de son récit qui devait ressortir d'une façon ou d'une autre.

Il en allait, on le comprend, de la crédibilité de l'œuvre et de l'absolue nécessité d'obtenir un degré de tension référentielle si pur qu'aucune ombre ne puisse venir obscurcir un contrat de lecture édifié sur le principe de vérité.

Tous ces fils qui se retrouvent dans la situation de « témoin de témoin »[37] ont obligation, afin de respecter la parole qui leur a été confiée, d'expliquer, voire d'exhiber si nécessaire, le « processus de médiation du récit testimonial recueilli »[38]. Spiegelman, en prenant la posture de l'interviewer (figure 4), prend le parti de la transparence en cherchant à prouver sa fidélité vis-à-vis du récit de son père. Ce « dispositif narratif de médiation » donne au témoignage la saveur d'« une parole *autocertifiée* »[39], même s'il ne faut jamais oublier qu'elle est en réalité le fruit d'un long travail de reconstruction, de sélection, de découpage, de cadrage, de reformulation… qui pose tout le problème de la frontière entre la biographie et l'autobiographie et plus largement entre le factuel et le fictionnel.

Devant ces difficultés insurmontables qui peuvent toujours laisser place au doute – et Paco Roca dans *Los surcos del azar*[40] fait la brillante démonstration que les procédés autoréférentiels sont simplement garants d'un effet de réel et non du réel –, seule la photographie, véritable sacre du réel, est en mesure de mettre fin de manière radicale à l'incertitude.

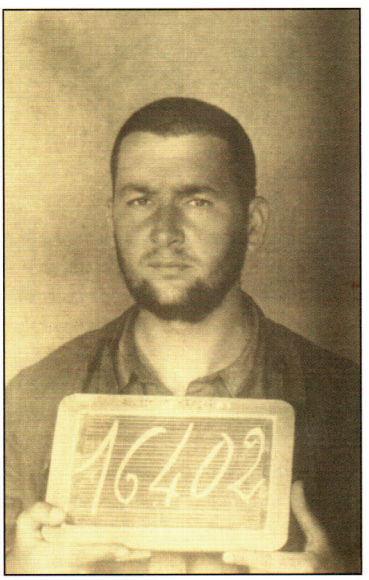
La photographie est « devant le sens commun » la « perfection analogique »[41], la preuve d'un « ça-a-été »[42] qui met un point d'arrêt au doute. À l'inverse, « devant le sens commun », la bande dessinée est bien davantage le « ça-n'a-pas-été », d'où le besoin ressenti par l'ensemble des quatre auteurs ici étudiés d'intégrer une ou plusieurs photographies de leurs pères. Spiegelman qui, étonnamment, a toujours laissé *Maus* vierge, ou presque[43], de tout texte d'accompagnement a eu l'occasion de s'exprimer sur la fonction de la photographie dans son récit :

> La première photo qui apparaît dans le livre est dans *Prisonnier de la planète Enfer*, le strip que j'avais fait en 1972. C'est une photo d'Anja et d'Art – je suis un enfant de dix ans. […] elle plaçait le strip dans la catégorie histoire vraie.

À une époque où les BD autobiographiques n'étaient pas si courantes, il semblait important de trouver un moyen de montrer que « ceci a vraiment eu lieu », en tant que phrase[44].

TARDI

MOI RENÉ TARDI
PRISONNIER DE GUERRE AU Stalag IIB



Couleurs : Rachel Tardi

Prix de la mise en couleurs au Festival de Solliès-Ville. 2012.

casterman

Figure 5. Jacques Tardi, *Moi, René Tardi, prisonnier de guerre au Stalag II B*, Paris, 2012, page de faux titre © Casterman

Les photographies (et autres « archives ») rencontrées dans les œuvres ici étudiées ne font que confirmer, comme le dit Thierry Groensteen, que « le récit fondé sur un pacte de référentialité se distingue fréquemment du récit purement fictionnel en ceci qu'il convoque un certain nombre d'images documentaires, telles que des photographies »[45]. Elisabeth El Refaie, dans son essai sur l'autobiographie en bande dessinée basé sur un corpus de 85 œuvres, observe à son tour une très forte présence de pièces documentaires dans ce genre en particulier[46]. Groensteen poursuit son analyse en signalant que deux possibilités s'offrent au dessinateur pour intégrer une image photographique dans le récit : soit elle est intégrée « telle quelle », soit elle est redessinée dans le « style des autres images » ou dans un « autre style »[47]. C'est en effet ce que l'on observe, mais l'effet produit selon les cas n'est pas du tout le même et il semble bien difficile de mettre ces deux possibilités sur un pied d'égalité. La photo redessinée ajoute une pièce supplémentaire à l'effet de réel mais n'est nullement garante d'un « ceci a vraiment eu lieu », pour reprendre l'expression de Spiegelman. Sa charge référentielle s'avère insuffisante pour briser le caractère soupçonneux du lecteur moderne.

Seule l'authentique photographie, par la rupture sémiotique qu'elle crée, comme « témoin brut » d'un ça-a-été[48], ancre définitivement le récit dans le vrai et permet d'attester de la véracité de l'histoire dessinée. En dépit du fait que la photographie est depuis des années retouchable et falsifiable à volonté grâce à l'existence de logiciels de plus en plus sophistiqués, le dispositif photographique, comme le signale Philippe Marion, « reste hanté par l'emprise d'une captation-restitution du monde, et sa réputation demeure celle de la validation testimoniale d'une réalité enregistrée »[49]. C'est bien sur « cette notoriété de 'documentarité' »[50] que s'est appuyé Spiegelman par trois fois dans son œuvre[51] pour faire taire les éventuels sceptiques. Tardi (p. 84) et Gallardo (p. 28) ont eux fait le choix de l'homogénéité sémiotique et ont préféré redessiner les photos, en ayant pris toutefois la précaution de montrer auparavant les clichés originaux dans le paratexte (figure 5). Seuls Altarriba et Kim ont opté pour l'image photographique redessinée (p. 142) sans chercher à démontrer l'existence d'un original… qui n'existe d'ailleurs peut-être pas[52]. En n'ayant pas d'appareil paratextuel digne de ce nom, *Maus* pouvait difficilement se permettre de ne contenir que des photographies redessinées. L'absence de préface et

d'annexes dans cette œuvre explique et justifie par ailleurs assez bien la publication de *MetaMaus* qui vient combler ce qui était une lacune éditoriale criante.

Dans les années 80 Will Eisner déplorait que la bande dessinée n'eût jamais reçu les honneurs du système académique à la différence « de ses composants majeurs, le design, le dessin, la caricature et l'écriture »[53]. Mais, lucide, il concédait aussi volontiers que, tant que la bande dessinée se cantonnerait à l'humour ou à l'aventure, il lui serait difficile de prétendre pouvoir obtenir le même traitement que les autres arts narratifs et visuels qui l'entourent :

> Une attention pédagogique créerait un climat favorable à l'amélioration du contenu de cette discipline et favoriserait l'expansion de ce moyen d'expression. Mais à moins que les bandes dessinées ne proposent des sujets plus graves, comment peuvent-elles espérer une analyse intellectuelle sérieuse ? Seul, le grand talent n'est pas suffisant[54].

S'il est indéniable que la bande dessinée reste fortement marquée par la légèreté, il faut aussi reconnaître que depuis les années 80 l'on observe un phénomène de diversification des genres et d'appropriation de sujets plus adultes. En mêlant l'autobiographie, la biographie, le témoignage, l'autofiction ou le roman historique et en traitant des sujets d'une rare gravité (shoah, guerre civile, dictature, emprisonnement…), des auteurs comme Altarriba, Gallardo, Spiegelman ou Tardi, pour ne citer qu'eux, ont montré aux plus sceptiques que la bande dessinée n'était nullement vouée à rester dans ses habituelles ornières et qu'elle pouvait, au même titre que n'importe quel autre art narratif ou visuel, raconter le pire comme le meilleur. Mais plus que la gravité, présentée par Eisner finalement comme une sorte de moyen (presque opportuniste) pour gagner l'estime de l'académie et de la critique, ces œuvres se démarquent des autres par l'intelligence de leur conception et de leur narration. En décrochant les prix les plus prestigieux (le Pulitzer pour *Maus* ; le Premio Nacional de Cómic pour *El arte de volar*) et en affichant d'insolents succès en librairie (pensons ici aussi à *Persepolis* de Marjane Satrapi), ces œuvres montrent l'importance du chemin parcouru par la bande dessinée au cours de ces trente dernières années.

[1] Jean-Christophe Menu et Fabrice Neaud, « Autopsie de l'autobiographie », *L'Éprouvette*, nº 3, 2007, p. 471.

[2] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 45.

[3] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (1975), Paris, Seuil (coll. Points Essais nº 326), 1996 (éd. aug.), p. 15.

[4] Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil (coll. Poétique), 1980, pp. 229-316.

[5] *Ibid.*, p. 229.

[6] Dans les faits, comme nous le savons tous, bien des tiroirs renferment des autobiographies dormantes de gens ordinaires, mais il est rare qu'elles finissent par être éditées. L'Association pour l'autobiographie (http://autobiographie.sitapa.org/), dont le président est Philippe Lejeune, s'est notamment donnée pour mission de recueillir ces autobiographies non éditées.

[7] *Ibid.*, p. 230.

[8] Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 80.

[9] Art Spiegelman, *Maus*, trad. de l'anglais par J. Ertel, 2 vol., Paris, Flammarion, 1987 et 1992.

[10] Miguel Ángel Gallardo, Francisco Gallardo Sarmiento, *Un largo silencio*, Alicante, Edicions de Ponent, 1997.

[11] Antonio Altarriba et Kim, *El arte de volar*, Alicante, Edicions de Ponent, 2009. Traduit en français par A. Carrasco, *L'Art de voler*, Paris, Denoël Graphic, 2011,

[12] Jacques Tardi, *Moi, René Tardi, prisonnier de guerre au Stalag II B*, Paris, Casterman, 2012.

[13] Deux précisions s'imposent ici. Premièrement, j'ai beaucoup hésité à inclure les « autobiographies dessinées » d'Emmanuel Guibert (*La Guerre d'Alan*, *Le Photographe, Des nouvelles d'Alain*), mais il me semble que les relations filiales, qui m'intéressent ici, ne doivent pas être mises sur le même plan que les relations d'amitié dont naissent les récits de Guibert. Deuxièmement, le tandem scénariste/dessinateur existe depuis fort longtemps en bande dessinée et le scénariste Harvey Pekar a démontré, depuis 1976 avec sa série *American Splendor*, qu'il était possible et guère choquant au regard des us et coutumes de ce média (en cela nous sommes d'accord avec Jan Baetens (2004)) de se faire dessiner son autobiographie du moment que l'on était l'auteur du scénario. Ce qui change dans notre cas, c'est que les pères ne sont ni scénaristes ni auteurs : ils n'ont jamais été des hommes de plume et n'ont jamais cherché à être publiés.

[14] Entretien avec Miguel Ángel Gallardo datant du 9 janvier 2008 : « Siempre tuve la idea de mi padre como una persona sin valor, con miedo a la vida siempre previniéndonos, siempre protegiéndonos, no fue hasta que juntos hicimos ese libro que me di cuenta de la enorme Valentía de aquel hombre encorvado por los años y los pluriempleos. »

[15] Art Spiegelman, *MetaMaus*, trad. de l'anglais par N. Richard, Paris, Flammarion, 2012, p. 35.

[16] *Ibid.*.

[17] Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, pp. 229-235.

[18] Marcel Mauss, *Essai sur le don* (1925), Paris, PUF (Quadrige), 2012, pp. 80-82.

[19] *Ibid.*, p. 228.

[20] « Mi padre, que ahora soy yo », Antonio Altarriba et Kim, *El arte de volar*, *op. cit.*, p. 19, C1. *L'Art de voler*, *op. cit.*, p. 11.

[21] Voici comment Miguel Ángel Gallardo justifie ce choix de l'inclusion intégrale (extrait d'un échange datant du 9 janvier 2008) : « Le style dépourvu d'accents dramatiques, monocorde, écrit par quelqu'un dont ce n'était pas la profession, sans artifices, qui ne fait que raconter son histoire, était trop bon pour être sacrifié. » / « El estilo desdramatizado, monocorde, escrito por alguien que no se dedica a ello como profesión, sin artificios, que solo cuenta su historia, era demasiado bueno para sacrificarlo. »

[22] On trouvera une analyse détaillée de cette œuvre et de la mise en page dans Benoît Mitaine, « Memorias dibujadas : la representación de la Guerra Civil y del franquismo en el cómic español. El caso de *Un largo silencio* », in G. Tyras et J. Vila (éd.), *Memoria y testimonio. Representaciones memorísticas en la España contemporánea*, Madrid, Verbum, 2012, pp. 148-167.

[23] Par acquit de conscience, nous avons pris la peine de demander à l'auteur de nous confirmer qu'il était bien l'auteur des illustrations.

[24] « B.O.F. » = Beurre, Œuf, Fromage.

[25] Par ce terme, Thierry Groensteen désigne l'instance responsable de l'énonciation à l'intérieur des récitatifs des cases de bande dessinée. Cette *voice-over* correspond dans le roman au narrateur extradiégétique et omniscient. Voir Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, PUF, 2011, pp. 95-96.

[26] Antonio Altarriba et Kim, *L'Art de voler*, *op. cit.*, pp. 5, 6, 7.

[27] Au cours d'une conversation avec sa femme, Art finit par dire : « La réalité est bien trop complexe pour une BD... il faut tellement simplifier ou déformer », p. 176, c5.

[28] André Gaudreault et Philippe Marion, « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité », in A. Gaudreault et Th. Groensteen (dir.), *La Transécriture : pour une théorie de l'adaptation*, Québec et Angoulême, Éditions Nota Bene/CNBDI, 1998, p. 51.

[29] Pascal Lefèvre, « Incompatible Visual Ontologies : The Problematic Adaptation of Drawn Images », in I. Gordon, M. Jancovich et M. McAllister Jackson (dir.), *Film and Comic Books*, Jackson, UP of Mississippi, 2007, pp. 8-9.

[30] Thierry Groensteen, *op. cit.*, Paris, PUF, 2011, p. 93. Idée également partagée par Philippe Marion quand il signale que « Dans le dessin, [la trace] renvoie directement à l'acte d'interprétation que constitue toujours-déjà le geste d'un énonciateur graphique, d'un *graphiateur* » (Voir Ph. Marion, « La guerre prise de vue, *De Shooting War* au *Photographe* », in V. Alary et B. Mitaine (dir.), *Lignes de fronts. La guerre dessinée*, Genève, Éditions Georg, 2011, p. 298).

[31] Pierre Alban Delannoy, *Maus d'Art Spiegelman. Bande dessinée et Shoah*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 127.

[32] Médiat est synonyme d'indirect et sa quasi-homonymie avec *média* nous permet d'insister sur la distance, au sens fort du terme, qui existe toujours dans une bande dessinée : distance entre le temps de l'action (un entretien, par exemple) et le temps de la réalisation (la mise en dessin) ; distance aussi de la subjectivité du dessinateur au moment du choix de la composition.

[33] Jan Baetens, « Autobiographies et bandes dessinées », *Belphegor*, vol. IV, n° 1, nov. 2004, [en ligne : http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/fr/main_fr.html, consulté en janvier 2014].

[34] Voir *Maus*, vol. II, pp. 201-204.

[35] Pierre Alban Delannoy, *op. cit.*, p. 143.

[36] *MetaMaus*, *op. cit.*, p. 208. Antonio Altarriba a précisément fait le choix que critique Spiegelman. Il s'en explique ainsi : « Qui allait raconter l'histoire ? Quelle voix allais-je adopter ? Je ne m'imaginais pas parler de mon père en disant 'il', 'Antonio' ou même 'mon père'. Cela aurait introduit une distance entre le narrateur et le personnage qui ne correspondait pas à notre relation. Qui plus est, si je le traitais comme un 'autre', je m'interdisais l'accès au fond le plus obscur de ses pensées et risquais de refroidir le lien entre le lecteur et l'œuvre. Je devais raconter l'histoire à la première personne. J'eus alors l'idée du transfert, ou plutôt de la transsubstantiation, qui me transformait en mon père » (postface à *L'Art de voler*, p. 208).

[37] Pierre Alban Delannoy, *op. cit.*, p. 143.

[38] Jonathan Haudot, « *Maus* et *Auschwitz* : des récits testimoniaux de témoignage(s) ? », in Pierre Alban Delannoy (coord.), *La Bande dessinée à l'épreuve du réel*, *CIRCAV*, nº 19, 2011, p. 29.

[39] *Ibid.*, p. 34.

[40] On trouve un exemple parfait de remise en cause du pacte référentiel dans l'excellent *Los surcos del azar* (Bilbao, Astiberri, 2013) de Paco Roca, où l'on voit un narrateur (que l'on imagine être Paco Roca) interviewer pendant 328 pages un ancien combattant ayant fait la Guerre civile espagnole puis la Seconde guerre mondiale. La mise en scène est calquée sur *Maus* avec une alternance de scènes d'interview qui débouchent sur des flash-back à répétitions renvoyant le lecteur dans les années 40. La seule différence avec *Maus* est que le soldat interviewé par le narrateur… n'existe pas. Il est le fruit, très réaliste, de nombreuses lectures et d'une documentation très poussée qui rend indiscernable la frontière entre la fiction et la réalité. C'est la différence entre une œuvre testimoniale et un roman historique. *Los surcos del azar* ont été traduits en français sous le titre suivant : *La Nueve : Les Républicains espagnols qui ont libéré Paris*, trad. de l'espagnol par J.-M. Boschet, Paris, Delcourt, 2014.

[41] Roland Barthes, « Le message photographique » (1961), *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 11.

[42] Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980, p. 120.

[43] On trouvait dans les premières éditions de *Maus* en français une maigre préface de quelques lignes de Marek Halter publiée sur le rabat intérieur du tome I. Depuis que l'œuvre est vendue en un seul volume, la préface a disparu. Ne reste plus à présent, dans les éditions récentes, que la photographie de Richieu qui continue d'introduire le tome II.

[44] Art Spiegelman, *MetaMaus*, *op. cit.*, p. 218.

[45] Thierry Groensteen, *op. cit.*, Paris, PUF, 2011, p. 109.

[46] « Unlike most of the more conventional comics genres, graphic memoirs frequently include photographic images and other forms of 'documentary evidence' in their work, either in their 'pure' form or in a graphic rendering. The ubiquity of such artifacts in graphic memoirs suggests that they must have a key role to play in persuading readers of the authenticity of a particular work » (E. El Refaie, *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012, p. 158. (Traduction : « Contrairement à la plupart des genres de bandes dessinées plus

classiques, les mémoires graphiques incluent souvent des images photographiques et d'autres formes de 'preuve documentaire' dans leur travail, que ce soit dans leur forme 'pure' ou sous une forme graphiquement retravaillée. L'omniprésence de ces documents dans les mémoires graphiques suggère qu'ils doivent jouer un rôle clé pour convaincre les lecteurs de l'authenticité de ces œuvres ».)

47 *Ibid.*, p. 109.

48 Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, nº 11, 1968, p. 87.

49 Philippe Marion, *art. cit.*, Genève, Georg, 2011, p. 298.

50 *Ibid*.

51 Les trois photos sélectionnées par l'auteur permettent d'attester de l'existence de chacun des membres de cette épopée familiale qu'est *Maus* : apparaît d'abord Art enfant aux côtés de sa mère (tome I, p. 102), puis Richieu (dont la photo est accompagnée de la dédicace « Pour Richieu et pour Nadja » (paratexte, tome II), et enfin une photo de Vladek (tome II, p.134).

52 Le cas de *El arte de volar* est plus compliqué. Aucune vraie photographie du père n'apparaît dans l'édition originale en espagnol et il faut attendre la version française chez Denoël Graphic pour découvrir le vrai visage d'Antonio Altarriba père (p. 202). La photo ouvre une postface écrite de la main d'Antonio Altarriba fils. Cette absence de cliché authentique et de toute autre pièce documentaire dans la version originale n'est peut-être pas sans lien avec le fait que *El arte de volar* est clairement présenté comme un roman graphique et non comme une autobiographie par le préfacier Antonio Martín : « no se trata de una biografía sino de una novela donde realidad y ficción se mezclan sabiamente » (p. 7).

53 Will Eisner, *La Bande dessinée, art séquentiel* (1985), Paris, Vertige graphic, 1997, p. 7.

54 *Ibid*.