

jeanne  
bouillard

Pourvu  
qu'on y croie.



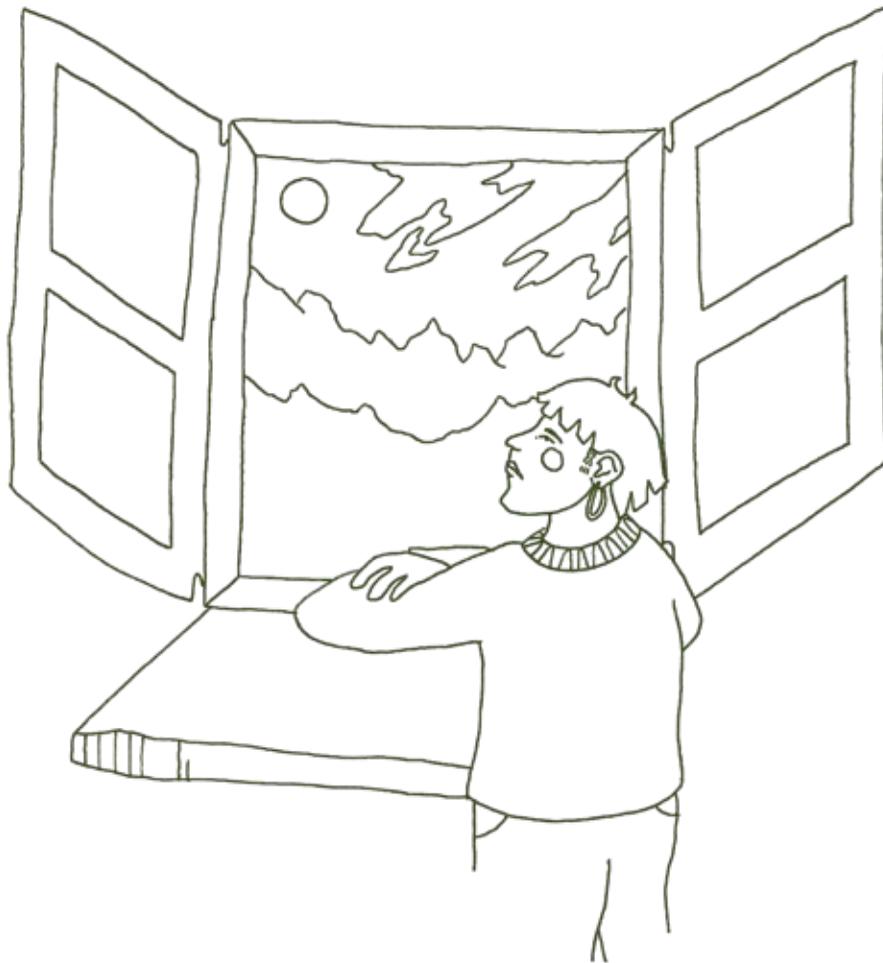


**Pourvu  
qu'on y croie**  
**jeanne bouillard**

Ce mémoire a été écrit sur la base d'entretiens menés avec des auteur·rice·s de bande dessinée (Valentine Delussy, Garance Coquart-Pocztar, Simon Hureau, Florent Chavouet, Emmanuel Guibert et Hélène Balcer). Leurs mots ont été restitués avec la plus grande honnêteté et justesse possibles.

*« Mais tu vas réduire ma vie dans  
des bulles et des petites cases ? »*

Benoîte Groult à Catel  
dans le podcast  
*Mémoires en Cases*, 2023.





**Introduction** 7

## **I. Nouveaux récits, nouvelle catégorie**

- a) **La bande dessinée « du réel »** 9
- b) **L'autofiction : frontière du fictif et du réel** 13
- c) **L'écriture du réel, un abus de langage ?** 17

## **II. Faire réel**

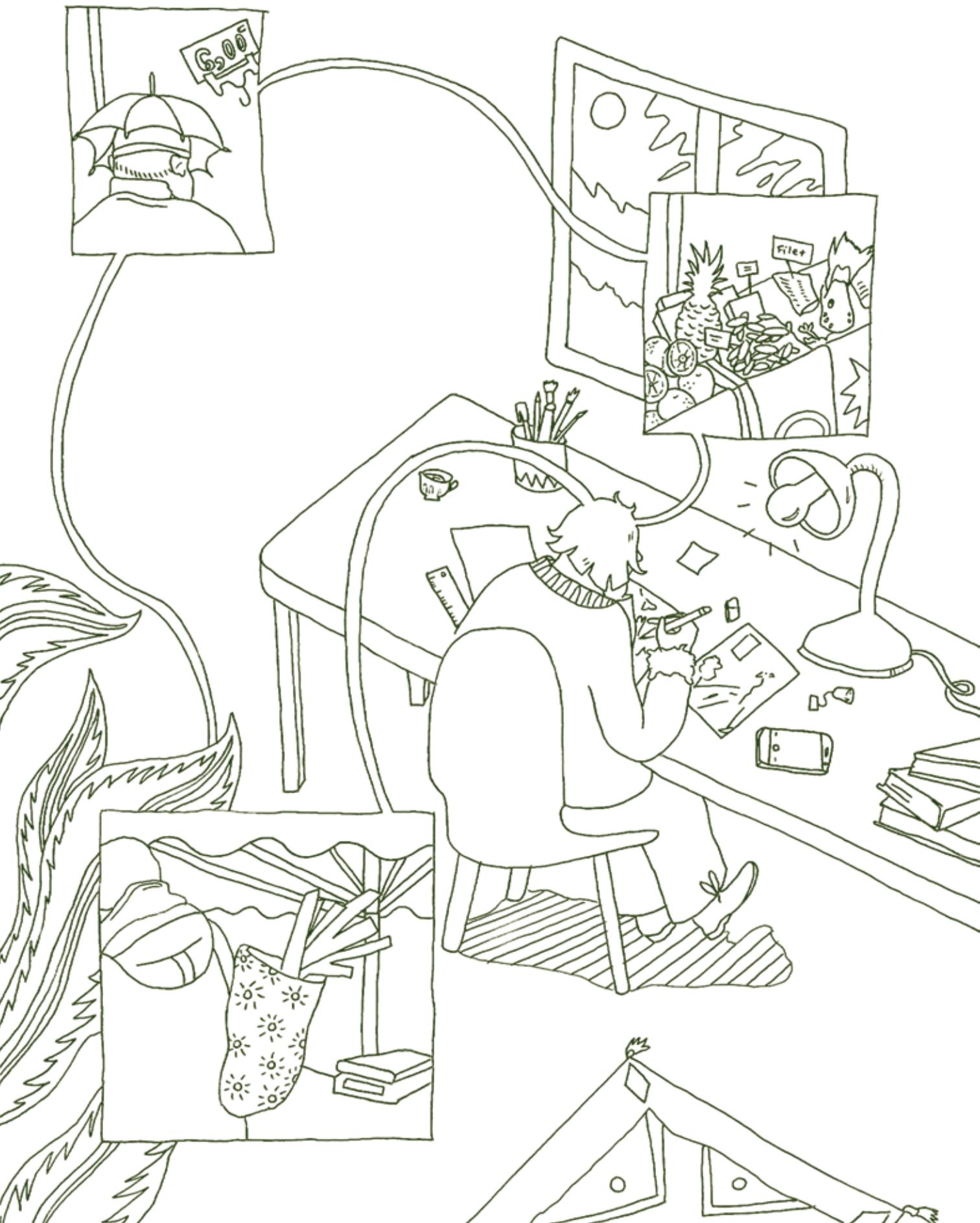
- a) **Le pacte entre auteur·rice et lecteur·rice** 23
- b) **L'auteur·rice-personnage** 34
- c) **Documenter le réel** 50
- d) **L'immersion dans le cadre de son récit** 68
- e) **La relation à l'autre** 76
- f) **La collaboration avec un·e spécialiste** 83

## **III. Limites de la représentation**

- a) **Une déontologie de la bande dessinée ?** 91
- b) **Les limites de la représentation** 93
- c) **Respecter la parole** 98
- d) **Tricher / trahir** 100
- e) **La légitimité** 108

**Conclusion** 112

**Bibliographie** 116



Ça a toujours été un peu là,  
dans un coin de tête ou de bureau ;  
des amas, des piles, des listes,  
des photos, des portraits, des paroles.

Les carnets dans mes poches  
se remplissent de leurs mots,  
se repaissent de leurs formes,  
s'épuisent de leurs façons singulières  
de rire, crier, agir et être.

Les passants, les piétons, les marcheurs,  
ceux qui déambulent au marché  
ou qui achètent leurs carottes.  
Ceux qui s'attardent dans les rues,  
alors que nul autre n'y rôde,  
profitant seulement du soleil  
et des arbres qui perdent leurs feuilles.  
Ceux qui délivrent quelques maximes,  
sans savoir combien elles résonnent.  
Ceux qui s'embrouillent gentiment,  
mais dont on voit une esquisse d'amour.

Et moi qui jubile d'avoir glané  
de si précieux sentiments,  
cachée derrière un étal,  
une foule, un panneau.  
L'oreille tendue, dans les cafés, les bars.  
L'air de quoi, l'air de rien,  
et ce rien qui me semble faire déjà tout.

Toujours eu en ligne de mire  
cet esprit de collecte,  
cette attente du dérapage,  
du cocasse, du détail.  
Ce désir d'inattendu,  
qui dénote, qui surprend, qui égare ;  
à force d'attendre ça se passera, c'est sûr.

Voyeurisme ?

Les autres, c'était toujours mieux à raconter  
que moi.

Pourtant, on met toujours un peu de soi  
dans les histoires.  
Mais qu'est-ce qui tient du réel,  
qu'est-ce qui tient de la fiction ?

Dans l'ombre ou la lumière,  
de l'atelier ou du dehors,  
on tient toujours le projecteur.

Alors de ces pages  
émergeront peut-être des réponses.

À l'idée abstraite du réel ;  
quid du vrai ou du mensonge ?  
Aux astuces pour faire réel,  
d'une bande dessinée revendiquée comme telle.  
À la place de l'auteur-riche dans son récit.  
À l'éthique de ces choses  
qu'on prend sans demander,  
qu'on vole sans voler,  
qu'on regarde sans vivre.

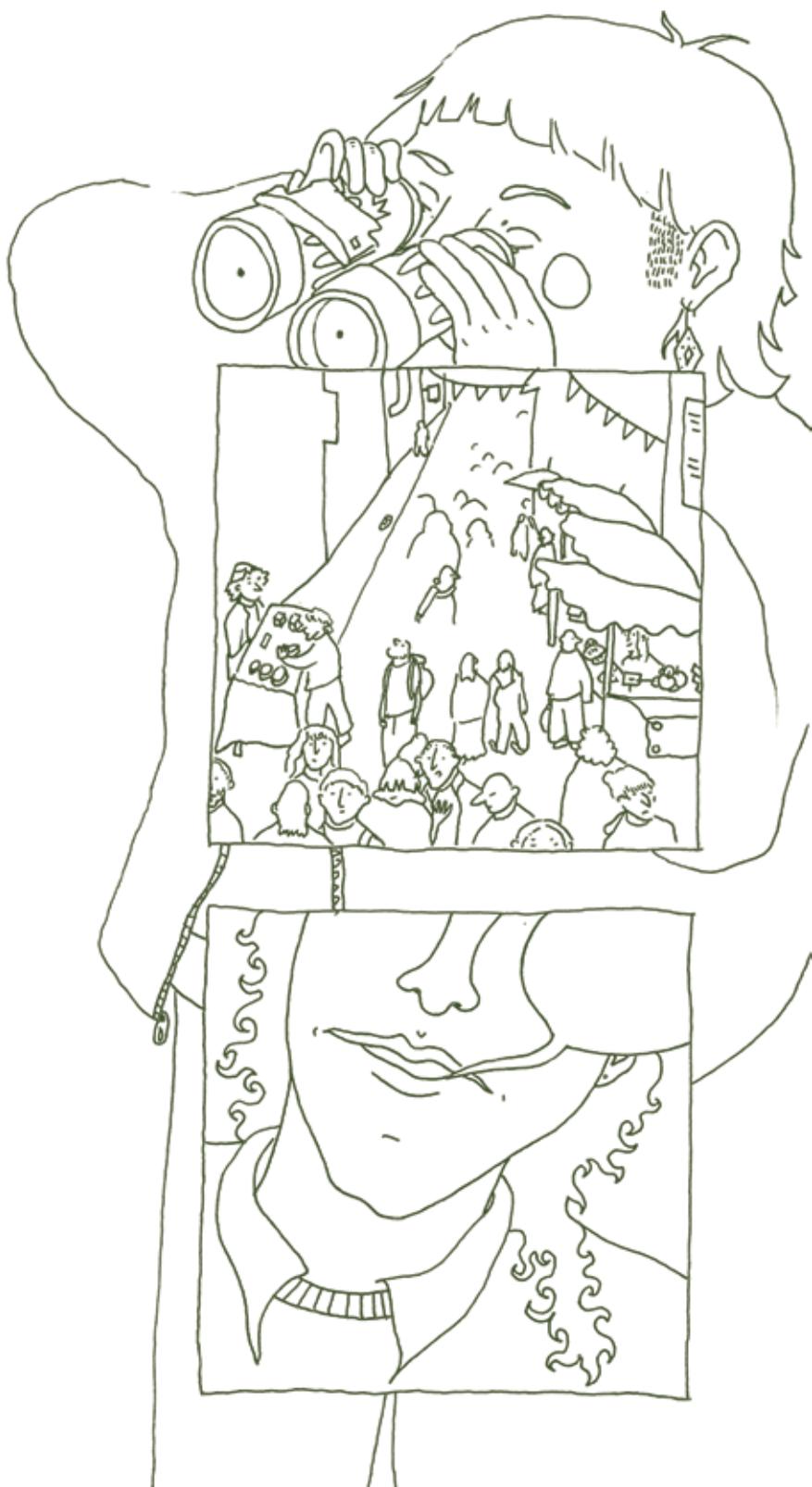
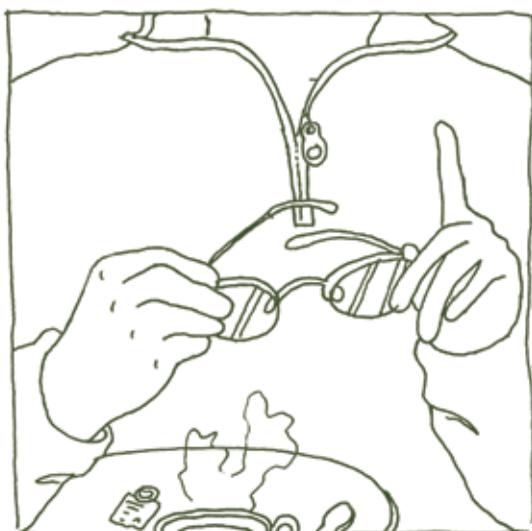
Et peut-être que de ces expérimentations,  
ces tâtonnements, ces recherches,  
découleront de nouveaux chemins  
pour accueillir la question de la légitimité  
qui traverse les esprits des artistes  
à l'aube de leur création.

Comment se placer dans ces récits  
qu'on appelle du réel ?  
Dans quelles pratiques se distinguer  
tout en restant crédible,  
subjectif, sensible,  
sans se trahir soi,  
le réel ou les autres,  
ceux qu'on regarde  
ce qu'on vit,  
ceux qui lisent ?

De quelles spécificités et limites cette bande  
dessinée qu'on dit du réel se constitue-t-elle ?

Sans fabuler dans les phylactères.  
Sans avoir peur de faire trop d'histoires.

# Nouveaux récits, nouvelle catégorie



# Nouveaux récits, nouvelle catégorie

## a) La bande dessinée « du réel »

Réel: « *Qui existe d'une manière autonome, qui n'est pas un produit de la pensée. Qui est dégagé de la subjectivité du sujet.<sup>1</sup>* »

Antonymes: abstrait, idéal, intellectuel.

Synonymes: authentique, indéniable, manifeste, sûr, sincère, véritable.

Le réel. Le vrai. Le valable. Sa racine latine *realis* nous ramène au matériel, au palpable. Pour accéder au réel, il faudrait se défaire de son imagination. Retirer le filtre du subjectif propre à chaque individu. Ne pas penser. Ne pas projeter sur les choses, mais les accueillir comme elles se présentent. Les laisser être; elles parleront sans notre bouche.

Toujours croire ce que l'on voit, donc? Mais, c'est bien connu: l'image interprète, l'image déforme, tord, écarte, module et modèle. Et pourtant toujours cette quête de « ce qui est vrai ». Est-ce vrai parce que je l'ai: entendu / vu / connu / su / touché / raconté / cru?

dessiné?

Mais si le dessin est un produit de la pensée, donc a priori opposé à la notion de « réel », est-il forcément condamné à rester faux, du moins à être perçu comme tel? Les artistes sont des menteurs; Art Spiegelman le dit lui-même:

« *Dans un monde où les caméras mentent, autant prendre son mensonge directement de l'artiste.<sup>2</sup>* »

Pourtant, la bande dessinée contemporaine se pare de plus en plus d'un genre nouveau dont les appellations fleurissent. La bande dessinée du réel. Le documentaire.

[1] Définition du CNRTL.

[2] Cité par Christophe Dabitch dans « La bande dessinée: art reconnu, média méconnu », *La Revue Hermès*, n° 54, 2009, <<https://books.openedition.org/editions-cnrs/19908#ftn2>>

# Nouveaux récits, nouvelle catégorie

L'enquête. Le témoignage. Le reportage. Le récit d'expérience. L'autobiographie. La BD journalistique. Ou, pour généraliser: la non-fiction.

Un genre à opposer avec fiction, définie comme «*produit de l'imagination qui n'a pas de modèle complet dans la réalité*<sup>3</sup>». Or si la non-fiction n'est pas un produit de la pensée, est-ce forcément qu'elle devrait être réelle? Qu'elle aurait une tendance, une exigence même, à devoir viser une forme d'objectivité?

Dessiner le réel et le lire sous forme de bande dessinée n'a pas toujours relevé de l'évidence. Surtout dans des récits se revendiquant explicitement comme authentiques. Cette nouveauté émerge d'une volonté grandissante de sortir la bande dessinée de sa vocation première de divertissement pour la jeunesse dans laquelle elle restait enfermée depuis des années [fig. 1].

*«L'épreuve de la réalité a été, sans aucun doute, pour la bande dessinée d'abord une épreuve de reconnaissance. Celle-ci longtemps cantonnée dans le registre de la littérature enfantine ou dans celui de la distraction, a trouvé son émancipation en prenant les réalités du monde, qui n'étaient souvent qu'un cadre pour des fictions d'aventure, comme objet plein et entier. Dès lors qu'ils ont publié des histoires empruntées à la réalité historique ou à des faits sociaux et politiques actuels, les comics ont été pris au sérieux et reconnus au même titre que les autres modes d'expression.<sup>4</sup>»*

Au contraire et désormais: briser les frontières, celles des âges et des sujets, sortir de l'atelier, expérimenter le dehors, le restituer, en recueillir des paroles, des fragments. Faire lire, tout, tous.

[fig. 1] Jochen Gerner  
Contre la bande dessinée:  
Choses lues et entendues,  
éditions L'association, 2008.



[3] Définition du CNRTL.

[4] Pierre-Alban Delannoy, cité par Julie Delporte dans *La bédé-réalité : la bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques*, 2007, p.9

## Nouveaux récits, nouvelle catégorie

Ça commence avec des barrières qui explosent, des esprits qui renouvellent. La forme habituelle de la bande dessinée évolue; on ne la contient plus exclusivement dans des cases. Albums et romans graphiques émergent, dans ces appellations nouvelles qui la sortent des traditions.

Les visions s'élargissent. Formes, formats et sujets se développent dans des proportions jusqu'alors inexistantes ou invisibilisées. La bande dessinée intéresse plus qu'un lectorat restreint; elle interroge et intrigue, et de sa nouvelle aura émerge l'intérêt croissant d'autres milieux intellectuels et culturels.

*«La narration du réel – autobiographique, documentaire ou organisée autour d'une fiction – devient un genre en soi qui flirte avec le journalisme et s'engage dans des problématiques sociétales. (...) Parallèlement, de plus en plus de journalistes choisissent la bande dessinée pour rendre compte de leur travail, que celui-ci prenne la forme de reportage, d'enquête, d'interview, etc. La BD leur ouvre un nouvel espace narratif dans lequel l'écriture et le dessin sont fréquemment complétés par des photos, des documents d'archive qui s'insèrent dans les planches.<sup>5</sup>»*

Les sujets de société (politique, écologie, inégalités sociales, économie, etc.) deviennent des trames de récits. Ce qu'on voudrait parfois taire ou cacher, qui n'existe pas parce que soustrait à nos yeux, se dessine littéralement pour nous le donner à voir.

Dans les années 90, de grands noms se distinguent aux États-Unis; Robert Crumb, Will Eisner, Art Spiegelman... On reconnaît aux premiers les prémices des biographies dessinées. On remet au dernier le prix Pulitzer qui récompense le meilleur reportage en 1992, (dont *Maus* alors se fait le premier livre illustré récompensé), et c'est un pas de plus dans la reconnaissance de la bande dessinée. Elle se met à parler du monde tel qu'il apparaît, sans héros vêtus de capes, de dragons, de chimères.

[5] Exposition *La bande dessinée du réel, une nouvelle forme de journalisme?*, BNU de Strasbourg, mars 2023.

## Nouveaux récits, nouvelle catégorie

«*C'est ma méthode et je n'en ai pas d'autres: je recycle dans mes livres ce qui se passe autour de moi. C'est ce qui explique qu'on y croise aussi peu de gros barbares, d'extraterrestres, ou de play-boys multimilliardaires.*»<sup>6</sup>»

Son travail se fait porte-parole, passerelle, relai.

C'est, entre autres, Joe Sacco qui introduit la notion de reportage dessiné dans *Palestine* (1993), lui qui se fend d'abord d'une posture de journaliste avant d'incarner le dessinateur. Vision directe du réel, pour s'informer autrement que par les médias. La bande dessinée s'engage, se positionne, défend, dénonce. L'auteur·rice devient enquêteur·rice, traverse des frontières, de pays ou de mondes qui ne sont pas les siens.

C'est aussi l'émergence de récits plus personnels; Guy Delisle, Marjane Satrapi, Riad Sattouf, Coco, Catel... L'intime se fait sa place dans les histoires, à travers de multiples déclinaisons du geste autobiographique. Un nouveau rapport au réel plus centré sur le quotidien, «*passant par un refus de la spectacularisation et une attention nouvelle à ce que Georges Perec appelait "l'infra-ordinaire" et Lewis Trondheim "les petits riens"*»<sup>7</sup>»

Le développement de médias numériques, du blog aux réseaux sociaux, ouvre une fenêtre privilégiée au récit de soi. L'expérience, la parole du tout venant peut se faire visible, se partager dans une immédiateté inédite. Se raconter se fait tendance.

L'intérêt grandit pour ce qui relève de la non-fiction; l'émergence de maisons d'édition spécialisées, de collections ou de revues en témoigne. La Revue Dessinée fait des enquêtes, reportages et documentaires en bande dessinée sa ligne éditoriale [fig. 2]. La Boîte à



[fig. 2] La Revue Dessinée, numéro 1, automne 2013.

[6] Étienne Davodeau, Interview menée par bdtheque.com, 28 mai 2007, <<https://www.bdtheque.com/interviews/40/etienne-davodeau>>.

[7] Christophe Dabitch, «*La bande dessinée: art reconnu, média méconnu*», *La Revue Hermès*, 2009, n° 54, <<https://books.openedition.org/editions-cnrs/19908#ftn2>>.

## Nouveaux récits, nouvelle catégorie

Bulles se place en pionnière dans la création d'une collection exclusivement portée sur des « récits du réel », tout comme Delcourt, Marchialy ou Futuropolis, malgré une différence de termes employés pour définir ce type de bandes dessinées. L'idée de vulgarisation à travers l'illustration émerge, avec par exemple des collections pédagogiques comme La Petite bédéthèque des savoirs, Sciences en Bulle... Des ponts se bâtissent entre des domaines qui jusqu'alors ne se voyaient pas d'intérêt commun, créant ainsi des récits hybrides au croisement de disciplines.

Les artistes sortent donc de leurs ateliers, de leurs bureaux, emmènent leurs pinceaux dans leurs valises, et se confrontent à ce réel qu'ils tentent de retranscrire en bande dessinée. De l'expérience vécue découlent d'autres façons de faire récit. Mais entre vivre le réel et le retranscrire, c'est une autre histoire.

### **b) L'autofiction : frontière du fictif et du réel**

Dans le genre de la non-fiction, une catégorie se discerne et se multiplie de plus en plus, malgré une confusion quant à sa dénomination : l'autofiction. Fusion entre autobiographie et fiction ? Fiction de soi ? Frappe d'emblée la contradiction opposant ces deux termes : si l'autobiographie s'écrit dans un souci de réalisme, la fiction ne saurait se restreindre à dépeindre une vérité en collant strictement à des faits existants.

Est-ce que l'autofiction serait l'équilibre entre les deux ? Une fiction réaliste ? Mais ne le sont-elles pas toutes ? Comme me le souligne Valentine Delussy lors de notre rencontre à Strasbourg :

*« Même quand on raconte une fiction, on a un besoin impératif d'y croire ».*

N'est-ce seulement pas contradictoire à l'idée du réel ? Si on doit croire aux histoires, toutes les histoires devraient-elles être crues, du moins prises comme vérités ? Philippe Lejeune, universitaire spécialiste de l'autobiographie, écrit à ce sujet :

## Nouveaux récits, nouvelle catégorie

*«Comment peut-on englober sous le même nom ceux qui promettent toute la vérité (comme Doubrovsky) et ceux qui s'abandonnent librement à l'invention ?<sup>8</sup> »*

La cohabitation entre réalité et fiction paraît effectivement impensable par principe. Maintes fois remanié, le néologisme d'«*autofiction*<sup>9</sup> » est tantôt soutenu, tantôt décrié, sans pour autant réussir à s'accorder sur une définition définitive ou sur une dénomination qui engloberait ses spécificités et variantes.

*«Très vite, dans ce climat de fin des années 70, milieu des années 80, les universitaires ont cherché un autre terme que celui d'autobiographie qui semblait trop restrictif. D'autres termes pour dire toute la variété des écritures du je, des écritures du soi, et c'est dans ce contexte que le terme de Doubrovsky a fini par supplanter les autres.<sup>10</sup> »*

On prête effectivement à ce mot diverses conceptions, impliquant plus ou moins cette part de fiction.

*«Où se situe la part de fiction ? Est-ce que la part de fictionnalisation, elle est déjà dans la manière d'appréhender le vécu ? Dans ce qu'elle a de projection du sujet qui déjà dans la vie quotidienne se fait un roman, se fait un film ? Est-ce qu'elle est aussi dans le processus d'écriture, par des procédés de sélection, d'amputation, où l'on va changer la chronologie ? Est-ce que le fait qu'il y ait des omissions, ça y contribue aussi ?*

*Je pense qu'on comprend tous quand même plus ou moins ce que c'est qu'un fait strictement réel. En revanche, la part de fictionnalisation, je pense qu'on peut la placer à différents endroits. C'est comme s'il y avait un curseur sur cette ligne que constitue l'autofiction, un cur-*

[8] Philippe Lejeune, «Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes», *Autofictions & Cie*, p. 8.

[9] Initialement inventé par l'auteur Serge Doubrovsky dans son roman *Fils* en 1977.

[10] Podcast France Culture, « Quel lecteur êtes-vous ? », *Autofiction: est-ce qu'on n'en peut plus ?*, 12 décembre 2022.

## Nouveaux récits, nouvelle catégorie

*seur entre auto et fiction, qui se déplace un petit peu au gré des publications et au gré des auteurs.<sup>11</sup>»*

Quels récits relèvent donc de l'autofiction ? Entre fiction et non-fiction, ce genre complexe rend confuse la catégorisation des bandes dessinées. Pour plus de clarté, je ne m'étendrai pas sur les multiples conceptions qui lui sont attribuées, préférant m'appuyer sur la description proposée par l'exposition *La bande dessinée du réel, une nouvelle forme de journalisme ?* à la BNU de Strasbourg en 2023 :

*«L'auteur s'appuie sur son expérience propre pour construire un récit du réel dont la portée est collective. Celui-ci aide à comprendre une culture, des traditions, une situation, des événements, des faits historiques. Partant de l'intime ou du vécu, des thématiques variées sont ainsi abordées, graves ou plus légères : histoire, politique, ethnologie, santé, féminisme, environnement, terrorisme, voyage, gastronomie... L'expérience vécue ajoute un supplément d'âme au traitement du sujet. Elle aboutit à un point de vue sensible, souvent engagé, toujours honnête.»*

De cette définition se distingue la notion d'expérience personnelle, à travers laquelle l'auteur·rice livre une part minime de sa vie personnelle. Pourtant, que faire de cette part de fiction, qui fait qu'on ne considère pas directement ces récits comme variante à l'autobiographie ? Mounir Laouyen cite la théorie de Vincent Colonna pour définir l'autofiction comme : *«rencontre paradoxale entre un "protocole nominal" identitaire et un "protocole modal fictionnel"<sup>12</sup>»*.

L'autofiction a de spécifique son éloignement de l'ambition totalisante de l'autobiographie. Au service d'une cause extérieure traitée par un biais résolument subjectif, la fiction s'incarne plutôt comme un processus narratif. Est fictionnel ce qui relève des modalités mises en place

[11] Ibid.

[12] Mounir Laouyen, « Frontières de la fiction », *L'autofiction : une réception problématique*, 2022.

## Nouveaux récits, nouvelle catégorie

dans la narration d'un récit. Des façons de faire, d'écrire, afin de transmettre au mieux une situation. Des artifices d'énonciation, de mises en scène. La fiction mise au service de la transmission de l'expérience vécue. Le « faux » pour appuyer le « vrai ».

Après plusieurs discussions avec des auteur·rice·s, je me rends compte que la fiction n'est d'ailleurs pas tout à fait synonyme de mensonge, de trahison du réel. Plutôt qu'une invention, un arrangement de l'existant.

*« Je ne parle pas de fiction, je parle surtout d'interprétation, ce qui est inévitable. Pour mes carnets de voyage, je ne mens pas, je n'invente pas de situations, de personnages... Alors j'ai pu peut-être bricoler sur les temporalités. Dire que ça, ça m'est arrivé après alors que c'était avant, parce que c'est plus commode pour qu'on comprenne mieux la suite. Au-delà de ces petits arrangements, j'essaye de vraiment dire ce qui s'est passé. »*

**(Florent Chavouet)**

*« Je ne dis pas que ma BD c'est naturel, tu es forcément dans de la représentativité. Ce n'est pas la vraie vie non plus : j'ai noté ce qui s'est passé, puis je l'ai dessiné et redessiné une deuxième fois, donc forcément on en est loin. »*

**(Garance Poczta-Coquart)**

*« C'est une recreation complète. Même si vous racontiez exactement ce que vous avez vécu vous-même, on sait bien ce qui se passe dans le récit : on évolue, on enjolive, ou au contraire on a tendance à s'appesantir sur certaines choses. »*

**(Emmanuel Guibert)**

On a une réalité, impossible à retranscrire fidèlement, et ce par n'importe quel médium. Faire de la bande dessinée, c'est restituer une forme de réalité telle qu'elle peut l'être dans un processus de narration. De fictionnalisation. Donc prendre en compte ses artifices de représentation, qui sont aussi ses spécificités.

# Nouveaux récits, nouvelle catégorie

## c) L'écriture du réel, un abus de langage ?

Dans tous les cas, cette dimension du «vrai» pose toujours question. D'autant plus quand certains récits se revendiquent clairement de l'expérience vécue. Comment capturer cette dernière, si sa retranscription ne peut être qu'interprétée ?

Le cinéma se heurtait déjà à cette épineuse question de l'image du réel. Dziga Vertov voyait en la caméra une machine à enregistrer le réel, qui saisirait la vie à l'improviste, alors perçue comme «*Ciné-Vérité*». La caméra comme œil du monde. Accès direct à la réalité.

*«Pourtant, comment accueillir une réalité si elle n'est qu'image de réalité ? N'y a-t-il pas, dans cette médiation par la technique, aussi pure soit-elle (ou se veut-elle), quelque chose qui nous éloigne définitivement de cette réalité que l'on prétend saisir ?<sup>13</sup>»*

Si la caméra se fait intermédiaire immédiat entre l'œil et le réel, le réel reste toujours une notion abstraite, insaisissable. Filmer implique de cadrer, agencer, tronquer, séparer, réunir, choisir. Donc modifier le réel. Inévitable subversion.

Le dessin n'est lui aussi qu'un entre-deux, régi par ces mêmes barrières, et même de supplémentaires, inhérentes à son fonctionnement. Obligation de la concision. Limite du nombre de pages. Censure, parfois. Outils graphiques, gestes, supports, surfaces. Autant de choix qui ne le feront rester qu'image du réel, qu'état d'une réalité. Représentation. Fragments; «*(...) une façon d'encoder le réel parmi d'autres<sup>14</sup>*». Thierry Groensteen, théoricien de la bande dessinée franco-belge, cite Laure Blanc-Benon, maître de conférences en philosophie de l'art :

[13] Yann Kilborne, *L'analyse du film documentaire*, éditions Armand Colin, 2022.

[14] Bruno Lecigne et Jean-Pierre Tamine, *Essai paratactique sur le Nouveau réalisme de la Bande Dessinée*, éditions Futuropolis, 1983.

## Nouveaux récits, nouvelle catégorie

« Toute image est sélective, même la plus réaliste. Une image ne peut rendre compte que de quelques aspects d'une réalité. Le réalisme n'est donc jamais une affaire d'exhaustivité.<sup>15</sup> »

L'image du réel ne pourra jamais se revendiquer pleinement comme miroir de la réalité. Elle ne pourra que tenter de restituer, imiter. Dépeindre des morceaux d'un pan de vie en acceptant son impossible épuisement. D'autant qu'on ne saurait réduire la réalité au réel, si l'on entend par ce terme ce qui se produit tel quel sous nos yeux. Que dire des intérieurs, des ressentis ? De ce qui se cache et se tait sous une couche de matériel et de palpable ? L'auteur·rice ne serait alors que spectateur·rice ? Quand Joe Sacco [fig. 3] se dessine en ombre chinoise distante, séparée du monde extérieur par une vitre, ce n'est pas tant ce qu'il en voit au travers, ces hommes passants, ces enfants, ces soldats qui importent le plus. C'est aussi lui, sa posture d'étranger venu d'ailleurs, qui pose un dessin sur un quotidien qui n'est pas le sien et qu'il prend pour sujet. Il regarde, et il est regardé. Et si son regard semble neutre, ceux qu'il reçoit sont lourds. Ils racontent la différence entre deux mondes : le leur et celui de l'auteur. Mais l'image parle, plus que ce qu'elle ne figure. Par le cadre, la séparation, le jeu de regards. Le dessin, c'est aussi permettre une augmentation, une révélation profonde du réel, par autant de visions subjectives qu'il existe d'auteur·ice·s.



« C'est pas la réalité, c'est mon regard », me dit Garance Coquart-Pocztar lors de notre rencontre.

On ne peut plus faire persister l'analogie réductrice : non-fiction = objectivité, et fiction = imaginaire. Tout comme il paraît illusoire de vouloir absolument séparer des récits fictionnels d'autres qui ne le seraient pas [fig. 4]. Peut-être qu'ils ne peuvent que l'être moins. Sans tout fabriquer de toutes pièces, sans mensonges.

[fig. 3] Joe Sacco,  
*Palestine*,  
éditions Rackam, 2010.

[15] Dictionnaire de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image, *Réalisme*, Thierry Groensteen, mai 2016, <<https://www.citebd.org/neuvieme-art/documentation>>.

## Nouveaux récits, nouvelle catégorie

« Il y a une espèce de jeu entre le réel et la fiction, toujours un fil sur l'équilibre duquel il faut se balancer. C'est jamais facile de trouver cet équilibre entre à quel point on est strictement fidèle à la réalité, ou à quel point on peut se permettre de jouer dans les interstices. Quelque soit le récit, j'essaye de trouver le ton juste ».

(Simon Hureau)

Étienne Davodeau compare lui ses récits fictionnels mais constitués d'authentiques éléments à « des yaourts avec des vrais morceaux de fruits dedans<sup>16</sup> ».

La non-fiction ne sera qu'une tentative de se rapprocher du réel par tâtonnements, expérimentations. Faire de la bande dessinée, c'est trouver dans l'entre-deux, dans cet interstice, une manière de rester fidèle, au réel vécu, à soi, aux autres, aux lecteur·ice·s. Aménager des chemins, des espaces entre les genres. De ceux qui crédibilisent des expériences partielles, plurielles, subjectives, personnelles. Qui cherchent l'authenticité à travers l'honnêteté. De ceux qui admettent les failles, les manquements. La question principale, au lieu de comment faire vrai, deviendrait plutôt : Comment faire au plus juste ? Comment coller au mieux à l'expérience vécue, sans se mentir à soi-même ou aux autres ? Accepter de devoir subvertir la réalité, sans pour autant donner aux récits le statut de fiction (qui n'est d'ailleurs pas synonyme de mensonge). Comment rester fidèle à ce réel qui nous échappe pourtant ?



fig. [4] Mathieu Sapin,  
Edgar,  
éditions Dargaud, 2023.

[16] Étienne Davodeau, Interview menée par bdtheque.com, 28 mai 2007, <<https://www.bdtheque.com/interviews/40/etienne-davodeau>>.





# Faire réel



### a) Le pacte entre auteur·rice et lecteur·rice

Si l'on fait aujourd'hui face à une telle pluralité de catégories des bandes dessinées, c'est bien dans l'idée que les genres se distinguent entre eux par un ensemble de critères.

Dans cette tentative de représentation du réel dans les récits autofictionnels, l'exigence d'un minimum de preuves semble inévitable. Des moyens, astuces et artifices, d'appuyer la vraisemblance d'un récit pour gagner un certain niveau de confiance des lecteur·rice·s. «*Car le documentariste doit gagner l'approbation du spectateur, là où le narrateur de fiction bénéficie d'une confiance de principe.*<sup>17</sup>»

La fiction n'a pas à se justifier de montrer le vrai, sa fonction se réduisant à *faire croire* que ça l'est. Aux lecteur·rice·s de faire la part des choses. L'expérience vécue, en revanche, devient une sorte de valeur supplémentaire qu'il conviendrait de justifier, de prouver lorsqu'elle est revendiquée comme telle.

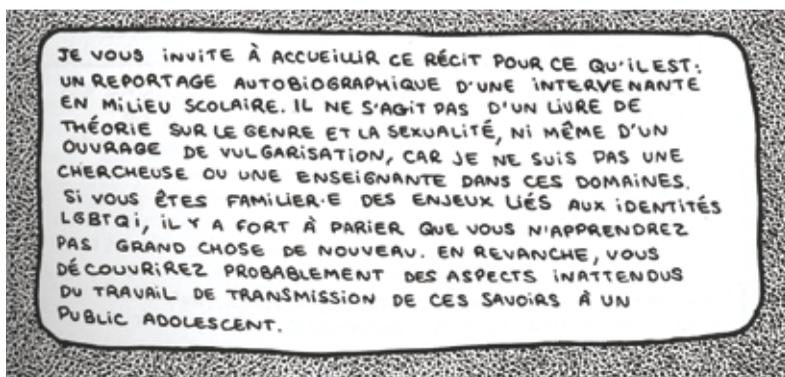
Une première indication vient avant même la lecture du texte principal, au commencement du livre. Comme une sorte d'attestation, des auteur·rice·s décident d'explicitier leur point de vue sous la forme d'avant-propos. Parfois en décrivant simplement le cadre temporel et les conditions de leur récit. Parfois en admettant les potentiels manques, les omissions dont parle Élise Hugueny-Léger. Par exemple, dans *Insectes* de Leopold Maurer, on peut lire en préambule :

Le lecteur trouvera en fin de volume des notes explicatives concernant certains événements historiques évoqués dans ce récit. Les propos du grand-père de Leopold Maurer, enregistrés lors de leurs différentes conversations, ont été restitués fidèlement. Les erreurs ou approximations lui appartiennent.

[17] Guillaume Soulez, cité par Yann Kilborne dans *L'analyse du film documentaire*, éditions Armand Colin, 2022, p.36.

## Faire réel

L'artiste Garance Coquart-Pocztar raconte son expérience dans le cadre d'interventions en milieu scolaire dans *La pluie et la lumière forment l'arc-en-ciel*. Pendant un an, elle intervient dans les classes pour sensibiliser les élèves à la lutte contre les LGBTQIphobies. En introduction de son livre, elle écrit :



La préface s'apparente alors à une décharge de responsabilité, s'adressant directement aux lecteur·rice·s pour les prévenir de ce qu'ils pourraient attendre et ne trouveront pas. Comme pour justifier d'une subjectivité pourtant toujours à l'œuvre dans un récit et acceptée de toutes. Est-ce un effet du développement et de l'accumulation de ces récits flirtant avec la limite du réel ? De bandes dessinées aux reportages menés par des journalistes, dont le statut leur garantirait une authenticité non questionnable, au contraire d'autres formes de récits ?

Garance Coquart-Pocztar poursuit en confiant ce qui relève de la fiction de ce qui appartient strictement à la réalité des faits vécus :

*« À l'exception de quelques mises en scène pour dramatiser l'action et de l'épilogue qui a été entièrement imaginé pour les besoins de la BD, toutes les actions retranscrites dans ce livre ont eu lieu. Les échanges avec les élèves, les sujets amenés, les erreurs que nous avons pu faire et nos réussites ont été rapportées avec le maximum de soin et d'honnêteté dont j'ai été capable. Afin de protéger les enfants ayant participé aux interventions relatées dans cet ouvrage, les collègues, ly-*

fig. [5] Garance Coquart-Pocztar  
*La pluie et la lumière forment  
l'arc-en-ciel*, éditions Petite Nature, 2023.

*cées, enseignant·e·s et élèves ont tous été anonymisés·e·s. Le visage des élèves ainsi que leurs prénoms sont tous fictifs.* » [fig. 5]

Ce qui pourrait relever du détail anecdotique prend ici la forme d'une confidence faite à son lectorat, auquel est demandé comme une forme de compréhension quant à ce qui relèverait d'une interprétation ou non. L'autrice m'explique : « *C'est pour ça que j'ai fait une longue intro en disant que c'était raccourci, que c'est MA retranscription de ce qui s'est passé. Même si tu posais une caméra et que tu montrais ce qui est filmé, ça reste un cadre, ça reste un angle. Je pense que ce qui fait l'honnêteté, c'est justement d'explicitier ton cadre.* »



C'est en quelque sorte une façon de demander aux lecteur·rice·s ce qu'Étienne Davodeau appelle « *une participation active* ». Une forme d'accord tacite engageant le·a narrateur·rice à montrer ses failles et à assumer ses biais sans se prétendre omniscient·e, et le·a lecteur·rice à accepter le récit tel que décrit et revendiqué.

« *Je demande à mon lecteur de faire preuve d'attention et d'un certain sens critique. Je ne cache pas ma subjectivité. Je ne prétends pas être objectif, je ne suis pas journaliste, je suis auteur de bande dessinée*<sup>18</sup>. »

Philippe Lejeune, spécialiste de l'autobiographie, définit cette idée sous le terme de « *pacte autobiographique* ». En reconnaissant les failles inhérentes à la retranscription de la vérité, l'auteur·rice attend à la réception du livre une indulgence quant à ce qui s'écarterait du réel.

« *Le fait que nous jugions que la ressemblance n'est pas obtenue est accessoire à partir du moment où nous sommes sûrs qu'elle a été visée.*<sup>19</sup> »

[18] Étienne Davodeau, Interview menée par bdtheque.com, 28 mai 2007, <<https://www.bdtheque.com/interviews/40/etienne-davodeau>>.

[19] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, éditions du Seuil, 1975, 1996, p.40.

## Faire réel

Mais plus qu'une façon d'obtenir un consensus toujours discutable quant à cette traque du réel, c'est aussi l'occasion de créer un lien avec sa•son lecteur•rice.

*«Un récit d'expérience, c'est en premier lieu la prise de conscience d'une perte et d'une impossibilité; et c'est autour de cette perte et de cette impossibilité que le narrateur et ses interlocuteurs vont pouvoir se rencontrer. (...) Tant que le narrateur reste arc-bouté sur l'expérience dans les termes où il l'a vécue, tant qu'il reste obnubilé par la précision et l'authenticité de son récit, la discussion ne parvient pas à se nouer. Car une telle fétichisation de l'expérience vécue dissuade tout dialogue. Pour que la rencontre soit possible, il faut que le narrateur fasse une part du chemin, qu'il fasse sienne cette impossibilité et l'assume.<sup>20</sup>»*

Reconnaître les manques de son récit représenterait pour Pascal Nicolas-Le Strat la meilleure façon pour l'auteur•rice de nouer une relation avec son lectorat. Enclore la vérité dans l'expérience vécue, ne serait-ce pas en réduire la réception et les possibles interprétations? Comme me le résume bien Florent Chavouet, auteur de *Manabé Shima*, la bande dessinée reste un échange entre deux personnes; la vérité des faits relatés ne devrait pas se faire aux dépens d'imaginaires et de projections individuels.

*«Tout ce que je peux dire, tout ce que je peux raconter, ce sont des anecdotes, en précisant bien que c'est personnel et que j'offre ça au lecteur, un peu pour le faire marrer ou le questionner, mais il en tire les conclusions qu'il veut. Je ne suis pas là pour conclure sur le Japon.»*

Assumer son cadre dans cette forme d'honnête humilité, sans chercher à tout prix la parfaite et illusoire restitution de son vécu, serait déjà donc un premier pas vers la justesse.

[20] Pascal Nicolas-Le Strat, *Le récit d'expérience*, septembre 2006, <<https://pnls.fr/le-recit-dexperience/>>



L'ENJEU PRINCIPAL DE NOS INTERVENTIONS EST DE RÉSUMER EN DEUX HEURES SEULEMENT À DES ADOLESCENT·ES UN MONDE DE POSSIBLES, EN LEUR DONNANT DES INFORMATIONS QUI NE SONT PAS ÉVIDENTES MÊME POUR NOUS AUTRES ADULTES. LA TÂCHE EST D'AVANT PLUS COMPLEXE QUE, BIEN SOUVENT, NOUS ABORDONS DES SUJETS QUI FONT ENCORE DÉBAT AU SEIN MÊME DE LA COMMUNAUTÉ LGBTQI, L'OBJET DE THÈSES DE CHERCHEUR/SES ET SUR LESQUELS NOUS APPRENNONS CONTINUELLEMENT À FAIRE ÉVOLUER NOS REGARDS. CET ENJEU SE RETROUVE DANS CETTE BD ET EXPLIQUE EN PARTIE SES MANQUES. SES QUELQUES TROIS CENTS PAGES TENTENT DE SYNTHÉTISER DES CONCEPTS NON STABILISÉS, COMPLEXES ET DÉPENDANTS DE VÉCUS MULTIPLES DES PERSONNES LGBTQI. IL Y A FORCÉMENT DES RACCOURCIS: DU FAIT QUE LE DISCOURS EST ADAPTÉ À DES ADOLESCENT·ES DE 13 À 18 ANS, QUE LE DÉROULÉ DE NOS INTERVENTIONS A DÛ ÊTRE VALIDÉ PAR L'ÉDUCATION NATIONALE (CE QUI IMPLIQUE DE PRODUIRE UN DISCOURS MOINS MILITANT ET COMPLEXE) ET QUE LE TOUT EST RETRANSCRIT DANS UNE BANDE-DESSINÉE QUI RÉDUIT FORCÉMENT LES LONGS ÉCHANGES QUI ONT EU LIEU AVEC LES ÉLÈVES. J'AI CEPENDANT VEILLÉ À ABORDER UN MAXIMUM DE THÉMATIQUES ET J'ESPÈRE QUE LORS DE VOTRE LECTURE VOUS VERRÉZ SE DÉROULER L'UNE APRÈS L'AUTRE UNE BONNE PART DES IDENTITÉS LGBTQI.

LE PRINCIPE DE NOS INTERVENTIONS EN MILIEU SCOLAIRE EST DE CRÉER UN TEMPS D'ÉCHANGE: IL NE S'AGIT PAS DE TRANSMETTRE NOTRE PROPOS DE MANIÈRE DESCENDANTE AUX ADOLESCENT·ES QUE NOUS AVONS FACE À NOUS, MAIS DE CRÉER UN DÉBAT DANS LEQUEL CHACUN·E EST LIBRE D'EXPRIMER SES IDÉES. CELA SIGNIFIE QUE NOUS LAISSONS TOUS LES AVIS, MÊMES LES PLUS VIOLENTS, S'EXPRIMER DANS UN PREMIER TEMPS. NOUS PARTONS TOUJOURS DES DÉFINITIONS DONNÉES PAR LES ÉLÈVES, QUE NOUS DISCUTONS ALORS TOUSTES ENSEMBLE, PUIS QUE NOUS ENRICHISSEMS OU SYNTHÉTISONS ENSUITE POUR L'ENSEMBLE DU GROUPE.

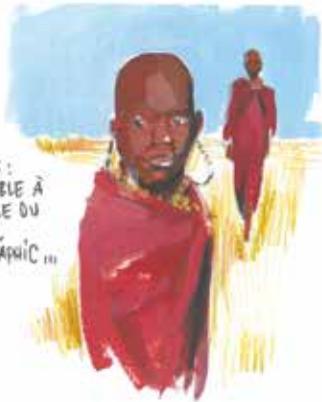
ENFIN, BIEN QUE S'APPUYANT SUR LE DÉROULÉ PRODUIT PAR LA DÉLÉGATION ALSACIENNE DE SOS HOMOPHOBIE ET SUR DES TÉMOIGNAGES ISSUS DE SON RAPPORT SUR L'HOMOPHOBIE (ÉDITION 2018), CETTE BANDE-DESSINÉE EST À MON INITIATIVE ET N'ENGAGE QUE MOI. À L'EXCEPTION DE QUELQUES MISES EN SCÈNE POUR DRAMATISER L'ACTION ET DE L'ÉPILOGUE QUI A ÉTÉ ENTIÈREMENT IMAGINÉ POUR LES BESOINS DE LA BD, TOUTES LES ACTIONS RETRANSCRITES DANS CE LIVRE ONT EU LIEU. LES ÉCHANGES AVEC LES ÉLÈVES, LES SUJETS AMENÉS, LES ERREURS QUE NOUS AVONS PU FAIRE ET NOS RÉUSSITES ONT ÉTÉ RAPPORTÉES AVEC LE MAXIMUM DE SOIN ET D'HONNÊTÉTÉ DONT J'AI ÉTÉ CAPABLE. AFIN DE PROTÉGER LES ENFANTS AYANT PARTICIPÉ AUX INTERVENTIONS RELATÉES DANS CET OUVRAGE, LES COLLÈGES, LYCÉES, ENSEIGNANT·ES ET ÉLÈVES ONT TOUSTES ÉTÉ ANONYMISÉ·ES. LE VISAGE DES ÉLÈVES AINSI QUE LEURS PRÉNOMS SONT TOUS FICTIFS.

J'ESPÈRE QUE VOUS APPRÉCIEREZ CE LIVRE POUR CE QU'IL EST: UN RÉCIT MILITANT, PRÔNANT LA BIENVEILLANCE ENVERS AUTRUI, LA FIN DES DISCRIMINATIONS À L'ÉCOLE ET PLUS LARGEMENT DANS NOS SOCIÉTÉS; UNE TENTATIVE, PAR LE TÉMOIGNAGE DE MON EXPÉRIENCE, DE VOUS SENSIBILISER À CE SUJET QUI NOUS CONCERNE TOUSTES ET À VOUS ENCOURAGER À REJOINDRE LA LUTTE CONTRE LES DISCRIMINATIONS.

**bonne lecture!**



AU MEILLEUR :  
ÇA RESSEMBLE À  
UN ARTICLE DU  
NATIONAL  
GEOGRAPHIC !!!



... AU PIRE : UN PASSAGE  
DE TINTIN AU CONGO!

J'AVAIS PEUR  
QUE LE LECTEUR  
PERÇOIVE CE VOYAGE  
COMME UN SAFARI DE  
RICHES BLANCS EN  
MAL DE SENSATIONS ...

HEIN??

ALORS LÀ,  
JE PEUX TE  
DIRE QUE TU  
AS TOUT FAUX!



ON EST PAS  
PARTI FAIRE  
UNE CHASSE À  
LA GIRAFE!

NON  
MAIS



J'ESSAIE DE  
REMETTRE TOUT  
ÇA DANS LE CONTEXTE  
DES ANNÉES 70,  
C'ÉTAIT UNE AUTRE  
ÉPOQUE ...

TU NE JUGES  
PAS, MON  
ŒIL!!

JE NE  
JUGE  
PAS.

OUI,  
J'EN  
CONVIENS.



QUAND TU  
AURAS RACONTÉ  
L'OU GANDA, LE  
LECTEUR SE RENDRA  
COMPTE QUE CE  
VOYAGE N'ÉTAIT PAS  
UNE PROMENADE  
DE SANTÉ ...

... AI DU TOURISME  
DE PETITS FRANÇAIS  
EN MAL D'EXOTISME!



J'ai essayé, autant que possible, de vous retranscrire les mots tels qu'ils m'ont été livrés, en y apportant la mise en scène nécessaire à la transposition d'une parole au médium qu'est la bande dessinée. Certains ont fait le choix de l'anonymat pour aller au plus près de leur intimité. Tous m'ont donné leur confiance et je les en remercie.

Je vous souhaite une bonne lecture.

Fabien Toulmé

## INTENTION DES AUTRICES

Ce livre est avant tout le fruit d'une rencontre avec deux personnes exceptionnelles.

Il est tiré de l'histoire vécue de Xavier et Emmanuelle, mais il s'agit d'une libre interprétation d'auteurs.

Après nos nombreuses visites à la ferme, et échanges avec eux, nous avons retranscrit et mis en fiction une partie de leur vie afin de raconter cette histoire qui nous a semblé un témoignage important. La plupart des scènes et des dialogues ont été reconstitués et imaginés d'après les souvenirs dont Xavier et Emmanuelle nous ont fait part, mais nous nous sommes laissés la liberté d'imaginer certains passages afin de façonner et articuler notre récit.

Aurélie Castex et Élise Gruau

Le conflit entre Israéliens et Palestiniens durera tant que durera l'occupation, quelles que soient les formes et les méthodes qu'elle prendra. Ce livre, bien que son contenu puisse paraître tempéré en regard de la violence d'aujourd'hui et de la tournure dramatique des événements, touche à l'essence de cette occupation. Ce n'est pas un travail objectif, si on entend par objectivité cette approche américaine qui consiste à laisser s'exprimer chaque camp sans se préoccuper que la réalité soit tronquée. Mon idée n'était pas de faire un livre objectif mais un livre honnête.

Joe Sacco,  
juillet 2007

LES ÉVÉNEMENTS RELATÉS DANS CE LIVRE S'APPROCHENT  
AU PLUS PRÈS DE LA RÉALITÉ HISTORIQUE.  
TOUTS LES PERSONNAGES ONT VÉRITABLEMENT EXISTÉ.  
TOUTS LES MOTS QU'ILS PRONONCENT SONT LES LEURS :  
PAROLES TROUVÉES DANS LEURS LETTRES, JOURNAUX,  
TÉMOIGNAGES, ENTRETIENS, SOUVENIRS.  
DES TRACES, DES FRAGMENTS DE LEURS MÉMOIRES,  
MONTÉS ET ADAPTÉS POUR COMPOSER UN RÉCIT.

# Faire réel

## b) L'auteur·rice-personnage

Pour appuyer ce cadre initial et le concrétiser graphiquement, de nombreux·ses auteur·rice·s font le choix de se représenter physiquement dans leur récit, au-delà du seul choix de la première personne. Du moins, de représenter une partie de leur personnalité, incarnée dans un personnage qui leur ressemble. On résumera brièvement la problématique de la fidélité du moi et de sa représentation avec cette citation d'Élise Hugueny-Léger :

*« Il y a le moi qui écrit, il y a le moi dans le livre, et puis il y a aussi le moi médiatisé, mais il y a aussi surtout la question de l'image. L'autofiction, c'est un genre ou un sous-genre de l'écriture de soi qui est pétri de la question de l'image, de celle qu'on construit à travers les mots, de celle qu'on donne à voir, de celle qu'on aimerait voir, de celle qu'on projette.<sup>21</sup> »*

Certain·e·s décident de très peu se représenter (comme Joe Sacco, en spectateur plutôt qu'acteur), voire pas du tout comme Emmanuel Guibert, préférant « l'idée de vous mettre à ma place. Et pour que vous soyez à ma place, il ne faut pas que j'y sois, il faut que je vous laisse ma chaise et que je ne manifeste pas ma présence. C'est un choix. »

D'autres prennent le parti inverse, se faisant à la fois auteur·rice, narrateur·rice et personnage. Une posture qui implique de mettre de soi afin de pouvoir raconter l'autre. Étienne Davodeau se met régulièrement en scène dans ses récits [fig. 6]. Dans *Les Ignorants* par exemple, il relate l'histoire de sa rencontre avec un vigneron installé à quelques kilomètres de chez lui, à qui il propose un an d'aide bénévole afin d'en apprendre plus sur ce métier et celui qui le pratique, en échange de connaissances sur le métier du livre. C'est donc aussi le récit d'une amitié qui se crée, d'un échange entre deux personnalités



fig. [6] Étienne Davodeau, *Les ignorants*, éditions Futuropolis, 2011.

[21] Podcast France Culture, « Quel lecteur êtes-vous ? », *Autofiction: est-ce qu'on n'en peut plus ?*, 12 décembre 2022.

## Faire réel

issues de milieux différents qui ensemble bâtissent des ponts communs à leurs métiers respectifs.

Dans cette optique, la représentation de soi paraît indispensable. Livrer l'autre sans se livrer soi reviendrait à manquer l'essence même du livre, c'est-à-dire la rencontre entre deux personnes et la construction d'une expérience commune.

*«Ça a aussi la vertu de montrer au lecteur que je ne suis pas omniscient, que ce que je découvre je le raconte, mais ce que je ne sais pas je le dis, et ça me permet aussi de mettre en scène les limites de mon exercice et de mon travail. Il y a des choses que je ne peux pas faire, que je ne sais pas faire, et je le dis.<sup>22</sup>»*

L'opinion populaire ou la presse ont pu considérer la dimension autobiographique comme narcissique et égocentrique. La frontière entre public et privé se délite. L'avènement des nouvelles technologies et des réseaux sociaux rend visible et audible l'individu et sa parole personnelle. «*Raconter sa vie*»; le récit personnel comme épanchement anecdotique. Prolifération d'écritures qui banalisent l'expérience, enferment au-dedans des frontières du soi.



[22] Étienne Davodeau, Interview menée par bdtheque.com, 28 mai 2007, <<https://www.bdtheque.com/interviews/40/etienne-davodeau>>.



3





J'en dis un peu, mais je suis toujours cachée dans mes Récits.

Par pudeur, ou parce que tu as le sentiment de ne rien avoir à dégager de toi ?

Je n'assume pas du tout cet aspect personnel, mais vu que je ne fais que du documentaire, j'ai besoin de montrer ce que je peux faire seule.

Tu as l'impression que c'est moins légitime que de parler d'un sujet journalistique ?

Oui, c'est ça. Il y a des gens qui vivent des choses beaucoup plus importantes et intéressantes.

Mais est-ce que la BD, c'est fait uniquement pour parler des choses « importantes » ?

Je ne sais pas.

Peut-être que tu n'as rien à dire toi, mais tout à transmettre.

## Faire réel

Dans le cas de l'autofiction, l'auteur·rice restitue une expérience vécue allant au-delà de sa propre intériorité. Sa parole vient questionner, sa présence amener un contraste, une ambivalence ou une cohésion avec son sujet. Son passé peut venir résonner avec les histoires d'autres. Il ou elle se conditionne dans une posture spécifique, au-delà d'incarner sa propre personne. Souvent dans une posture d'initié·e, dont le récit prend alors une valeur initiatique, et toujours dans un rôle de médiateur·rice envers le·a lecteur·rice, à qui il·elle partage ses connaissances en même temps qu'il·elle les vit.

*«Le récit d'expérience se vit, à son tour, comme une expérience à part entière: la mise en lumière d'un événement profondément enfoui en soi, la découverte de soi dans et par les mots de l'autre ou encore le sentiment de proximité et de familiarité que nous éprouvons vis-à-vis d'une situation qui nous est pourtant étrangère...<sup>23</sup>»*

Avec maladresse, humour, humilité, l'expérience devient l'occasion de se montrer sans se mettre trop en avant (parfois même au contraire). La posture d'auteur·rice-narrateur·rice-personnage devient le lieu de modulations de soi, mettant en scène une personnalité physique «réelle» (quant à la personne à qui elle se réfère, la façon plastique de se dessiner soi ne pouvant se faire que vraisemblable, à défaut d'être réaliste), mais aussi une personnalité morale plus ou moins adaptable selon le ton donné au récit.

### Une touriste.

Sur une base de réel et d'autobiographie, Lisa Mandel s'émancipe du réel et se dépeint en personnage tantôt impatient, tantôt absurde, se faisant ainsi l'élément comique contrebalançant le sérieux des sujets abordés. [fig. 7]

**fig. 7** Lisa Mandel et Yasmine Bouagga,  
*Les Nouvelles de la Jungle*,  
éditions Casterman, 2017.



[23] Pascal Nicolas-Le Strat, *Le récit d'expérience*, septembre 2006, <<https://pnls.fr/le-recit-dexperience/>>

NAIM, Anglo-Pakistanaï  
chef d'entreprise



au début  
je suis  
venu ici  
pour construire  
des choses



et là je reviens  
les démenter  
ce qui  
l'été

personne m'a une idée claire de ce qu'il fera  
après la jungle...

Bon, ça c'est  
ce qui s'est  
passé dimanche!

on file dans la jungle  
voir ce qui se passe  
AUJOURD'HUI!

À VOUS LES  
STUDIOS!



je vois  
qu'on dit  
plus, comme  
ça là

désolé, je dors vite, les aléas  
du direct  
même

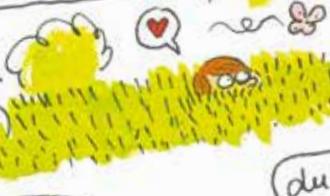
le camp est composé d'environ 25.000  
Érythréens et Soudanais. Il n'y a  
pas de femmes qu'en me verra presque pas

le lieu est né  
il y a deux ans,  
après une dispute  
dans la jungle  
de Calais entre  
Afghans et  
Soudanais /  
Érythréens



On a cherché un endroit plus  
sûr et on est arrivés ici

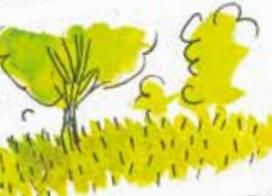
(pendant ce  
temps-là,  
dans le  
champ voisin)



il n'y a pas  
longtemps, les  
Afghans sont venus  
pour prendre le  
contrôle de l'aire  
d'autorité où on  
essaie de passer, ici à Chèques



personnes,  
vingt  
e.



Ceux, on a appelé  
amis en renfort  
...mon ça va, c'est  
possible ici... Quand  
on s'ennuie trop on  
retourne en week-end  
dans la jungle



hey! vous avez  
plein d'orties! on  
pourrait faire de  
la soupe!

hein?

mais c'est du  
poison le truc,  
n'y touche  
pas!

ça pique!

Enfin on a fini par faire une grande  
cuillette d'orties avec Alex

sa mère! ça  
pique  
à travers  
le sac  
plastique

Alex, immunisé  
contre la  
douleur

gross  
méfiance

pendant la cuisson,  
match de foot improvisé



pendant qu'au même  
moment, dans le champ  
voisin...



## Faire réel

### Un naïf. [fig. 8]

« Dès le début, je me mettais en scène en tant que personnage pour me faire revivre ce que j'avais vécu. Très vite, il y a eu le réel par le biais du voyage. Alors évidemment je ne racontais pas tout ce que j'avais vécu. C'étaient vraiment des séquences particulières qui avaient un début, une fin, qui contenaient en elles seules un récit. Mais je ne racontais pas ma vie, je racontais vraiment des aventures de voyage. C'était du vécu, c'était du réel, mais je ne parlais pas de mes états d'âme.

Moi, j'étais aussi ignorant des Himbas que le lecteur en entrant dans le livre, donc le lecteur peut tout de suite facilement s'identifier à moi, et il a cette béquille extrêmement pratique d'avoir Solenn constamment sous la main qui répond à mes questions. Donc on formait une sorte de duo très complémentaire, moi le naïf qui découvre, et elle la spécialiste qui m'explique. C'était le meilleur moyen de tenir le lecteur par la main et de l'emmener en Namibie avec nous, et de le faire découvrir "par mes yeux" le monde Himba, et en profondeur et en détails par son savoir à elle et des réponses à nos questions. »

(Simon Hureau)



**fig. [8]** Simon Hureau,  
*Rouge Himba*,  
éditions La Boite à Bulles, 2017.

## Un visiteur. [fig. 9]

*« J'ai vraiment abordé ce pays comme un visiteur. Je suis obligé de dire le contexte : je suis Florent Chavouet, j'ai fait un bouquin sur Tokyo, maintenant je suis sur une petite île toujours au Japon, ce n'est pas mon premier voyage mais je ne connais pas du tout les lieux, je débarque, je ne sais pas où je vais loger... je raconte ça en me mettant aussi.*

*Et aussi parce qu'il m'arrive des histoires, des anecdotes avec des gens, et que si je veux les dessiner, les faire parler, je suis obligé de me représenter en face dans un dialogue, même de séquencer un peu, de faire une BD avec des cases.*

*C'est aussi pour ça que je me dessine de façon synthétique ; ça c'est une vieille méthode, c'est la méthode Tintin : le héros ou l'héroïne, on la dessine de la façon la plus simple, sans trop de détails ou d'anecdotes esthétiques, pour que n'importe quel lecteur, de n'importe quel genre, puisse s'identifier. Tintin, c'est un rond avec une tête, c'est très facile de projeter son visage dedans. Il est moins marqué que tous les autres personnages de cette BD.*

*Par contre pour Touiller le miso, je ne me représente presque plus. Si c'est une anecdote personnelle, peut-être que je vais plus passer par le texte, je vais mettre du "je", du "on". J'utilise ce genre d'artifices pour parler de moins en moins de moi. Surtout par soucis d'esthétique. Je n'ai pas envie qu'on me voit trop alors que j'assume le côté subjectif évident du bouquin. C'est forcément très personnel, le choix du sujet, la façon dont on le traite... Ce n'est pas par volonté d'être le plus objectif possible, ça n'existe pas l'objectivité. Mais j'essaie de diminuer les doses de part individuelles ; que ce soit un transmetteur, pas autre chose. »*

**(Florent Chavouet)**

fig. [9] Florent Chavouet,  
Manabé Shima,  
éditions Picquier, 2010.











shiraishishima?  
ça me rappelle un truc  
tiens. qu'est-ce qu'ils  
ont tous avec cette île?



... me serais-je  
trompé d'île?

HEU... NON.  
JE M'EN FOUS DE  
SHIRAISHISHIMA. JE  
VEUX RESTER À MANABE.  
MANABE GOOD. JE VEUX  
RESTER 2 MOIS EN PLUS  
HÉ HÉ...



ok?

ê?



à MANABE SHIMA ???!

ouais, c'est pas mal, mais y'a rien là-bas il vaut mieux aller à shiraishishima, c'est une île à côté. c'est plus grand, y'a plein de trucs et même un international village!

SHIRAISHI C'EST TOP.

OH OUI? JE SAIS PAS ALORS...  
Mmm... JE VAIS RÉFLÉCHIR. BON, SUR CE, JE VAIS ALLER DORMIR, JE SAIS PAS OÙ AILLEURS...



RATÉ.  
DU COUP J'AI PASSÉ LA NUIT DANS UN ANCIEN WAGON DE TRAIN QUI SERAIT DE JEU DANS UN PARC POUR ENFANTS.



OKANE?

OK.



## Faire réel

### Une intervieweuse.

*« Je ne suis pas vraiment un personnage. Je me voyais surtout comme une intervieweuse, comme une personne qui relance... Mon personnage, il est là pour ça. Je ne me raconte pas. Je n'étais jamais ma vie privée quand je me mets en scène. »*

(Hélène Balcer)

### Une apprenante.

*« Une des choses qui me permet de m'apaiser, de trouver de la légitimité dans mon récit, c'est justement de me mettre en scène, et de me mettre en scène comme quelqu'un qui apprend. C'est un peu comme en sociologie où tu dois d'abord poser ton cadre pour après montrer à travers quelles lunettes tu es en train de regarder ton sujet d'études.*

*C'est dire voilà, je suis un personnage qui va regarder quelque chose, mais je ne suis pas la sachante qui vous explique la vie. En plus, ça me permet davantage de transmissions d'informations sous la forme de discussions et de relais de paroles. »*

(Garance Coquart-Poczta)

Entre « une forme d'effacement naturel » (Emmanuel Guibert) ou une mise en scène revendiquée, le choix de se représenter soi se soumet aussi à un processus de fictionnalisation.

*« Dans mes récits de voyage, je me voyais plus en personnage qui vivait des aventures. Pour autant, je ne racontais que du vécu, mais il y avait une forme de distanciation... je me servais de mon personnage comme d'une marionnette. »*

(Simon Hureau)

Raconter une histoire sur fond de réel, c'est donc aussi accepter de moduler sa propre personne, de souligner et d'augmenter certains traits de sa propre personnalité. Une image de soi plus ou moins travaillée dans un personnage au service de la narration du récit.



# Faire réel

## c) Documenter le réel

L'utilisation et l'incorporation de documents, dans le sens de « *ce qui apporte un renseignement, une preuve*<sup>24</sup> » appuie aussi la vraisemblance d'un récit. Ceux-ci peuvent prendre diverses formes : archives, lettres, coupures de journaux, objets scannés...

Incorporant ainsi des morceaux de réel à leurs récits, les auteur·rice·s rétablissent un lien direct à une réalité estompée par l'intermédiaire du dessin.

« Il convient de distinguer, dans l'emploi de la *documentation*, les cas où la source est dissimulée (telle image de référence "cachée sous" le dessin qui, en la réinterprétant, oblitère le recours à une archive extérieure) et ceux où elle est, au contraire, inscrite dans le texte même de l'œuvre (document inséré tel quel pour sa valeur d'attestation, citation explicite, etc.). Cette seconde option fait entrer la citation documentaire dans le champ plus large de l'intertextualité et/ou de l'intericonicité.<sup>25</sup> »

En tant qu'image de référence, l'usage de la photographie est le plus fréquent. Si elle se fait souvent invisible sous le dessin, certain·e·s auteur·rice·s révèlent une partie de cette banque d'images nécessaire à une documentation préalable à l'écriture. Joe Sacco intègre par exemple en avant-propos de *Palestine* la photographie prise d'un lieu et sa restitution graphique **[fig. 10]**. Une façon d'appuyer la véracité de son récit auprès de son lectorat.

La documentation peut aussi se trouver en annexe en fin d'ouvrage (*Rouge Himba* de Simon Hureau, *La Femme Corneille* de Camille Royer...). Insertion d'une bibliographie, de sources d'inspiration théoriques, de références, de

**[fig. 10]** Joe Sacco, *Palestine*, éditions Rackam, 2010.



[24] Définition du CNRTL

[25] Dictionnaire de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image, *Documentation*, Thierry Groensteen, mai 2016.

lectures en lien avec le sujet, de photographies... Autant de preuves d'une réelle attention accordée à la recherche et à l'authenticité.

Elle permet aussi aux lecteur·rice·s d'aller au-delà du récit, en leur proposant des possibles de recherches plus amples sur le sujet. Camille Royer rend notamment visible les travaux scientifiques qui ont permis l'élaboration de *La Femme Corneille*. En cas de sentiment de manque théorique ou d'envie d'approfondissement, le·a lecteur·rice est donc invité·e à s'emparer de ces ressources.

Parfois, la documentation s'intercale directement au sein de la narration du récit. Mise en page telle qu'elle ou retravaillée graphiquement, elle devient elle-même image au même titre que les autres pages.

Entre album photo, investigation journalistique et journal intime, *Heimat* de Nora Krug en fait un usage singulier. L'autrice retrace le passé de sa famille, cherchant à connaître le degré d'affiliation de son grand-père avec le parti nazi. De son histoire personnelle, elle fait une enquête proche d'une enquête journalistique, interrogeant ses parents et leurs proches, fouillant les archives, les souvenirs, rencontrant des historiens pour mieux comprendre le quotidien des locaux pendant la guerre, écrémant les brocantes à la recherche d'objets appartenant à ce passé qui lui échappe... Elle se fait « *archiviste du souvenir* » [fig. 11], récoltant tout ce qui peut l'aider à la faire



vivre une époque et à la retransmettre. Elle collecte ainsi archives, lettres, coupures de journaux, objets... Leur présence dans le livre se fait directement visible, ou devient une matière plastique lisible par fragments. Un apport attestant de sa recherche sans exhaustivité de la réalité de l'enquête, mais qui permet aux lecteur·rice·s une immersion historique dans l'histoire. Une proximité accrue le temps d'une lecture. Un partage d'intimité au plus proche, même sans présence physique de l'autrice dans son récit.

[fig. 11] Nora Krug,  
*Heimat, Loin de mon pays*,  
éditions Gallimard, 2018.

## Faire réel

Emmanuel Guibert utilise particulièrement la photographie en parallèle de l'illustration dans *Le Photographe*, adaptation du récit de Didier Lefèvre, photographe en mission avec Médecins sans Frontières en Afghanistan en 1986. En pleine guerre entre soviétiques et Moudjahidin, ce dernier accompagne une caravane qui transporte des armes jusqu'au Pakistan. Dans cette bande dessinée, l'insertion de photographies pour raconter l'expérience de Didier Lefèvre crédibilisent des aspects du réel à peine croyables par le dessin. Le photographe souligne lui-même: «*J'espère que ce geste passera sur les photos, sinon personne ne voudra me croire.*» [fig. 12]



JE SUIS L'ŒIL ET LA LUMIÈRE SONT  
CHACUN. J'ESPÈRE QUE CE  
GESTE PASSERA SUR LES  
PHOTOS, SINON PERSONNE NE  
VOUDRA ME CROIRE.  
NAÏVEMENT REMPLACE LA TERRE  
ET LA CARAVANE SOVIÉTIQUE.

Le témoignage se fait aussi source tangible dans la mesure où elle concerne des personnes «témoins» de cette volonté documentaire. Il fait d'ailleurs souvent l'objet d'une phrase introductive pour certifier de la véracité des paroles recueillies :

«*Tous les personnages ont véritablement existé. Tous les mots qu'ils prononcent sont les leurs: paroles trouvées dans leurs lettres, journaux, témoignages, entretiens, souvenirs.*»

(*Des Vivants*, Raphaël Meltz,  
Louise Moaty et Simon Roussin)

L'échange entre l'auteur·rice et la personne interrogée fait parfois même l'objet d'une insertion dans le récit. Émilie Saitas, dans *L'Arbre de mon père*, se représente en disant: «*Elle m'intéresse ton histoire, je peux en parler dans ma bande dessinée ?*», ce à quoi elle obtient une approbation directe. [fig. 13]

La technologie se fait aussi entrevoir dans la bande dessinée imprimée. Lors d'un workshop au Dôme, centre de culture scientifique, technique et industrielle à Caen, j'ai eu l'occasion de réfléchir à des moyens d'augmenter ce médium par divers procédés. Des puces NFC ou des QR codes peuvent ainsi s'insérer directement à l'intérieur du livre, à scanner avec un smartphone afin d'être redirigé vers des pages internet, blogs, fichiers Drive, etc. L'atelier proposait de se baser sur *La Femme Corneille* de Camille Royer, et de réfléchir collectivement à des moyens de l'augmenter. Parmi les propositions: l'ajout de sons de

[fig. 12] Emmanuel Guibert  
et Didier Lefèvre, *Le Photographe*,  
éditions Dupuis, 2010.

## Faire réel

corneilles et les variations de leurs cris, des liens renvoyant vers des façons de lutter contre le harcèlement (thème présent dans le livre), des vidéos ou photos du processus créatif de l'artiste...

Autant de façons de faire accéder la bande dessinée à un nouveau niveau d'immersion et d'information. La technologie devient un moyen de contournement et de dépassement des limites concrètes de la bande dessinée, notamment la restriction de son nombre de pages.

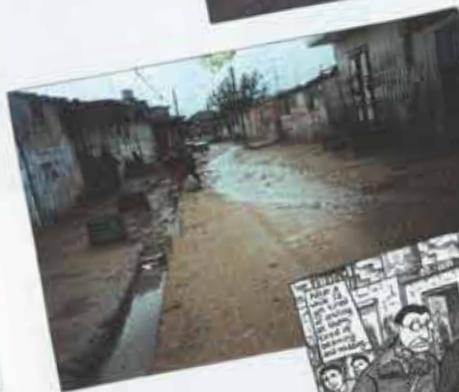
**[fig. 13]** Émilie Saitas,  
*L'Arbre de mon père*,  
éditions Cambourakis, 2018.





AU-DESSUS : Pendant les funérailles, des hommes marqués brandissent un drapeau palestinien de la mosquée Al-Aqsa (page 100).

AU MILIEU : Une des pièces que j'ai prises lors de la manifestation de jeunes Palestiniens à Ramallah (page 121).



CI-DESSOUS : Une des rues boueuses du camp de réfugiés de Gaza pendant les jours de fortes pluies où nos amis Nizar l'équipe à ciel ouvert (page 185).



AU-DESSUS : Le camp et la tour des Forces de défense à Gaza (page 221).

AU MILIEU : Les bénévoles israéliens forment les volontaires pour bloquer les routes la nuit des lanceurs de pierres du camp de réfugiés de Rafah (page 245).



CI-DESSOUS : Des hommes en train de discuter dans un camp de réfugiés de Gaza (page 245).



## Références utilisées

Les données historiques et témoignages de Kilsheim sont fondés sur des entretiens menés avec les habitants de la ville et sur le livre *GESCHICHTE DER BRUNNENSTADT KILSHEIM* (Stadtverwaltung Kilsheim, 1992) d'Irmtraut Edelmann, Helmuth Lauf et Elmar Weiss.

Les données historiques et témoignages de Karlsruhe proviennent des livres *KARLSRUHE 1945* (Braun, 1986) et *HAKENKREUZ UND JUDENSTERN* (Badenia, 1988) de Joseph Werner ; *LE GAULEITER WAGNER. LE BOURREAU DE L'ALSACE* (La Nuée bleue, 2011) de Jean-Laurent Vonau ; «... SIE HATTEN NOCH DIE FREIHEIT ZU WEINEN...» (Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft Bezirk Nordbaden, 1979) de Peter Baumbusch, Heide et Manfred Czerni, Dogmar Dengler, Heinz-Günther Klush, Helmut Kranz, Horst Sommer et Günter Wimmer ; et *ZIELORT KARLSRUHE* (Regionalkultur, 2005) d'Erich Lacker, mon professeur de chimie de cinquième, que je ne connaissais guère quand j'allais à ses cours, et dont j'ai découvert le livre sur les bombardements de Karlsruhe par les Alliés par pur hasard à la bibliothèque municipale de New York, en faisant des recherches pour ce travail.

Des données historiques supplémentaires proviennent de *HITLER'S JEWISH SOLDIERS* (University Press of Kansas, 2002) de Bryan Mark Rigg ; *ON THE NATURAL HISTORY OF DESTRUCTION* (Harnish Hamilton/Penguin Books, 1999, traduit en français par P. Charbonneau sous le titre *DE LA DESTRUCTION COMME ÉLÉMENT DE L'HISTOIRE NATURELLE*, Actes Sud, 2004) de W.G. Sebald ; et *THE HISTORY OF THE GERMAN RESISTANCE, 1933-1945* (McGill-Queen's University Press, 1996) de Peter Hoffmann.

Les faits historiques ont été vérifiés par Kat Rickard et Jonas Wegerer.

Des citations ont été tirées des publications mentionnées ci-dessus, ainsi que de *YOUR JERSEY* (ministère de la Guerre américain, 1945) ; du formulaire N-400 des services de nationalité et d'immigration ; de *BROCKHAUS. DIE ENZYKLOPÄDIE IN 24 BÄNDEN* (Wiley, 1996-1999) ; de *DEUTSCHES WÖRTERBUCH* (Weidmann, 1854), de Jacob et Wilhelm Neues Leben (Bassermann, 1891-1892) de Berthold Auerbach ; de *JOSEPH GOEBBEL NEUES LEBEN* (Piper, 1992), édité par Ralf Georg Reuth ; de *DAS LETZTE JAHR IN BRIEFEN* d'Andrée Fischer-Marum ; et des discours d'Adolf Hitler transcrits dans *JUGEND REICH. DIE HITLER-JUGEND UND IHRE GEGNER* (Diederichs, 1982) d'Arno K. Speeches of Adolf Hitler : April 1922-August 1939 (Oxford University Press, 1999) par Norman Hepburn Baynes. Les paroles en allemand de la chanson de « Bohémienne », du musicien militaire et compositeur tzigane Karel Vacek, ont

EXTR  
Trouva

a. Caricature d'un J

d. Broches d'ant

e. Manuel scolaire : 1 €





Willi R o c k  
Karlsruhe  
Neckarstr. 45

Karlsruhe, January 22nd, 1945

The Honorable Oberbürgermeister  
Karlsruhe.

Sir

I am  
writing  
you  
today  
concerning

the  
application

of  
the  
law  
of  
the  
1933

concerning

the

The above statement is verified by:

*Willi Rock*  
*Diango Leuzenbacher, Chairman*

As witness in regard to my statement that I was organized until 1933, in the free union, I refer to all-tadret, Mr. Karl Flossner Karlsruhe, Neckarstr. 45, who was manager of the "Gesamtvorbereitung der Arbeitnehmer der öffentlichen Betriebe und der Personen Warenverkehr."

En rentré  
chez moi



per  
En re  
Allem  
Cette  
resté  
60 an  
signa  
à la  
MILL  
hurla

Ma c  
satis  
piste

ant  
i,



Je trouve un e-mail de la femme  
aux boucles d'oreilles en forme d'edelweiss :  
« Les souffrances endurées par le peuple juif  
pendant la guerre sont de notoriété publique.  
En France, les souffrances et les pertes des  
Français de l'Est sont passées sous silence.  
L'expulsion qui a tourné au génocide est  
restée un secret bien gardé pendant plus de  
40 ans. En cliquant sur le lien ci-dessous et en  
signant la pétition en ligne, vous pouvez demander  
à la chaîne PBS de diffuser le documentaire  
WHY WE DON'T CRY... NO ONE LISTENED (Des masses  
silencieuses... que personne n'a écoutées). »

Je l'efface.

La recherche ne m'a pas apporté de réponse  
satisfaisante. Je décide d'explorer une  
zone que je croyais jusque-là interdite.

## Notes de terrain, partie 2: Allemagne

Je retourne en Allemagne lors de la Coupe du monde de 2014, au moment où politiques et universitaires débattent à la télé pour savoir s'il est approprié ou non de montrer le drapeau allemand. À Berlin, les rues sont remplies de fans de foot qui ne chantent pas quand l'hymne national résonne avant le coup d'envoi, les voitures portent des autocollants affirmant « DEUTSCHLAND – NEIN DANKE » (Allemagne – non merci), des membres du mouvement antifasciste appellent à la destruction de tout ce qui porte les couleurs du drapeau allemand, criant « Wer Deutschland liebt, den können wir nur hassen » (« ceux qui aiment l'Allemagne ne méritent que la haine »), je croise dans la rue une femme arborant un T-shirt avec l'inscription « HEIMAT – WOANDERS IS AUCH SCHEISSE » (« HEIMAT – partout ailleurs, c'est aussi la merde »). Un ivrogne me demande mon avis sur l'issue du match. Comme je ne lui réponds pas, il me reproche mon attitude « typiquement allemande ».

« Il ne faut pas se réjouir trop vite », prévient l'entraîneur à la télévision après la victoire de l'équipe allemande contre le Brésil, 7 à 1. Le jour du match, plus de 95 000 références nazies sont postées sur Twitter. Le lendemain, le NEW YORK TIMES écrit :

« Le Brésil repart humilié par l'Allemagne qui l'a dominé », « Les Allemands se sont montrés sans pitié » et « Massacre footballistique de premier ordre ».



BOLDAN, LA PORTE D'OUVERTURE : MAHMAD-JE PROCOPITE DANS LES BRAS DE L'ARRIVANT.



C'EST LE TYPE QU'ON CROIXE  
DERRIÈRE. IL EST TÔTÉ, TRIMÉ DE  
QUESTIONS. JE M'ADRESSE  
SON RÊVE.  
LA VÉRITÉ, IL S'EST LAISSÉ  
DISANCER DANS LE NOIR.  
SES YEUX EFFARÉS INDICENT SON  
CALVAIRE. LA TERRE NE L'EST  
PERDU LA NUIT, DANS LE FROID  
GLACIAL. LA TERRE NE, AU  
MÊME, DES BOMBARDEMENTS.



IL EST GRU MORT. TOUT LE MONDE L'A GRU MORT. DE FIN, IL A UNE TÊTE  
DE BÉNEVOLE. ON LE BÉNEVOLE AVEC DU CHORMAZHOT, DU THÉ  
AUX NOIX BOUTILLANT, BIEN SÛRS, ET DU FIN.



CHORCHOT, CHORMAZDAR, J'AI PRIS L'HABITUDE DE CE THÉ AU LAIN  
SALÉ. AU DÉBUT, JE LES TROUVAIS DÉGOUTÉS ET TÈS L'AVANT  
MON DÉGÔT. MAINTENANT, JE NE ME DÉTESTE MÊME PAS. À PEINE  
LE BOL FIN QU'ON Y EN RESISTE.



ON ÉCARTÈRE, AU BORD DU  
L'ÉCARTÈRE, LA DIVERGENCE  
DÉLICATE QU'IL NOUS ATTEND.  
CELLE D'UN GRAND PLATEAU À  
DÉCOUVERT OÙ, RÉGULIÈRE-  
MENT, LES CARAVANES SONT  
HYDRATÉES.  
C'EST LE CAS S'Y A DILKANS,  
LORS DU DERNIER ESSAI DE  
MIF. UN NOUVEAU EST MORT, QUE  
MIF A CONNAISSANCE BIEN.



LE PLAN DE MARCHÉ EST ANCIEN  
ET QU'IL CE PLATEAU DOIT ÊTRE  
TRAVÉ DE JOUR.  
À SON AUBRE, NOUS NOUS  
SÉCERNONS EN GROUPE DE  
DEUX, BIEN ISOLÉS, POUR NE  
PAS OFFRIR UNE CIBLE TROP  
HOMOGÈNE.



TRÈS TARD, DANS LA MAISON COPPENS, ON DISCUTE. JE N'AI PAS ENCORE DIT QUE JOHN EST UN VÉHÉMENT ÉMÉRITE. UN ÉMÉRITE, AUSSI.



QUAND L'AFGHANISTAN AURA COMMENCÉ D'ÊTRE L'EMPIRE DE LA GUERRE, IL SERA LE PARADIS DE LA PÊCHE À LA LIÈGE.

PÉLÉRIER EN MAIN, COPPENS UN CAPELOT, IL FAIT UNE DÉMONSTRATION.



SOUTAN, L



C'EST LE TYPE  
PORDU. ÉBRIÉ  
QUESTIONS DE  
BONNÉTÉ.  
LA VÉRITÉ, C'EST  
D'AVANCEZ D'UN  
DES VIEUX ESQU  
CULAIRES. LA T  
PORDU, LA VIE  
GLACIALE. LA T  
MATH, DES BON

IL S'EST GRIFFÉ  
DE FEMME. C'  
AUX PAYS BOUL



ON ÉCOULE, AU BR  
LEHERRMAN, LA T  
DÉLIVRÉ QUI NOU  
CELLE N'EN GRAN  
DÉCOUVERTURE, C'  
MENT, LES CARAN  
MYRIADÉES.  
C'ÉTAIT LE CAS  
LORS EN DÉFINIE  
PEUT. UN MOU  
TRÉS COMMAN





...J'AI EXPLOSE!

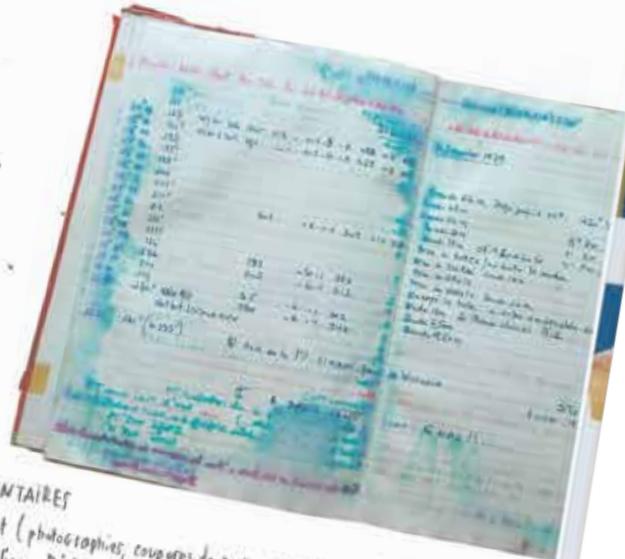
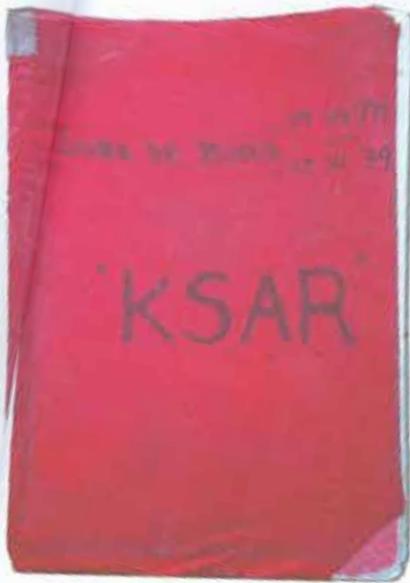
J'AI PRIS MON ASSIETTE ET  
DE L'AI LANCÉE SUR LE SOL.











### BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES DOCUMENTAIRES

- Archives personnelles de Jean-Paul Barraget (photographies, coupures de presse, carnets de bord...)
- Livres de Jacques-Yves Cousteau et Philippe Diédé aux éditions Flammarion :
  - Un et mort des coraux, 1971
  - Nos amis les baleines, 1972
  - Pierres, la fin d'un malentendu, 1993
  - Trois aventures de la Calypso, 1993
  - Les requins, J.Y. Cousteau et Philippe Cousteau, 1970
- Films/documentaires "La collection Cousteau":
  - Les pépins, 1967
  - La jungle de corail, 1967
  - La nuit des calamars, 1969
  - Le sort des loutres de mer, 1991
  - Les cavernes englouties, 1971
  - La glace et le feu, 1974
- Site internet "Passion Calypso" : [www.passion-calypso.com](http://www.passion-calypso.com)
- "Cousteau, une biographie", livre de Bernard Violet, éditions Fayard, 1993
- "L'Odyssée", film de Jérôme Salle, 2016
- "Une vie pour la mer", livre de J.Y. Cousteau, éditions Robert Laffont, 1990
- "Violeta", film d'André Wood, 2011
- "Le dernier qui d'Écône", film de Kevin Mc Donnell, 2006
- "Général 18: Amin Dada, autoportrait", film de Barbara Schroeder, 1974
- "Antarctique, désert de glace", livre de Claude Loriot, éditions Rochette, 1981



## Faire réel

### d) L'immersion dans le cadre de son récit

L'expérience vécue nécessite la création d'un contexte propice à l'écriture d'un récit. Elle implique une certaine mise en condition et une immersion dans un environnement souvent étranger à l'auteur·rice. Une manière de trouver la justesse qui paraît indispensable. Comment saurait-on parler de choses qui ne nous concernent pas, que l'on observe de l'extérieur et que l'on prend en surface sans en creuser les profondeurs ?

L'immersion peut se faire de multiples façons : à travers le cadre d'une résidence ou d'une association, comme pour Garance Coquart-Pocztar dans *La pluie et la lumière forment l'arc-en-ciel*, d'une proposition d'une personnalité extérieure comme pour Simon Hureau dans *Sermilik* [fig. 14] et *Rouge Himba*, d'envies personnelles comme Fabien Toulmé dans *Inoubliables*, de mutations professionnelles comme Guy Delisle dans *Pyongyang...* Autant de circonstances qu'il existe d'expériences.

Pour écrire *Sermilik*, dans lequel il raconte l'histoire de Max Audibert, un homme ayant quitté la France à 18 ans pour aller vivre au Groenland, Simon Hureau a vécu en immersion complète dans un environnement et un mode de vie qui lui était inconnus. Il me raconte comment il a dû trouver sa place dans ce milieu pour se sentir pleinement en compétences de faire le récit d'une vie qui n'avait rien à voir avec la sienne.

*« Il était absolument impératif que j'y aille pour raconter cette histoire, parce que cet univers je ne le connais pas du tout, et il fallait que je le découvre, que je m'en imprègne. Donc forcément sur place j'ai passé mon temps à faire des croquis, prendre des notes, et écrire tout ce que me disait Max. Le fait de faire des croquis sur place, c'est indispensable. C'est ça qui m'a permis de me constituer ma grammaire graphique qui allait me servir tout du long. C'est vraiment faire connaissance par le dessin. Cette imprégnation est nécessaire ; que ce soit pour l'histoire que je raconte ou le dessin, j'ai besoin d'être complètement dedans. »*



## Faire réel

*En allant au Groenland rencontrer Max, j'étais totalement vierge de cet univers que je ne connaissais pas, et une fois que je suis arrivé là-bas, je me suis dit : "mais en fait Max il est Inuit, et parler de sa vie c'est aussi parler des Inuits. Ils ont leur vie, leurs coutumes, je les ai vus, rencontrés, observés... mais c'est un peuple que je ne connais pas." Et là je me suis dit, si je fais ce livre en pur amateur qui décrit ce qu'il a vu, il manquera une couche de profondeur au récit. Et en effet tout le long du livre j'ai eu ce problème de légitimité à parler du monde Inuit sans le connaître depuis toujours, sans l'avoir vécu profondément par le biais de multiples voyages. Donc j'ai fait tout mon possible. »*



Bien que *Sermilik* n'inclue pas la représentation directe de son auteur - par volonté de changer cette façon de faire dont il avait déjà fait usage dans *Rouge Himba* - s'immerger dans l'environnement du récit était primordial et inconditionnel à la juste restitution de cet endroit et de ses habitants.

*« Comme dit Flaubert, on est toujours un peu ses personnages, et on les crée toujours un peu en fonction de comment ils vibrent en nous. On ne va pas raconter des histoires de personnages qui ne nous touchent pas, qui ne nous parlent pas tout à fait directement. Même quand j'écris une fiction, j'ai besoin d'être complètement dedans, même si je suis extérieur à l'histoire. »*

(Simon Hureau)

Cette implication dans un espace dépend évidemment du degré d'enquête et du temps alloué au projet. L'immersion peut aussi se faire dans une temporalité plus brève, notamment quand elle nécessite une implication moindre qu'un travail d'enquête. Dans le cadre de ses voyages, Florent Chavouet me raconte son parti pris de se contraindre à un ensemble de conditions afin de provoquer une expérience singulière.

*« J'estimais qu'à Tokyo, j'avais eu des contacts assez superficiels et éphémères avec les locaux. C'était une des raisons pour lesquelles je voulais aller sur une*

## Faire réel

*petite île. C'était pour provoquer la rencontre, être obligés techniquement, que ce soit moi ou eux, de se parler à un moment.*

*Donc c'est comme ça que ça s'est fait. ça a été même plus rapide que prévu parce que j'ai été très vite présente. C'est mon exemple personnel, c'est difficile d'en faire un modèle, tout dépend de la personne, du pays, des conditions, du contexte... qui est un peu une part de chance.*

*Mais après ça a tout déclenché : dès le lendemain, dès que je me posais, ils venaient tout de suite et puis ils commentaient les dessins. En même temps j'y allais pour ça, j'allais pas me plaindre, mais c'était parfois un peu compliqué pour avancer. Parfois j'étais obligé de me planquer ! Et après j'ai eu plein de propositions "officielles". Des pêcheurs qui m'ont dit : "tiens demain, à 5h du matin tu viens sur le quai, on va pêcher le crabe". Donc oui tout était prémâché grâce à cette première présentation.*

*J'ai jamais trop forcé les choses, c'est mieux que ça vienne d'eux. À Tokyo, je dessinais dans la rue, par terre, parce qu'il y a très peu de bancs publics, et je ne pense pas qu'il y ait eu un seul dessin où il n'y a pas eu quelqu'un qui soit venu me voir. Après j'ai eu plein de clubs de petits vieux qui venaient, qui parlaient entre eux, et qui après me payaient un café. Parfois je m'adosais à un restaurant pour dessiner la maison en face, et le restaurateur m'offrait le repas. »*

Les auteur·rice·s peuvent donc parfois faire le choix du degré de leur immersion et de leurs contraintes, qui sont autant de façon de jouer avec le contexte de l'expérience réelle.

S'immerger complètement, c'est par conséquent vivre ce réel d'une manière autant physique que mentale. Que ce soit par procuration à travers le témoignage d'autres personnes ou par expérimentation directe, cette mise en condition implique de potentiellement se heurter à des sujets qui nous affectent, nous dérangent, nous touchent profondément. L'exploration d'un passé familial (Nora Krug creuse l'implication de son grand-père dans le parti

## Faire réel

nazi dans *Heimat*, Debbie Drechsler met des mots sur l'inceste qu'elle a subi dans *Daddy's girl...*), l'impact des conséquences écologiques (Étienne Davodeau creuse la question de l'enfouissement des déchets nucléaires à Bure dans *Le Droit du sol*, *L'Oasis* de Simon Hureau traite du retour de la biodiversité dans un jardin en jachère), des conflits politiques (*Palestine* de Joe Sacco)... autant d'expériences potentiellement difficiles à regarder et/ou traverser.

Peut alors se poser le problème de la séparation entre vie personnelle et vie professionnelle. Sur un temps court, le récit et son authenticité peuvent être questionnés selon son sujet. Sur un temps long, l'auteur·rice qui se consacre pleinement à un autre environnement peut avoir du mal à trouver une limite à son implication [fig. 15].

Valentine Delussy, qui dessine notamment pour La Revue Dessinée, me parle de la difficulté de mettre de la distance avec son sujet :

« *Faire de la BD documentaire, c'est un coût. C'est un coût émotionnel. Moi, on ne m'a pas formée à ne rien ressentir. Et tu te dis que c'est fini, mais en fait c'est jamais fini. Parce que tu sais que le sujet sur lequel tu as bossé il est encore là. Et tu sais que c'est même pas une goutte d'eau, ce que tu en as fait.* »



© 2010, Editions Philippe Piquier  
Le Mas de Vert  
B.P. 20150  
13631 Arles cedex  
Texte, carte, illustrations intérieures et de couvertures :  
ISBN : 978-2-8097-0213-2

Achévé d'imprimer en France  
sur les presses de IME  
Dépôt légal : novembre 2011

Le Japon est tellement une île qu'il est un archipel.  
Et si l'on compte les cailloux isolés, le pays revendique plus de quatre mille îles.

OR JE N'EN CONNAIS QUE DEUX.

C'est un ratio bien maigre si on le compare aux trois cathédrales que visite le touriste japonais moyen sur les deux cents que compte la France. Pour combler cette lacune et améliorer ma moyenne, je décide de prendre un bateau ou un pont et de rencontrer au moins une nouvelle île.

OUI MAIS QUELLE ÎLE ?

Dans le catalogue japonais, on trouve des îles industrielles, des îles artificielles, des îles sacrées, des îles musées, des îles Formol, des îles atoll, des îles balnéaires, des îles bleu-vert, des îles sauvages, des îles sans âge, des îles connues, SHIKOKU, et même des îles où l'on pêche et l'on boit.

Ça tombe bien, je ne sais pas pêcher.

Pour que ma décision ne soit pas un total fruit du hasard, je m'impose quelques critères : une île petite par la taille et le nombre de ses habitants, et isolée mais encore accessible.

Bref, une vraie île. Mieux, une île d'île.

Le catalogue se resserre donc, et s'affine un peu plus, si mon choix s'oriente sur la mer intérieure (Seto Naikai), une région où, à défaut de prairies, les villages sont séparés par des courants marins, et où les clochers sont des phares.

Il me reste maintenant à choisir parmi ces miettes de terre, l'île dont on parle le moins et à retenir parmi les quatre saisons, celle où poussent les poissons.

Ça tombe bien, je n'ai rien prévu et etc.







J'AI ENVIE DE PLEURER

UNE FATIGUE IMMENSE ET INSURMONTABLE M'ENVAHIT D'UN COUP

IL YA TROP D'HOMOPHOBIE POUR QU'ON PUISSE, JUSTE PAULINE ET MOI, EN VENIR À BOUT, LES FAIRE CHANGER D'AVIS.

TE ME DIS:

- "JE T'INTERDIS DE PLEURER"
- "QUOI QU'IL ARRIVE"
- "QUOI QU'ILS DISENT"
- "NE PLEURE PAS"
- "NE PLEURE PAS"
- "SOIS FORTE"
- "PLUS FORTE QUE CETTE HAÏNE"

MERDE

MERDE

PENDANT CE TEMPS LES ÉLÈVES RIENT DE LEURS REMARQUES, ET S'AMUSENT BIEN À ÉCHANGER AUTOUR DE LEUR DÉGÔT DES PERSONNES HOMOSEXUELLES, LEUR DÉGÔT DES GENS COMME MOI.

J'ARRIVE À REPRENDRE MES ESPRITS ET À RETROUVER MA FORCE RELATIVEMENT VITE...

HOMOSEXUELLE  
BISSEXUELLE  
HÉTÉROSEXUELLE

IL FAUT QUE JE RECHERCHE LE DÉBAT!

VOUS FAITES UNE CONFUSION ENTRE "LA NORMALITÉ" ET "LA NORME"

SI VOUS PENSEZ CE N'EST PAS D'ÊTRE HOMOSEXUEL...  
D'ARRIVER À...  
HOMOSEXUEL...  
HÉTÉROSEXUEL...

C'EST UNIQUEMENT PARCE QUE CE N'EST PAS LA NORME DE...  
D'OU VOS PRENEZ DES REACTIONS DE PEUR, DE DÉGÔT, VOIR DE COLÈRE.

STATISTIQUEMENT, IL Y A MOINS D'HOMOSEXUELLES QUE D'HÉTÉROSEXUELLES...

3-5% HOMOSEXUEL  
BISSEXUEL  
95-97% HÉTÉROSEXUEL

... CE QUI FAIT QUE VOUS EN CONNAISSEZ FORCÉMENT MOINS QUE DE PERSONNES HÉTÉROSEXUELLES...  
UN ORIENTATION SEXUELLE  
3-5% HOMOSEXUEL  
BISSEXUEL  
HÉTÉROSEXUEL  
GAY  
LESBI

VOUS N'ÊTES PAS HABITUÉS À ÇA.

DANS CETTE CLASSE, PAR EXEMPLE, IL N'Y A PAS DE PERSONNES ROUSSES.

PAR CONTRE, ÇA NE VEUT PAS DIRE POUR AVANT QUE CE N'EST PAS NORMAL D'ÊTRE ROUX OU ROUSSE...

HOMOSEXUELLE → GAY  
BISSEXUELLE → LESBI  
HÉTÉROSEXUELLE → HÉTÉROSEXUELLE

C'EST DONC PAS LA NORME D'ÊTRE ROUX/SE.

VOUS VOYEZ LA DIFFÉRENCE?

# Faire réel

## e) La relation à l'autre

L'expérience amène aussi à se questionner sur l'implication directe de l'auteur·rice dans ses rapports aux autres, et donc par conséquent sur la place qui leur est laissée. Pour Garance Coquart-Pocztar en l'occurrence, c'est l'idée de faire avec plutôt que sur :

*« Je pense que si je suis impudique avec les récits de ce qui m'est raconté, il faut que je sois impudique avec moi aussi. Je ne peux pas laisser les gens raconter des trucs et moi être à côté en disant "moi par contre ma vie, c'est privé". Du coup je pense que ça vient tout seul, et c'est un peu le point qui me fait le plus peur. Quand c'est parti à l'impression, je me suis dit : qu'est-ce que tu viens de faire, tu viens de servir une partie hyper intime de ta vie sur un plateau ! »*

Se livrer, dans la réalité comme dans le récit, devient une façon de nouer un dialogue honnête, avec l'autre comme avec soi. La rencontre réelle et la construction du récit sur la base d'une expérience commune induit l'implication de l'auteur·rice en tant que personne, avant d'être le·a dessinateur·rice.

Garance Coquart-Pocztar travaille notamment l'écriture d'une bande dessinée dans le cadre d'une résidence avec l'association Ithaque, structure d'accueil, de prévention et de soins concernant l'ensemble des addictions.

*« Comme je n'ai pas envie d'utiliser les gens pour faire mon livre, je fais des ateliers en même temps. Il y a toujours quelque chose de donnant-donnant. L'idée c'est vraiment de partager des moments de vie, d'être au même niveau, et de ne jamais cacher ce que je fais. Je leur dis : là je suis en train de noter ce que vous dites parce que c'est hyper intéressant. Et dans mon carnet je note tout et après je vais anonymiser. »*

Elle souligne également que cet échange autour d'un atelier lui permet d'accéder à un autre niveau de relation avec les personnes :

*« Le fait de faire AVEC eux plutôt que de faire SUR eux permet de capter des moments très différents. Ce ne*

## Faire réel

sont pas les mêmes situations qui vont émerger si tu es impliquée ou si tu ne l'es pas. »



Expliciter son cadre de travail en amont de son travail de collecte, de témoignages, croquis, enregistrements ou autres, constitue un pré-requis, notamment quand l'expérience se concentre sur un temps limité avec des personnes extérieures au projet.

Une des particularités de bon nombre de ces récits résultant d'expériences réside aussi dans l'absence de scénario. Si le livre est la finalité de l'auteur·rice (quand il est planifié avant même l'expérience, comme *Inoubliables* de Fabien Toulmé, *Sermilik* de Simon Hureau, *Le Droit du sol* d'Étienne Davodeau...), ce sont des histoires en mouvement, qui se construisent au fur et à mesure du temps, des rencontres, des événements quotidiens.

« La plupart de mes récits sont nés de rencontres fortuites, quand je n'avais ni plan, ni rendez-vous. (...) J'ai vite

## Faire réel

*appris à laisser venir les choses, me laisser porter par les événements et les gens pour voir où ils me menaient<sup>26</sup>. »*

*« Les cahiers de scénario, je les ai complètement abandonnés ces derniers temps, parce que tous les projets qui m'arrivaient n'avaient pas besoin d'être écrits à l'avance. Ce sont des livres qui ne sont pas scénarisés. J'aime bien l'idée qu'un livre est aussi une matière organique. »*

**(Simon Hureau)**

Le récit d'expérience amène l'auteur·rice à se délester de l'anticipation, de la projection. Pour que l'expérience puisse avoir lieu, il lui faut accepter d'une certaine manière de se faire guider, transformer parce les événements qu'il·elle traverse et qui le·a traversent. Construction d'un commun qui le·a concerne.

*« Arrive un moment où le narrateur n'est plus à l'initiative. Son récit instaure un espace de parole qui, naturellement, se met à fonctionner à son compte propre. Va-t-il s'en défier, chercher à s'en protéger ? Va-t-il au contraire aborder sa propre expérience un peu différemment en regard des multiples questions que les autres lui adressent ? Ce à quoi nous "oblige" notre propre récit d'expérience, c'est bien de se mettre à son écoute et d'être capable de ré-apprendre de lui. L'expérience nous construit et son récit tout autant, par l'intermédiaire des multiples paroles qui s'entrechoquent en lui. Le narrateur vit alors un dépaysement par cela même qu'il décrit et se trouble à l'écoute de qui lui appartient pourtant si intimement. Effectivement, il apprend de son propre récit, d'autant qu'il se rend volontairement vulnérable aux nombreux développements que son acte de narration suscite.<sup>27</sup> »*

Dès lors, il s'agit presque d'une co-construction. D'un morceau de vie et d'une histoire commune, qui se fera peut-être récit. Issue d'un scénario écrit de mains, de pa-

[26] Joe Sacco, *Palestine*, Éditions Rackam, 2010, 288 p.

[27] Pascal Nicolas-Le Strat, *Le récit d'expérience*, septembre 2006, <<https://pnls.fr/le-recit-dexperience/>>

roles de plusieurs auteur·rice·s indirect·e·s.

*« Mine de rien, il y a quelque chose du récit initiatique : je suis arrivée, je ne savais pas faire, et petit à petit j'apprends, et à la fin j'ai de la confiance. Dans la première version, ça se voyait formellement parce que mes premiers passages, j'étais pas dedans. Et petit à petit, je prenais de plus en plus de place. »*

**(Garance Coquart-Pocztar)**

Emmanuel Guibert me parle aussi longuement de l'amitié en tant que base fondatrice de ses récits. [fig. 16]

*« Ce qui a été moteur dans la plupart de ces livres, c'était des rencontres.*

*Je ne peux pas dire que j'avais de sujet préconçu en tête, ou que je me sentais une mission en ce bas monde, si ce n'est que j'avais envie de faire des livres et que je ne savais pas trop à quoi cette envie serait affectée, à l'époque.*

*Et puis il y a eu Alan, et Alan a fait que je me suis rendu compte que l'amitié était un ferment absolument idéal pour ce genre d'initiatives, et que du jour où les livres devenaient le fruit naturel d'autres choses qui les excèdent, et qui est une relation amicale profonde avec quelqu'un, à ce moment-là le livre n'était plus un aboutissement, il était une conséquence. Il était naturellement comme une sorte de fruit, il pouvait y en avoir d'autres...*

*Là, j'étais dans quelque chose qui me correspondait beaucoup mieux, qui était : on vit des choses intéressantes, on vit une relation intense, elle est décuplée par le fait de travailler ensemble. On a jamais autant d'intimité que quand on fabrique quelque chose ensemble. Et donc il faut s'apporter de la confiance, il faut s'apporter de la constance. »*

Il semble que le récit d'expérience se bâtit souvent à l'échelle d'un microcosme local, pour aboutir à une histoire plus globale. De la même manière que Catel et Benoîte Groult dans *Ainsi soit Benoîte Groult*, Hélène Balcer représente autant le quotidien d'une personnalité

fig. [16] Emmanuel Guibert,  
*La Guerre d'Alan*,  
éditions L'Association, 2002.

*Quand j'ai rencontré Alan Cope, il avait soixante-neuf ans et moi trente. On ne savait pas qu'on n'aurait que cinq ans pour être amis, mais on a fait comme si on le savait. Comme disait Alan, on n'a pas jeté nos heures. On a passé beaucoup de temps ensemble. Échange de centaines de lettres et de coups de fil. On s'est abronyé de livres, de dessins, de cassettes. On a jardiné. Cuisine. Fait du vélo. Du piano. Les courses. Il m'a dit l'an dernier : "c'est important que je t'intéresse." C'est vrai, ça nous importait. Lui, de bien raconter, moi, de bien l'écouter.*

## **Faire réel**

connue qu'elle figure l'évolution de leur rencontre en une amitié forte, malgré la différence de leurs deux générations. Garance Coquart-Pocztar, rapportant tous les échanges de ses interventions en milieu scolaire dans sa bande dessinée, dépeint plus amplement un état de la perception des questions de genre et des stéréotypes chez les adolescent·e·s...

Autant de façons d'utiliser l'intime, le particulier, pour aboutir à un tableau plus général, donnant à la fois à voir des expériences singulières tout comme des sujets plus universels.





### f) La collaboration avec un·e spécialiste

Quand l'auteur·rice n'exerce pas une activité parallèle qui peut donner une crédibilité de principe à son récit, des artistes collaborent parfois directement avec divers·es professionnel·le·s.

Si de cette collaboration se dessinent parfois simplement des récits de vulgarisation où l'artiste ne se fait qu'exécutant d'un scénario sur lequel il·elle n'a pas de prise et dans lequel il ne prend pas une part physique au récit (*Les Algues Vertes* d'Inès Léraud et Pierre Van Hove, les articles de *La Revue Dessinée*, *Le Monde sans fin* de Jean-Marc Jancovici et Christophe Blain...), les auteur·rice·s se voient de plus en plus accorder une place prépondérante n'ayant plus seulement trait à l'illustration dans ce croisement de disciplines. La subjectivité de leur regard n'est plus perçue comme contraire à la rigueur requise par l'enquête de terrain.

*«Moi, si je n'ai pas moi-même vécu un peu, si je ne suis pas allé en reportage avec le journaliste, je ne pourrais pas. Je ne saurais pas être correctement un simple exécutant de l'histoire d'un autre.»*

(Simon Hureau)

Certain·e·s artistes décident ainsi de participer directement à l'enquête, de se rendre sur le terrain en compagnie de professionnel·le·s, sociologues, scientifiques, etc. Leurs visions s'entrecoupent et se construisent dans la rencontre. Du croisement de leurs approches, expertes pour les un·e·s, novices pour les autres, découlent de nouvelles approches. La position d'apprenant·e de l'artiste évoque celle des lecteur·rice·s, novices également, à qui il s'agit de transmettre des questions complexes.

De nombreuses maisons d'édition développent d'ailleurs des collections qui appuient la force de l'alliance entre deux personnes avant de valoriser leurs compétences respectives. Des revues comme *La Lunette* (entre 2003 et 2006), qui se propose d'explorer le réel à travers les regards croisés de journalistes et d'artistes, revendique la vision artistique d'une réalité avant son biais informatif.

## Faire réel

«*Nous voulions croiser les genres et les écritures, insister sur la subjectivité évidente du point de vue de chacun et mettre en exergue un regard artistique sur la réalité. L'idée était d'élargir le plus possible le sens du mot "reportage". (...) Nous étions évidemment en réaction vis-à-vis d'un traitement journalistique conformiste et formaté et nous voulions proposer une autre forme plus librement portée sur un questionnement artistique et humain.*»

L'auteur·rice se positionne dans une démarche journalistique sans toutefois en avoir les outils directs, ce qui apporte une relation de connivence et une complémentarité avec le·a spécialiste qui comble ce manque. Sa personnalité permet de donner d'autres tonalités aux récits, «*souvent non dénuée d'humour malgré la dureté du sujet*».

Casterman développe dans ce sens la collection *Sociorama* avec «*d'un côté, des sociologues amateurs de BD qui ont créé l'association Socio en cases; de l'autre, des auteurs de BD curieux de sociologie. Ensemble, ils ont initié une démarche originale: ni adaptation littéraire, ni illustration anecdotique, mais des fictions ancrées dans les réalités du terrain*».

Lisa Mandel (illustratrice et directrice artistique) et Yasmine Bouagga (directrice scientifique) collaborent notamment ensemble sur des enquêtes de sociologie, traitant de thèmes tels que l'industrie de la pornographie, les dragueurs de rue ou les chantiers. Dans *Les Nouvelles de la jungle*, elles retranscrivent le quotidien des migrants résidant dans la "Jungle de Calais" dans laquelle elles se rendent de février à octobre 2016 [fig. 17]. En avant-propos, elles expriment l'intérêt du croisement de leurs disciplines :

«*Le rythme de la recherche en sciences sociales rend possible une immersion de longue durée sur le terrain, la création de liens et la compréhension de certaines subtilités des relations sociales. La bande-dessinée permet, avec humour et humanité, d'en restituer la violence, l'absurdité, et la vie.*»



fig. [17] Lisa Mandel et Yasmine Bouagga, *Les Nouvelles de la Jungle*, éditions Casterman, 2017.

Leur travail individuel (Yasmine en tant que sociologue et Lisa en tant que dessinatrice) devient complémentaire. Il permet l'écriture d'un scénario commun de cette expérience à laquelle elles sont confrontées ensemble.

Par ailleurs, une seconde forme de complémentarité est amenée par leurs différences de personnalités au sein du livre. Leur duo laisse place à une modulation de tonalités, voguant d'un sujet sérieux à une anecdote plus légère tout en gardant une cohérence. Malgré la gravité de certaines situations et la profusion d'informations juridiques et politiques, l'autodérision dont Lisa Mandel fait part et son style graphique aident à aborder le sujet « *sans misérabilisme* », comme le souligne la quatrième de couverture.



Simon Hureau fait aussi l'expérience de cette forme de dualité dans la collaboration. Il rencontre par hasard Solenn Bardet [fig. 18], géographe, ethnographe et documentariste, qu'il accepte de suivre en Namibie, pays auquel il ne connaît rien. Il y rencontre le peuple Himba, avec lequel Solenn entretient une histoire personnelle, familiale et amicale profonde depuis des années.

*« Alors sans Solenn, j'aurais jamais eu l'idée, je ne l'aurais jamais fait. Déjà les Himbas sont une sorte d'attraction touristique, ce que je trouve très dérangeant. Mais là le fait que Solenn m'emmène rencontrer des gens, pas voir des gens, mais rencontrer des gens, c'était différent. Parce qu'elle, elle les connaît personnellement, elle est allée à l'âge de 18 ans là-bas et elle a fait des rencontres dont elle a continué d'entretenir les liens par la suite. Et elle a eu une famille adoptive.*

*Moi j'allais là-bas presque comme une sorte d'outil, presque dans les bagages de Solenn, ce qui était très pratique et confortable. J'avais pas vraiment cette question à me poser, j'allais m'intéresser un peu parce que je ne connaissais pas, mais je n'allais pas avoir cet espèce de regard ethnographique potentiellement dérangeant à regarder des gens comme des sujets d'étude. »*

fig. [18] Simon Hureau,  
*Rouge Himba*,  
éditions La Boite à Bulles, 2017.

## Faire réel

L'association de deux personnalités et leur représentation construit un ressort narratif duquel émergent plusieurs niveaux d'informations. Entre carnet de voyage et livre ethnographique, *Rouge Himba* se construit sur une base vierge évoluant au gré de la construction d'une relation. En résulte un récit hybride, complet, sensible, au croisement de deux disciplines, et libre de mélanger plusieurs genres entre eux.

Qu'elles soient anecdotiques, informatives, ou dans un équilibre des deux, de nouvelles formes de récits émergent. Pas plus objectives, mais pas moins crédibles. Le croisement des regards lié à la collaboration se fait alors moyen de trouver de la légitimité dans son récit et sa retranscription du réel.



Bon, je vous la fais courte mais voulez que nous créions Berry



(en Anglais) Lisa, tu veux devenir les ennemis avec la bouche comme ils sont juste là, dans la Calenne

La petite nièce est blé dée de monde...



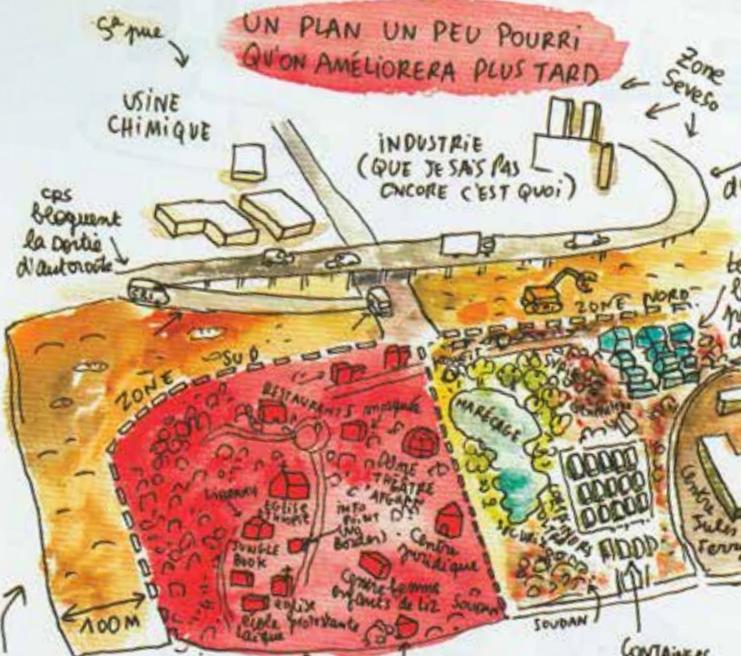
Un maître installé à côté de moi entame une prière



Chère France,

Je t'écris de la Jungle de Calais où je consomme mon séjour. Déjà, ça sent l'arnaque : il n'y a pas une rue sur la mer...

UN PLAN UN PEU POURRI QU'ON AMELIORERA PLUS TARD



Zone déjà rasée il n'y a quelques semaines...

**ZONE QUI VA ÊTRE RASÉE**

Comme tu connais  
ma perspicacité  
s'en arrive vite à  
cette conclusion  
brillante

C'est vraiment tout  
poussi ici

en plus  
il caille  
de race

Et Narmine Bouagga  
sociologue de génie (la  
USAÏN BOLT de l'enquête de  
terrain) de rajouter  
finement ...

Ces gens vivent dans une  
situation insupportable

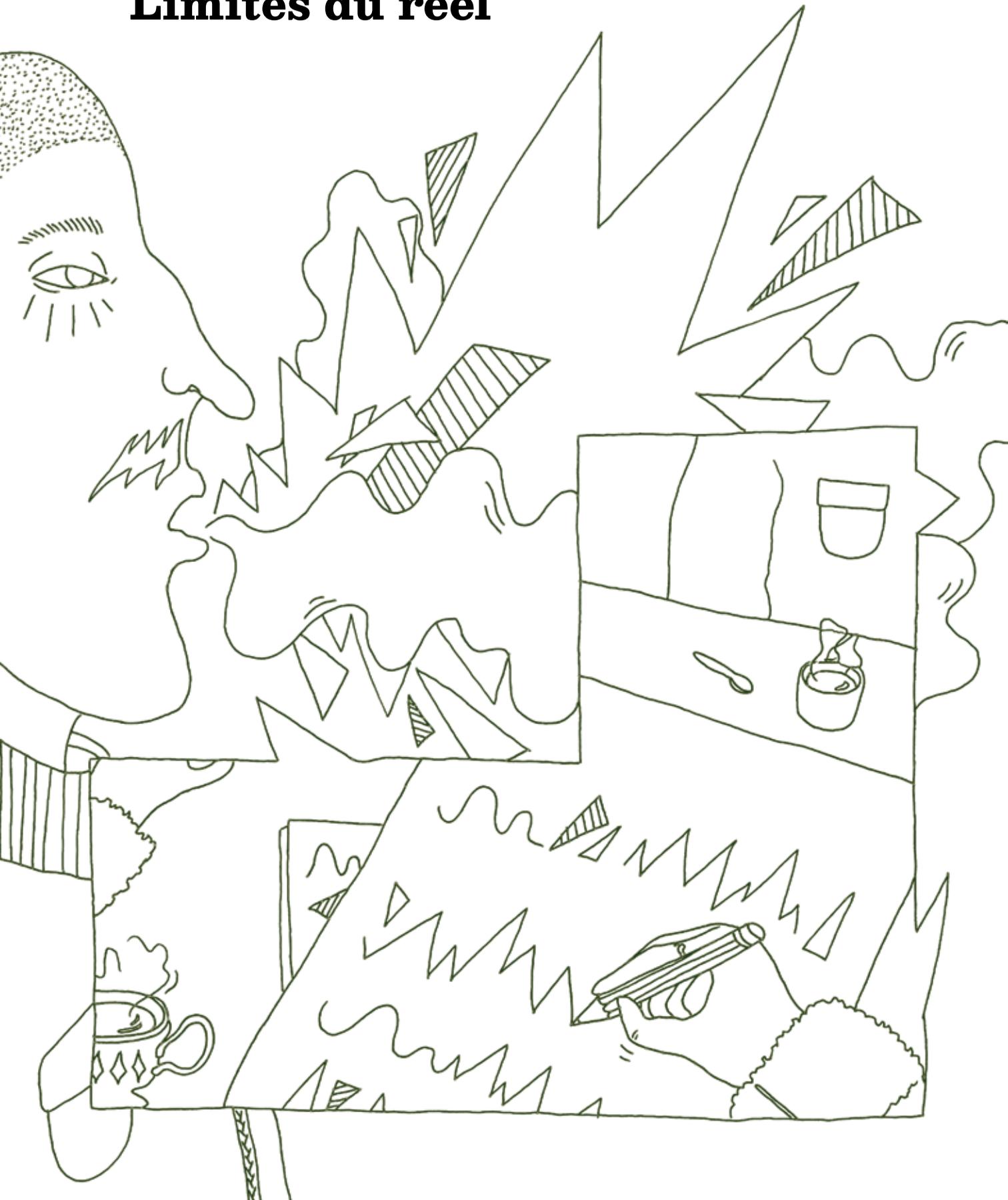


rien de  
trava dans la  
gadoue genre  
chaussures ...

OUI la jungle de Calais ça craint  
du bordel MAIS l'humain sait  
faire feu de toute palette et une  
petite ville a fini par émerger  
de la gadoue ...



# Limites du réel



### a) Une déontologie de la bande dessinée ?

La bande dessinée et son lien plus ou moins direct avec le réel soulèvent un ensemble de limites aux contours assez flous. Quelles frontières, quelles limites à sa représentation ? À quelles normes s'en tenir, et faut-il d'ailleurs s'en tenir à des normes ?

Seule une loi fait aujourd'hui office de réglementation. Le 16 juillet 1949 s'esquisse une première censure destinée aux publications pour la jeunesse. Un de ses objectifs : réguler l'influence dite néfaste de certains livres de l'étranger importés en France (notamment américains), en y condamnant « *le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse, ou à inspirer ou entretenir des préjugés ethnique*<sup>28</sup> ».

Le *Comics Code* aux États-Unis suit cette direction de guide de "bonne conduite" en 1954, dans cette même condamnation d'images de violence excessive, de sexualité, d'humiliation de figures d'autorité, de groupes raciaux ou religieux, du mal triomphant du bien, etc. Mais chaque règle se détourne ; c'est ce à quoi s'adonnent les comics underground dans les années 1960, dont le contournement des limites devient un principe fondateur. Les auteur·rice·s, aux créations reflétant leurs opinions personnelles, développent des nouveaux systèmes de diffusion (distribution sur les campus universitaires, vente dans les magasins dédiés aux produits de la contre-culture...) afin de ne pas se voir apposer le sceau restrictif du *Comics Code*. Ce dernier est finalement dissous en 2011, étioilé par un mouvement en faveur de la liberté d'expression.



[28] Pauline Charbonnel, « Comment a été votée la loi du 16 juillet 1949 », *Enfance*, t. 6, n° 5 « Les journaux pour enfants », novembre-décembre 1953, p. 433-437.

## Limites du réel

Si la loi se fait plus permissive après l'émergence de la bande dessinée adulte et du dessin de presse, via *Hara Kiri* ou *Charlie Hebdo* notamment, aucune autre restriction ne s'écrit par la suite en France. D'où l'émergence de chartes portées par des collectifs indépendants, des syndicats ou des associations qui tentent d'écrire des façons d'encadrer la bande dessinée. *Autrices Auteurs en Action* (AAA) propose par exemple la Charte des créatrices de bande dessinée contre le sexisme en 2011. Elle y dénonce les formes que prend le sexisme dans la bande dessinée et avance des façons de le combattre.

*«Nous attendons des créateurs, éditeurs, institutions, libraires, bibliothécaires et journalistes qu'ils prennent la pleine mesure de leur responsabilité morale dans la diffusion de supports narratifs à caractère sexiste et en général discriminatoire (homophobe, transphobe, raciste, etc.)».*

L'action juridique se fait alors supplanter par une forme d'autocensure. Sans certitude de l'application de ces chartes indépendantes. Avons-nous cependant pour seule limite à poser aux récits cette responsabilité morale ? Une conscience individuelle quant à ce qui serait bien, et ce qui ne le serait pas ? Est-ce que faire bien, c'est d'ailleurs bien faire ? Comment être sûr·e de bien faire ? Pourtant, subjective, la morale ne saurait se faire universelle.

## b) Les limites de la représentation

Peut-on effectivement tout dire, tout montrer selon sa propre conscience individuelle ?

L'auteur·rice n'est évidemment pas seul·e responsable ; l'environnement, le contexte peut déjà créer un obstacle à la représentation. Par exemple dans l'interdiction des gouvernements de certains pays de faire des enquêtes, dessins ou interviews au sein de leur territoire.

La maison d'édition possède également un rôle à jouer. Sa ligne directrice peut mener à des changements de direction, des ajouts ou des réductions du livre en train de se faire. Parfois, ce sont même les structures en lien avec le projet en cours qui interviennent sur le fond, comme c'est le cas de Garance Coquart-Pocztar avec le centre de réductions des risques liés aux addictions sur lequel poursuit l'écriture d'une bande dessinée.

*« L'équipe d'Ithaque a un droit de regard sur ce que je vais faire, donc je ne vais rien publier sans leur accord, et ça c'est assez rassurant. Parce que même si j'essaie d'être respectueuse, de ne pas raconter à la place de, de bien faire, je vais forcément faire des erreurs dans mon travail. Donc c'est rassurant de me dire que derrière il y a des gens dont c'est le travail qui vont pouvoir me guider. »*

Pour autant, l'auteur·rice se pose bien souvent en premier ces questions inhérentes à la limite de sa propre restitution du réel. Cela donne lieu à des appréciations, des traitements différents. Les choix se construisent selon l'expérience, le passé, la pudeur de chacun·e.

Certains sujets tabous suscitent particulièrement ces interrogations, comme c'est le cas des agressions sexuelles sur mineur·e·s par exemple. Valentine Delussy, en cours d'écriture d'une bande dessinée chez Dupuis, m'explique :

*« En faisant le story board, au passage des attachements, je me suis posée la question : "est-ce qu'on montre ou pas ?". Moi, je ne montre rien directement. C'est suggéré, ou alors à travers la métaphore. C'est im-*

## Limites du réel

*portant de montrer parce que ça fait partie du récit, de la vie de la scénariste, mais en même temps je ne veux pas montrer ça de façon explicite. Tu dessines, mais tu as une responsabilité de ce que tu dessines. Tu ne sais pas qui va lire, qui va l'interpréter... Et je pense que la seule limite que moi je me mets dans mon dessin, c'est un peu : tant que ce que je fais ne met pas une autre personne en danger, je peux le faire. »*

Une prise de position fondamentalement opposée à celle de Debbie Drechsler, dont le récit autobiographique *Daddy's Girl* [fig. 19] prend le parti de montrer explicitement l'acte sexuel (que je choisis de ne pas figurer ici), dans une violence ardemment critiquée par le public.



*« Si tu veux vraiment représenter de la violence, il faut que ce le soit », me dit Valentine Delussy.*

L'auteur Igor (Igor Tuveri) se pose au contraire la question : *« Est-ce que moi j'ai le droit de représenter la violence ? (...) On est pas des voyeurs, il faut respecter ce qu'on représente. »*<sup>29</sup>

Est-ce que montrer la violence au plus proche, c'est faire une impression plus authentique du réel qu'à travers une représentation imagée ? Est-ce que la capacité de projection et d'imagination des lecteur·rice·s ne peut pas jouer un rôle similaire ? La métaphore ou la suggestion ne

**fig. [19]** Debbie Drechsler,  
*Daddy's Girl*,  
éditions L'association, 1996.

[29] Igor, Podcast France Culture, « La bande dessinée raconte le monde », Épisode 1/4 : *Ce que la guerre fait aux hommes*, 2023.

## Limites du réel

peuvent-elles pas être tout aussi violentes, bien qu'à un degré différent ?

« Avec un livre témoignage, on n'a pas le droit à la pornographie du dessin. Il faut faire un pas en arrière. Quand la violence dépasse l'acceptable, j'essaye de la représenter avec des visions un peu cubistes.<sup>30</sup> »

fig. [20] Sandrine Revel,  
Théa Rojzman, *Grand Silence*,  
éditions Glénat, 2021.

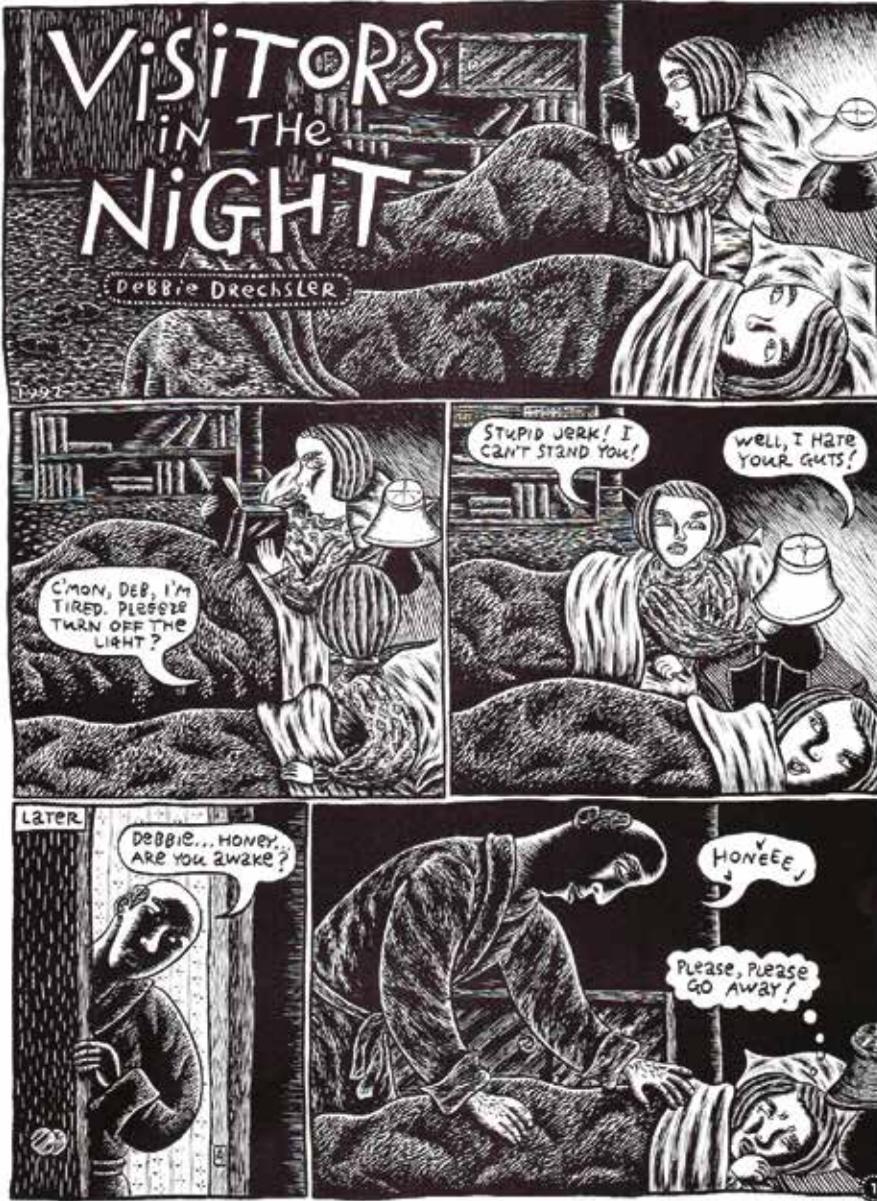


De nombreux procédés peuvent être employés dans la représentation de la violence. Si Debbie Drechsler choisit l'explicite dans sa représentation de l'acte sexuel, Sandrine Revel développe elle un système de couleurs qui figure les agresseur·euse·s en rouge, et les victimes en bleu dans *Grand Silence*. Elle y figure l'agression à travers la décapitation du personnage principal [fig. 20]. Bien que fictionnelle, sa représentation de l'agression n'en demeure pas moins violente.



Entre volonté de dissociation de cette violence à l'état pur et celle de s'approcher au plus près de cruelles réalités, quelle posture adopter ? Est-ce que fictionnaliser la violence, c'est ne pas en reconnaître la teneur, ou au contraire la signifier dans une plus large mesure, avec des procédés qui en amplifient l'horreur ? Est-on plus à même de faire sauter les barrières de la représentation explicite lorsque les événements nous concernent personnellement ?

[30] Igot, Podcast France Info, *Dessiner la guerre*, février 2023.



Debbie Drechsler,  
*Daddy's Girl*,  
éditions L'association, 1996.



# Limites du réel

## c) Respecter la parole

De la même manière, que faire de la parole de celles et ceux qui témoignent et permettent de mieux comprendre le contexte d'une situation ? Si l'on choisit de représenter des personnes dont l'éthique questionne des mœurs sociales, saurait-on montrer et faire témoigner incestueux, violeurs ou racistes sans regard critique ? Quel droit à une forme d'objectivité dans ces bandes dessinées qui ne tiennent pas toujours de la rigueur journalistique ?

Dans *Les Nouvelles de la Jungle* de Lisa Mandel et Yasmine Bouagga, la parole est laissée à plusieurs protagonistes concernés par la migration. Aux migrant·e·s, évidemment, mais aussi à des bénévoles travaillant pour des associations, des élu·e·s, des maires, jusqu'à des CRS qui répriment les tentatives de migration. Une pseudo objectivité dans le fait de montrer toutes les facettes d'un conflit, mais évidemment sous un biais subjectif tourné vers la dérision. Les figures politiques, incarnées dans la personification de la France dans un personnage à tête de drapeau [fig. 21], donnent un ton grinçant au récit, humoristique mais critique vis-à-vis de ce sujet. Une prise de position acerbe, assumée à travers une libre interprétation qui n'en dépeint pas moins le portrait réaliste d'une situation politique, économique et sociale complexe.

*« En étant objectif, je donnerais 50% de la parole à un des protagonistes, et 50% de la parole à l'autre qui est très minoritaire. Je ne ferais qu'entériner ce déséquilibre des forces. Je fais le choix délibéré mais revendiqué et expliqué d'aller voir les gens dont je pense qu'ils ont besoin d'être plus visibles à mon goût. »<sup>31</sup>*

Pourtant, comment prétendre à une juste représentation de la réalité dans les témoignages d'individus ? Être juste, est-ce d'ailleurs toujours respecter la parole ?



fig. [21] Lisa Mandel, Yasmine Bouagga. *Les Nouvelles de la Jungle*, éditions Casterman, 2017.

[31] Interview d'Étienne Davodeau du 28 mai 2007 menée par bdtheque.com

## Limites du réel

Hélène Balcer m'explique notamment avoir éprouvé des difficultés avec l'adaptation de la vie de Jean-Paul Bassaget, marin et capitaine du navire du Commandant Cousteau dont elle fait le récit biographique dans *Le Ksar* [fig. 22]. Elle réalise plusieurs entretiens durant lesquels elle récolte ses histoires avant de se lancer dans l'écriture du story board.



« Au début, je disais des bêtises ! Je forçais trop le trait, ça devenait caricatural. Je me souviens une fois, il m'a dit "mais tu peux pas dire ça, c'est ma vie !". Je pense qu'au début, je voulais en faire un personnage et me l'approprier.

Jean-Paul m'en a d'ailleurs beaucoup voulu parce que j'ai enlevé un épisode qui a eu un impact dans sa vie. Peut-être que c'est une erreur de ma part, mais j'ai dit non ; ça allait faire trop long. Ce qui s'est passé, c'est que c'est un épisode qu'il m'a pas trop raconté quand on a fait les sessions de discussion. C'est au fil de l'écriture qu'il s'est remémoré des choses. Parce qu'il a failli être tué : on lui a tiré dessus à bout portant, ce qui l'a rendu un peu sourd. Il a fait le lien plus tard, et moi je n'ai pas mesuré l'importance, parce qu'il y en avait tellement, des épisodes incroyables... »

L'écriture d'une histoire projetée à travers le récit réel de quelqu'un peut donc exposer à de potentielles mésententes. Entre respecter chaque volonté et parole et garder sa propre liberté d'interprétation, l'auteur·ice s'expose à des choix qui s'approcheront plus près de l'un ou de l'autre selon la teneur de son récit.

« Il n'est pas auteur, il n'est pas co-auteur. Je ne m'approprie pas complètement sa vie, je la soumet après validation, je ne raconte pas n'importe quoi, mais ça reste moi qui raconte. »

(Hélène Balcer)



fig. [22] Hélène Balcer, *Le Ksar*, éditions Warum, 2018.

## Limites du réel

### d) Tricher / trahir

Un mot revient régulièrement chez plusieurs des auteur·rice·s que je questionne : la triche.

La triche, comme artifice contradictoire à la fidélité d'une représentation réelle. «*Astuces de mise en scène, tel que le fait de faire parler les animaux*» (Simon Hureau). Ellipses temporelles, «*métaphores*» (Valentine Delussy), réductions, modulations de soi, traductions, «*simplification des scènes*» (Florent Chavouet), «*ressorts scénaristiques*» (Hélène Balcer)... des moyens techniques employés par les auteur·ice·s de bande dessinée pour faciliter la narration d'une histoire. Triche «éthique».

*«J'essaye d'être fidèle tout en arrangeant les choses pour les rendre plus lisibles, plus synthétiques, parce que dans la réalité, il y a toujours plein de petits détails qui n'ajoutent pas forcément à l'idée générale. Quand je dessine les décors, je n'en ai pas une perspective réaliste, c'est plus l'impression que j'en ai que ce qu'elle est vraiment.»*

**(Florent Chavouet)**

Mais au-delà de la triche, qui concerne plutôt le processus de création, c'est surtout la peur de trahir. Tricher, mais sur les autres. Simon Hureau, parlant de la représentation qu'il fait de Max Audibert dans Sermilik, me dit : «*Je trichais, mais je ne le trahissais pas.*»

Comment sentir qu'on ne trahit pas, alors ? Dans le podcast *Mémoires en Cases* initié pour le festival d'Angoulême en 2023, chaque épisode interroge un·e auteur·rice de bande dessinée sur sa façon d'avoir recueilli les confidences d'une personnalité avant de les transformer en histoire. Ils·elles répondent à la question «est-ce qu'adapter les confidences d'une personnalité pour les transformer en récit, c'est forcément trahir ?»

## Limites du réel

Parmi leurs réponses, on retrouve :

**Catel**, autrice d'*Ainsi vivait Benoîte Groult* :

*«C'est forcément trahir, parce qu'on n'était pas là, les choses n'étaient pas forcément comme ça... Donc oui, il y a une forme de trahison, c'est évident. Après là avec Benoîte, c'était une trahison consentie parce qu'elle était derrière. (...) C'est plutôt l'impression d'être dans l'échange et rendre un réel hommage, plutôt que la trahison.»*

**Isabelle Colombat**, autrice de *Les Combattantes* :

*«J'avais peur de ne pas être juste. Jusqu'au bout, il m'est arrivé de modifier, soit des bouts de dialogues, soit des scènes, parce qu'en rediscutant avec l'une ou l'autre, je me suis dit qu'il fallait que je sois plus précise, ou que j'écrive l'histoire un peu différemment. Mais c'est pas forcément trahir.*

*C'est que... être auteur, être autrice, c'est choisir. Et donc les choix qu'on fait ne sont pas toujours compris. Je pense que comme j'ai tellement discuté avec ces femmes, elles ont tellement occupé ma tête et ma vie pendant de longs mois, c'est surtout arriver à être le plus juste possible par rapport à elles. Et elles n'ont pas eu de reproches, en tout cas elles ne les ont pas exprimés.»*

**Jean-Baptiste Morvan**, auteur de *Résistante* :

*«On essaye que non. Après trahir, c'est toujours très complexe. Qu'est-ce que ça veut dire, trahir ? Il y a une formule un peu toute faite qui dit, "Adapter un livre, c'est le trahir". Je ne suis pas du tout d'accord. Je pense que c'est donner sa propre vision de la chose. C'est pour ça qu'au théâtre, il y a 100 metteurs en scène pour la même pièce, et ils auront 100 points de vue différents. Donc pour moi c'est plutôt donner mon point de vue sur la chose. Et avec Madeleine c'est pareil, à la différence près que Madeleine est là.»*

Vivre l'expérience de la rencontre en présence de ces personnalités pourrait donc permettre de réduire la peur de ne pas coller à la véracité d'un témoignage. En avoir l'accord direct, une trahison consentie, ou un silence révélateur.

## Limites du réel

*« S'il ne dit rien c'est que ça va, on va dire. S'il ne dit rien, c'est que je ne l'ai pas trahi. »*

(Simon Hureau)

Il semble aussi important de porter une attention particulière à l'injonction au dialogue et à la participation. Prendre conscience d'un potentiel rapport de force à travers une différence de statut, pouvant mener à une forme de violence symbolique. Essayer de ne pas se positionner dans une attente de résultats qui proviendraient exclusivement de l'initiative de ses interlocuteur·rice·s. Garance Coquart-Pocztar me raconte sa façon de procéder à Ithaque :

*« Je leur explique mon projet, et je leur dis : si vous avez envie de me raconter quelque chose pour que ce soit plus fidèle, vous pouvez. Et il y en a qui ont envie, il y en a qui ont pas envie. L'idée, c'est vraiment de partager des moments de vie, d'être au même niveau, et de ne pas cacher ce que je fais. »*

Mais si on trahit toujours un peu la parole collectée, pourquoi se revendiquer de la bande dessinée du réel, de l'enquête, du documentaire ? Pourquoi chercher à retranscrire ? Didier Fassin, anthropologue et sociologue, propose le contrepoint suivant :

*« Écrire, c'est toujours trahir. Trahir ceux qui m'ont fait confiance, m'ont permis de pénétrer leur quotidien, m'ont dit et laissé voir des choses qu'ils n'ont pas forcément envie que l'on sache. Trahir aussi cette réalité dont la description et l'interprétation résultent de choix qui ne parviennent jamais à en restituer entièrement ni même à en énoncer les complexités et les ambiguïtés. (...) Jusqu'à ce que ce que j'accepte l'idée que ne pas écrire, c'est encore trahir. Trahir l'intention qui était à l'origine de cette enquête : tenter de rendre compte d'une réalité de notre société qui m'apparaissait intolérable, à savoir le traitement fait aux habitants des quartiers populaires et singulièrement aux adolescents et aux jeunes. Mais trahir aussi ceux qui m'avaient ouvert les portes de leur commissariat pour que j'y conduise ma recherche : le privilège désormais rare de cette faveur impliquait de ma part un retour*

## Limites du réel

sur leur investissement démocratique.<sup>32</sup>»

Ne pas tenter d'écrire ce réel, ce serait réduire de nombreux possibles et réalités à l'état d'éléments observables par une minorité concernée. Réels invisibles, encore plus invisibilisés si persiste cette peur de trahir. En quoi consisterait d'ailleurs le fait d'aller trop loin, d'induire une réelle « trahison » ?

L'auteur Remedium (de son vrai nom Christophe Tardieux) enquête sur la vie de Jean-Michel Blanquer, alors ministre de l'Éducation nationale. Il publie son récit *Cas d'école - Histoires d'enseignants ordinaires* dont plusieurs épisodes sont prépubliés sur Le Club de Mediapart. À la suite de témoignages de baby-sitters compromettant une part de la vie privée de Jean-Michel Blanquer, l'auteur se voit forcé de caviarder une case en octobre 2020 [fig. 23], sous la menace des avocats du ministre. Une réaction concrète après publication du livre, arrivant d'ailleurs au lendemain d'un discours sur la liberté d'expression ayant suivi la mort de l'enseignant Samuel Paty.



Cette menace révèle-t-elle une trahison de la vie de Jean-Michel Blanquer, ou au contraire une donnée qu'il conviendrait de révéler pour justement être fidèle au réel ? La censure comme trahison. Une parole contre une autre. Faille juridique.

*« C'est plus par rapport à la vérité de la personne. Si j'avais inventé tout un épisode qui ne s'était pas passé, une rencontre avec quelqu'un qu'il n'a jamais rencontré... Après la vérité aussi est toute relative, parce que moi je me suis basée sur ses récits à lui, ses propos, ses histoires telles qu'il les raconte lui. Je n'ai pas été chercher les versions des autres protagonistes. C'est peut-être aussi pour ça que je me suis mise en scène dans le dialogue avec lui, parce que je n'ai pas cherché à croiser des récits. »*

(Hélène Balcer)

[32] Didier Fassin, *La force de l'ordre. Une anthropologie de la police des quartiers*, Paris, édition Points, 2011, p.58.

## Limites du réel



Une vérité qui ne sera donc que très relative. Comment saurait-on effectivement s'assurer de la véracité d'un témoignage? Le dialogue et l'honnêteté restent encore la meilleure façon de composer un récit juste qui puisse satisfaire à la fois l'auteur·ice et les personnes qu'il·elle souhaite mettre en avant. Différenciation à faire selon la volonté initiale du projet. Avec ou sur quelqu'un? Dans une volonté de dénonciation, de critique, ou au contraire dans une forme d'admiration, de soutien? Romance du meilleur ou du pire?



A certaines heures, j'aurais été assis face à Henry Miller que je n'aurais pas été plus remué. C'était vraiment un écrivain qui parlait. Ça me remplissait de respect de l'écouter et de le regarder, même une fois le magnéto éteint, remballé, le chemin du retour pris, je voyais cet homme tout rayonnant de son passé et j'étais heureux d'être à côté de lui.

J'ai pris des croquis de ces moments-là. Certains sont bons.

Alan appréciait ça, en moi, le dessin. Il se faisait une très haute idée du dessin. Ce projet de bande dessinée l'enchantait. Il jouait parfaitement le jeu, il acceptait que je dessine sa mémoire. Parfois, j'illustrais très fidèlement un souvenir, d'une façon troublante pour nous deux, le plus souvent je le déformais. Dans un cas comme dans l'autre, il était ravi. Et fier.

Peu de temps avant sa mort, il m'a dit :  
"J'ai remarqué une chose en regardant la télévision depuis que je vis dans les chambres d'hôpital, c'est que même dans les programmes les plus quelconques et les plus insipides de la journée, si je vois un court instant un peu de nature ou un homme en train d'exercer une activité artisanale ou, par exemple, dans un petit western, un coin de ferme avec quelques chevaux, j'ai des moments de plaisir et de soulagement et de bonheur, presque comme si je voyais ces choses dans la vie réelle. Au milieu d'un flot d'images mauvaises ou simplement inutiles qui sont la majorité, il y a de courts instants qui me plaisent, comme ça, simplement, sans que j'essaye aucunement de les interpréter. Et c'est ça que tu sèmes dans ce que je te raconte et dans notre travail. Tu sèmes ce que je te dis parce que je choisis des moments tous absolument vrais et qui sont des moments racontés sans interprétation, avec juste ce qu'ils ont eu de vérité."

"Et j'ajoute que c'est ce que tu fais toi-même quand tu fais les croquis."

Alan est mort l'été dernier. Huit mois après, le premier livre paraît à l'Association. Il raconte la préparation militaire d'Alan, aux Etats-Unis, entre 1943 et 1945. Je raconte ensuite sa guerre et son occupation de l'Allemagne. Plus tard, son enfance.

Certains épisodes ont été publiés dans LAPIN. Alan était abonné à LAPIN, il le lisait de A à Z et goûtait ce qui se passait à l'Asso. Il appréciait les bndes dessinées de mes proches amis, David B., Josann Sfar, Christophe Blain, et s'enquerrait souvent d'eux. Il aimait bien les Contures de Matth Konture. La sollicitude de Jerm. Christophe Menu nous confortait dans notre travail.

Je précise qu'il ne s'agit en aucune façon d'un travail d'historien. Je ne documente peu. Je recherche essentiellement les images que son récit a faites naître en moi quand je l'ai entendu pour la première fois. Ce sont ces images qui m'ont donné envie de travailler.

En lisant les scénarios inspirés de nos conversations, il arrivait qu'Alan veuille rajuster, vérifier, modifier un détail. Moi-même, je le consultais, au coup par coup, sur tel ou tel aspect d'une scène. Je lui demandais de me décrire plus précisément une personne, un lieu, une atmosphère. Etait-ce le jour ou la nuit? Pleuvait-il? Comment étais-tu habillé? Je décrochais mon téléphone et j'avais la réponse. Maintenant, je me débrouille tout seul. Autant dire que ce récit sera soumis aux aléas d'une mémoire désormais figée sur cassette ou dans mes carnets.

Mais cela n'est pas bien important. Je n'ai pas peur d'inventer. Alan est né en Californie en 1925. J'ai été élevé dans le midi de la France vers 1970. Nos palmiers se valent. Bien sûr, je n'ai pas fait la guerre, mais j'ai eu un arrière-grand-père au Chemin des Dômes, un grand-père à Dunkerque, un père en Algérie. La guerre n'est jamais loin de quiconque.



## Limites du réel

anime, nous meut profondément, à laquelle on s'identifie et dont on souhaiterait transmettre l'intérêt. Presque une nécessité.

*« Pour écrire, on se rend compte qu'on a besoin de mobiles. Quand on se dit, écrivons, et qu'on s'assoit à sa table, généralement au bout de cinq minutes on va se servir à boire, on va prendre une douche, mais on n'aura pas écrit. Si on ne dit pas écrivons, mais on se dit : il y a ça là, et ça pèse, ça appuie sur la porte, il faut que ça sorte, dans ces cas-là généralement on écrit.*

*J'ai vécu un peu comme tout le monde le fait de se dire "je me sens capable de faire des livres, donc faisons-en, et de quoi je vais parler ?" Et de quoi je vais parler c'est écrasant, ça ne peut pas marcher comme ça. Il y a un moment où il faut qu'on soit tracté par quelque chose. »*

**(Emmanuel Guibert)**

*« Quand je parle de violences, je vais faire ressortir cette violence, cette injustice, et j'ai envie que cette émotion que j'ai ressentie, je la remette dans mon travail pour pouvoir la partager aux autres. »*

**(Valentine Delussy)**

*« Il y a forcément l'utilisation de ce qu'on est, de ce qu'on a vécu, de ce qu'on a lu, entendu ou découvert. Moi, je ne suis pas un fabricant d'histoires. J'ai besoin que ça me touche personnellement. Pour dessiner du mieux possible ce que je vais dessiner, j'ai besoin d'aimer ce que je dessine. »*

**(Simon Hureau)**

Les émotions et l'attachement à son sujet peuvent être d'autant plus présents dans ces démarches d'expérimentation du réel qu'elles exigent une participation active et un dialogue constant, plutôt qu'une observation distante. Simon Hureau, avant d'écrire *Sermilik*, a notamment partagé des conditions de vie extrêmes au Groenland qui lui étaient alors inconnues.

*« Max, il m'a un petit peu mis à l'épreuve quand même. Lui, il a testé ma légitimité. Il aurait pas confié son récit à quelqu'un qui joue pas le jeu. Qui joue pas*

## Limites du réel

*le jeu d'aller faire du kayak avec lui, d'aller nourrir les chiens, de manger du phoque, de se confronter au froid, à l'eau, d'aller pic-niquer sur les icebergs, comme lui y avait été confronté en arrivant... C'est après coup que je m'en suis rendu compte. Et quelqu'un qui n'aurait pas été effaré par le manque de confort de sa vie, il ne lui aurait pas donné les clés.*



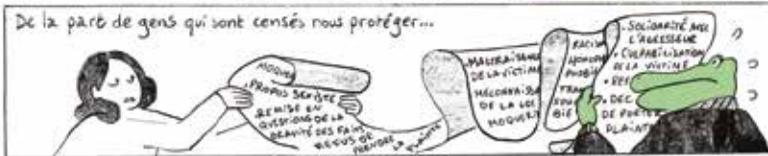
*Même une fois rentré, j'ai pu constater qu'il fallait continuer de faire ses preuves. Je lui ai envoyé un premier storyboard, et il a vu que j'avais commencé à travailler, donc à partir de là il m'a redonné de la matière. Mais ça a été une suite de mises à l'épreuve constantes, jusqu'au bout en fait. J'ai dû gagner mes gallons. Je suis allé la chercher cette légitimité, j'ai dû la mériter. Bizuté, quoi! »*

La frontière entre professionnel et personnel se brouille dans l'expérience. L'expérimentation directe du réel touche profondément à la vie de l'auteur·ice, l'espace de quelques temps ou parfois même d'une existence entière. Ressentir, serait-ce la réponse à la recherche de la légitimité?

*« La bande dessinée, c'est un peu apprendre la compassion. Ce sont des projets qui sont finis, mais les sujets restent. »*

**(Valentine Delussy)**

Mais ressentir, est-ce tout comprendre ?



Le site [payetapainte](http://payetapainte.com) recense 500 des commissariats safe en France. Venez informée sur vos droits et entourée!

## Conclusion

J'ai du mal à savoir ce qui m'intrigue dans cette utilisation directe du réel. J'aime lire ces mots d'espaces-temps différents des miens. Savoir qu'ils ont existé en-dehors d'un imaginaire. Dans une réalité éprouvée, visitée, ressentie par l'auteur·rice. Comme si je donnais plus de crédit à sa parole et à ses émotions. Comme si je me voyais plus directement à sa place. Lien entres amateur·rice·s de bande dessinée? Capacité de projection et d'identification plus développée quand une personne utilise des outils similaires aux miens?

Pourtant la fiction possède ce même pouvoir, avec des réalités et personnages fabriqués de toutes pièces. Est-ce que le lien au réel serait alors vraiment une plus-value dans un récit de bande dessinée? Vaudrait-il mieux que la fiction, sachant que celle-ci nécessite tout autant le fait de croire à ses histoires? Que si elle s'autorise des modifications pour s'en émanciper, elle prendra toujours plus ou moins directement le réel pour inspiration?

La non-fiction, et la profusion de nouveaux termes presque indistincts qui en découlent, ne serait-ce pas une façon de prouver que la bande dessinée peut être autre, peut être prise au sérieux, et avoir sa place dans des milieux qui ne la lui laissaient pas jusqu'alors? Un argument commercial pour montrer qu'elle ne se réduit plus à la jeunesse et au divertissement afin d'attirer un nouveau lectorat?

Mais est-ce qu'on a tant besoin de savoir que les choses sont vraies? Comme si on pouvait hiérarchiser les bandes dessinées selon leur potentiel degré de vérité. A-t-on besoin plus que jamais de croire, à une époque où se développent de plus en plus de technologies, d'intelligences artificielles qui faussent notre rapport au réel?

Je crois que mes incertitudes et barrières quant à l'écriture de mes propres histoires se ressentaient dans mes entretiens. Emmanuel Guibert, au terme de notre discussion, conclut dans un sourire, et ses phrases me font l'effet de longs mois de réflexion:

*«Si tu veux, on sculpte ces noms dans le marbre, on les met sur des frontons, et une fois que ça y est, ça a un effet d'intimidation que ça n'a pas quand on se*

## Conclusion

*fout de tout ça et qu'on est simplement mû, conduit, dirigé, par le désir d'aller là, là...*

*Moi j'écris à la fois de la fiction et de la non fiction, et j'ai besoin des deux, clairement. Et pourquoi pas ? On trouvera toujours des gens pour légitimer ces catégories intelligemment en disant "oui en effet il y a des histoires vécues". Mais ça n'a pas grand intérêt. En tout cas, ça ne doit pas avoir d'action, encore une fois intimidante ou stérilisante, sur quelqu'un qui se présente à l'entrée de sa vie d'auteur, et qui se dit "moi j'ai envie de raconter des choses, mais attention il y a un grand panneau là, et puis un grand panneau là..."*

*Il n'y a qu'une chose qui est intéressante : c'est la source des histoires. Ce n'est pas là où elles aboutissent. Quand elles aboutissent, si elles aboutissent, tant mieux. Après on se laisse entraîner, ça entraîne telles ou telles conséquences, on les accepte ou pas. Mais si au bout d'un certain temps dans sa vie d'auteur, on n'est plus requis que par l'endroit où ça aboutit, on perd contact avec la source. Or il n'y a que la source qui dicte les histoires. »*

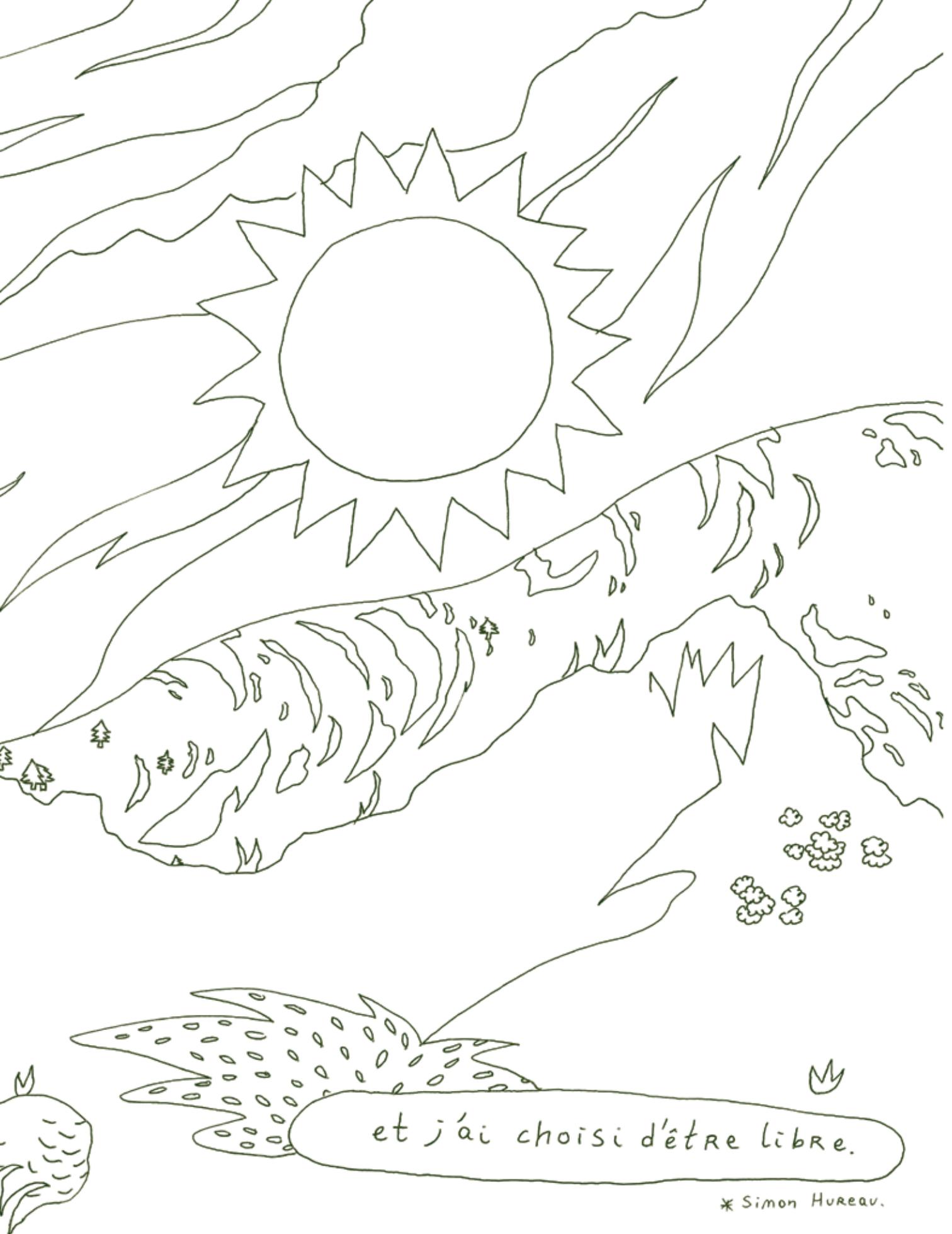
Inutile catégorisation aux prémices d'une écriture balbutiante. Considérer le livre comme l'objet d'une envie personnelle avant d'être l'objet d'une publication. Il trouvera éventuellement sa place dans le regard des autres après avoir pris place dans notre propre vie.

Ne serait-ce effectivement pas moins restrictif et contraignant de simplement considérer le réel comme une matière malléable et organique à travailler ? Que cette matière peut autant se modeler que rester brute, à l'état presque "naturel" ? Sans soucis préalable de catégorisation, qui réduit les possibles créatifs avant même de prendre part à une expérience.

Au final, qu'importe que les histoires soient vraies, pourvu qu'on y croie ?

c'est un métier de liberté,





et j'ai choisi d'être libre.

\* Simon Hureau.

# Bibliographie

## Bandes dessinées

- Anne Billows, *Amours en Cendres*, éditions First, 2022, 222 p.
- Camille Royer et Geoffrey Le Guilcher, *La Femme Corneille*, éditions Futuropolis, 2023, 160 p.
- Catel, *Ainsi soit Benoîte Groult*, éditions Grasset, 2013, 336 p.
- Debbie Drechsler, *Daddy's girl*, éditions L'Association, 1996, 80 p.
- Émilie Saitas, *L'Arbre de mon père*, éditions Cambourakis, 2018, 96 p.
- Emmanuel Guibert, *La Guerre d'Alan*, éditions L'Association, 2002, 86 p.
- Emmanuel Guibert et Lefèvre Didier, *Le Photographe*, éditions Dupuis, 2010, 272 p.
- Étienne Davodeau, *Les ignorants*, éditions Futuropolis, 2011, 272 p.
- Étienne Davodeau, *Le Droit du sol*, éditions Futuropolis, 2021, 216 p.
- Fabien Toulmé, *L'Odyssée d'Hakim*, éditions Delcourt, 2010, 272 p.
- Fabien Toulmé, *Inoubliables*, éditions Dupuis, 2022, 128 p.
- Florent Chavouet, *Manabé Shima*, éditions Picquier, 2010, 142 p.
- Florent Chavouet, *Touiller le miso*, éditions Picquier, 2020, 192 p.
- Garance Coquart-Pocztar, *La pluie et la lumière forment l'arc-en-ciel*, éditions Petite Nature, 2023, 320 p.
- Guy Delisle, *Chroniques de Jérusalem*, éditions Delcourt, 2011, 334 p.
- Hélène Balcer, *Le Ksar*, éditions Warum, 2018, 200 p.
- Igort, *Les Cahiers Ukrainiens*, éditions Futuropolis, 2015 (traduction de Laurent Lombard), 172 p.
- Jochen Gerner, *Contre la bande dessinée : choses lues et entendues*, collection Éprouvette, éditions L'association, 2008, 136 p.
- Joe Sacco, *Palestine*, éditions Rackam, 2010, 288 p.
- Joe Sacco, *Reportages*, éditions Futuropolis, 2011, 200 p.
- Leopold Maurer et Regina Hofer, *Insectes*, éditions Cambourakis, 2021 (pour la traduction française), 240 p.
- Lisa Mandel et Yasmine Bouagga, *Les Nouvelles de la Jungle*, éditions Casterman, 2017, 304 p.
- Mathieu Sapin, *Edgar*, éditions Dargaud, 2023, 160 p.
- Nora Krug, *Heimat, Loin de mon pays*, éditions Gallimard, 2018 (traduction d'Emmanuelle Casse-Castric), 288 p.
- Remedium, *Cas d'école - Histoires d'enseignants ordinaires*, éditions des Équateurs, 2020, 77 p.
- Simon Hureau, *Rouge Himba*, éditions La Boite à Bulles, 2017, 312 p.
- Simon Hureau, *Sermilik*, éditions Dargaud, 2022, 208 p.
- Sandrine Revel et Théa Rojzman, *Grand Silence*, éditions Glénat, 2021.

## Essais

- Bruno Lecigne et Jean-Pierre Tamine, *Essai paratactique sur le Nouveau réalisme de la Bande Dessinée*, éditions Futuropolis, 1983, 159 p.
- Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, éditions du Seuil, 1975, 368 p.
- Yann Kilborne, *L'analyse du film documentaire*, éditions Armand Colin, 2022, 192 p.

## Expositions

- *La bande dessinée du réel, une nouvelle forme de journalisme ?* BNU de Strasbourg, mars 2023.

## Podcast

- Festival d'Angoulèmes, *Mémoires en cases*, 2023.
- France Culture, *La bande dessinée raconte le monde*, 2023.
- France Culture, « Sans oser le demander », *Quel lecteur êtes-vous ?*, 2022.
- France Culture, « Sans oser le demander », *Autofiction : est-ce qu'on n'en peut plus ?*, 2022.

## Articles

- Christophe Dabitch, « La bande dessinée : art reconnu, média méconnu », *La Revue Hermès*, 2009, n° 54, <<https://books.openedition.org/editions-cnrs/19908#ftn2>>
- Mounir Laouyen, « Frontières de la fiction », *L'autofiction : une réception problématique*, Fabula / Les colloques, II. Réflexions théoriques, décembre 1999, <<http://www.fabula.org/colloques/document7558.php>>
- Philippe Lejeune, « Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes », *Autofictions*, p. 8.
- Pauline Charbonnel, « Comment a été votée la loi du 16 juillet 1949 », *Enfance*, t. 6, no 5 « Les journaux pour enfants », novembre-décembre 1953, p. 433-437, <[https://www.persee.fr/doc/enfan\\_0013-7545\\_1953\\_num\\_6\\_5\\_1283](https://www.persee.fr/doc/enfan_0013-7545_1953_num_6_5_1283)>

## Mémoires

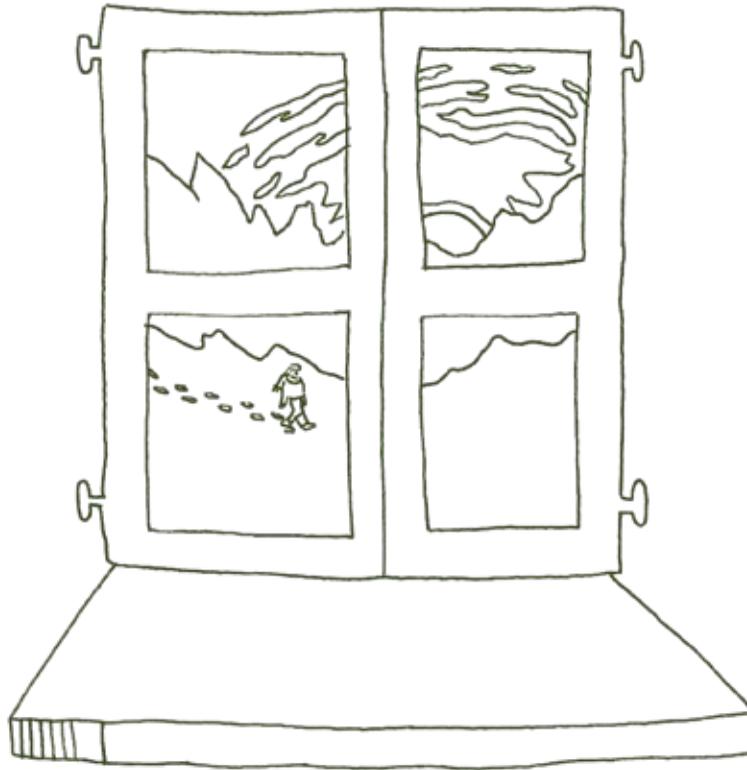
- Julie Delporte, *La bédé-réalité : la bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques*, Mémoire : Département d'Histoire de l'art et d'Études cinématographiques, Faculté des Arts et Sciences, Montréal : Université de Montréal, 2011, 113 p.

## Sites web

- bdtheque.com, <<https://www.bdtheque.com/>>
- Dictionnaire de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image, <<https://www.citebd.org/neuvieme-art/dictionnaire>>
- Pascal Nicolas-Le Strat, *Le récit d'expérience*, septembre 2006, <<https://pnls.fr/le-recit-dexperience/>>

## **Un grand merci**

à Camille Azaïs pour son suivi et ses conseils avisés,  
à Valentine Delussy, Garance Coquart-Pocztar, Simon Hureau,  
Florent Chavouet, Emmanuel Guibert et Hélène Balcer pour avoir  
discuté, ri, marché, bu des cafés ou mangé des sandwiches avec moi,  
le long des quais de Strasbourg, sur les pavés de Caen, les marches  
du Jardin du Luxembourg ou par téléphone, et surtout éclairé avec  
passion et enthousiasme mes questionnements d'autrice balbutiante,  
à mon entourage qui a supporté les phases d'écriture et les ronchonnements  
occasionnels, aux bibliothèques, librairies et étagères des copaines,  
et puis aux auteur•rice•s qui livrent des bouts du monde.



**Tutrice de mémoire :**

Camille Azaïs

**Typographies :**

Besley, d'Owen Earl  
Rubik, d'Hubert and Fischer, Meir Sadan, Cyreal,  
Daniel Grumer et Omaila Dajani

**Illustrations :**

Jeanne Bouillard

Achévé d'imprimer sur les presses de l'ésam Caen/  
Cherbourg par Vincent Coatantiec en 10 exemplaires  
sur papier Munken print cream 115g en novembre 2023.

