



Varia 2

- Catherine Mao

La syncope ou le désir d'image dans la bande dessinée

La bande dessinée est souvent apparue comme l'art de conter des périples et des péripéties. Art du rocambolesque, du remue-ménage, en un mot de l'action, on l'a crue impropre à faire retour sur soi, à faire halte. Certes, en tant qu'art d'abord séquentiel, la bande dessinée se compose d'une pluralité de cases solidaires, d'un découpage de cadres qui forment une suite ininterrompue de « quelque-chose-à-lire »¹. On peut croire alors que la lecture de BD prend la forme d'une fuite en avant. Cette critique assez répandue repose sur une méconnaissance du système de la bande dessinée, dont on peut ralentir voire suspendre la lecture. Par exemple, la case syncopée, définie comme l'interruption du discours, prenant la forme d'une tache d'encre, d'une case blanche ou noire, n'a pas pour mission de faire avancer le récit vers sa résolution, mais au contraire de lui faire subir des interruptions, des secousses.

Certains auteurs utilisent la case monochrome de manière exceptionnelle et pleinement narrative : par exemple, une séquence dans laquelle le personnage éteint la lumière justifie parfaitement l'emploi d'une case toute noire. Il serait abusif de prétendre que la case syncope ici le discours. D'autres auteurs l'utilisent de manière plus expressive et font parfois de la case syncopée un élément de leur technique.

¹ « [...] un cadre est toujours l'indice d'un quelque-chose-à-lire. (...) Le cadre est toujours une invitation à s'arrêter et à scruter » (T. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, « Formes sémiotiques », 1999, p. 64).

Dans *Journal (1)*, publié en 1996 chez Ego comme X, Fabrice Neaud, qui se propose de réaliser son journal intime en bande dessinée, a recours à une esthétique de la syncope particulièrement riche de sens². Prenant pleinement part au langage bédéphilique de l'auteur, la syncope vient exacerber l'histoire de *Journal*, qui raconte la perte et l'absence. L'historien d'art Louis Marin, dans toute son œuvre, a toujours envisagé la syncope comme un concept intersémiotique. Il lui donne, dans *L'écriture de soi*, une triple définition, médicale, grammaticale et musicale³, et l'applique à la peinture et à la littérature. Dans les exemples qu'il a choisis, que ce soit le texte de Stendhal ou celui de Montaigne, la peinture de Philippe de Champaigne ou encore celle de Fra Angelico, la syncope, toujours, permet de questionner le pouvoir de la représentation, en laissant surgir une *figurabilité*. C'est la question que nous souhaitons poser, à notre tour, à la bande dessinée.

Une surprise de l'œil

Pris dans le continuum de la narration, le lecteur voit survenir parfois, rarement⁴, une tache d'encre ou une case entièrement blanche, plus rarement noire. C'est ce que, dans la bande dessinée, nous appellerons « syncope », pour indiquer

² F. Neaud, *Journal (1)*, Angoulême, Ego Comme X, 1996.

Comme on supprime parfois une syllabe ou une lettre pour faire vite, Fabrice Neaud dit procéder par lassitude, à cause de « l'itération iconique » de certaines scènes, c'est-à-dire « la répétition quasi identique, ou identique, d'une même case pour ne faire varier que le contenu verbal et/ou émotionnel de la scène ». Mais contrairement à la poésie, la syncope bédéphilique ne donne pas lieu à un enjambement, mais à une interruption, à un temps long et non à un temps court. En outre, contrairement à la langue orale, la bande dessinée n'est ni d'un usage familier, ni d'un emploi quotidien. La pratique de Neaud mérite d'autant plus que l'on s'y attarde.

<http://pagesperso-orange.fr/soleille/fabriceneaud/auteur/discussion1.htm>

³ Dans *L'écriture de soi*, Louis Marin propose « quelques définitions du terme syncope ou interruption » : la syncope médicale indique la « double interruption du corps et de la conscience » ; dans le domaine de la grammaire, elle renvoie à la « double interruption de l'écriture et de l'orthographe » ; la syncope musicale est ce « glissement de l'accent » par lequel « le rythme rappelle et relance ce qui a été suspendu » (L. Marin, *L'écriture de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, « Librairie du Collège international de philosophie », 1999, p. 65).

⁴ Au sein de cette esthétique de la surprise, du choc, de l'interruption, c'est bien entendu la rareté de l'événement qui en assure tout l'impact.

d'abord, du point de vue de l'expérience du lecteur, une surprise de l'œil, un choc, une secousse. Prenons pour exemple ce baiser que Stéphane dépose sur la joue de Fabrice, et qui le trouble : en déchirant la planche, en entrouvrant le cadre, la tache d'encre – on pourrait y voir la forme de l'éclair de tonnerre et ainsi une manière d'évoquer le coup de foudre – vient défaire l'image et ébranler le récit. D'ailleurs, l'auteur dessine ensuite un cœur : on dirait que c'est l'expression langagière « coup de cœur » ou « faire battre le cœur » que Fabrice Neaud cherche à mettre en dessin. La syncope bédéphilique rappelle la syncope médicale : Fabrice tombe amoureux comme on tombe en syncope. Remarquons que le dessinateur représente quelquefois encore cet organe pour manifester son bouleversement et toujours un état de choc.

Pour décrire l'emploi de la syncope dans le texte de Stendhal, la *Vie de Henry Brulard*, Louis Marin parle non pas de « découverte exceptionnelle » ni de « trouvaille inouïe »⁵, mais d'un événement, d'un accident, « comme une minuscule explosion qui résulterait du choc de deux mots, de la rencontre de deux phrases, ou encore comme une déchirure »⁶ : il emploie d'abord ce terme pour rappeler que quelque chose ne fait choc que par la relation qu'il entretient avec autre chose. De même, notre exemple montre bien que c'est au cœur de la séquence que peut survenir le choc. Quelque chose vient heurter la lecture, comme quelque chose est venu troubler Fabrice. Cet événement de lecture coïncide avec le baiser de Stéphane. Ce n'est qu'au sein du système, ici celui de la bande dessinée, que cet événement de lecture peut venir faire irruption et interruption. A cet égard, la syncope montre parfaitement que le langage de la bande dessinée repose moins sur une simple relation entre le texte et l'image que sur le jeu du déroulement et de la solidarité des images. D'ailleurs dans *Journal*, les coordonnées de la case syncopée montrent bien l'importance du partage de l'espace, de la mise en page. Cette case occupe toujours les lieux stratégiques de la planche – souvent la première case de la page de gauche, ou la dernière case de la page de droite.

⁵ L. Marin, *L'écriture de soi*, *Op. cit.*, p. 15.

⁶ *Ibid.*

C'est donc au cœur d'un art combinatoire, d'une construction, que la case syncopée vient non seulement interrompre brièvement la narration, mais aussi transgresser les codes. En effet, comme nous l'a montré notre premier exemple, la tache d'encre vient avaler le dessin, tandis que la case, blanche ou noire, vient neutraliser la forme. Alors que le narrateur vient de rencontrer Stéphane, une vaste case blanche jette le voile sur la nuit qu'ils passent ensemble. Il faut ajouter que le dessinateur joue précédemment avec l'ombre et la lumière pour relater cette rencontre. Dans la nuit étoilée, sur les remparts éclairés par quelques lampadaires, le visage de Stéphane reste indistinct, toujours brouillé par des hachures. Délitement de la forme qui s'explique par cette nuit sombre où l'œil voit mal ou par le trouble du narrateur qui ne parvient pas à démêler ses émotions ? Toujours est-il que le noir prend le pas sur le blanc, et que l'apparition dans ce contexte de la case blanche, qui occupe presque les deux tiers de la page, a de quoi surprendre le lecteur. La case, néanmoins, n'est pas tout à fait blanche : le mot « ensemble », doublement encadré et presque parfaitement centré, retentit au milieu de cette blancheur. Le narrateur évoque cet « être-ensemble » comme un paradis perdu. Ce qui lui reste, c'est ce qui reste à la case évidée : un mot et un souvenir (qu'il soit réel ou fantasmatique).

Ainsi s'impose en premier lieu la dimension visuelle de la syncope. C'est la neutralisation de l'image qui « s'empare [la première] de l'attention du lecteur »⁷ et ce au premier coup d'œil. Ce faisant, la syncope nous montre bien que la BD est d'abord une « espèce narrative à dominante visuelle »⁸. La transgression est d'autant plus marquante que Fabrice Neaud prend le parti du réalisme, qui lui permet, dit-il, de faire varier le regard. Il parle à ce propos de changement de focale :

Or seul le réalisme, comme écriture première, imposant sa "haute définition" d'emblée dans l'imaginaire du lecteur, autorise par la suite une dégradation de

⁷ « L'argument qui a toujours plaidé en faveur de la bande dessinée comme forme d'art est que nous avons affaire à un moyen d'expression qui est d'abord visuel. Le dessin s'empare le premier de l'attention du lecteur » (Will Eisner, *La Bande dessinée, art séquentiel*, Paris, Vertige Graphic, 1997, p. 125).

⁸ T. Groensteen, *Système de la bande dessinée, Op. cit.*, p. 8.

celle-ci ; il lui reste possible de "réduire" un personnage à quelques signes que le lecteur aura pu observer par ailleurs au cours du récit⁹.

Cependant, quand s'introduit au cœur de la planche la case syncopée – noire, blanche ou tachée –, elle ne fait pas seulement vaciller le parti pris réaliste, elle suspend aussi la prétention figuration. C'est bien l'épuisement de la figuration que met brutalement en scène l'esthétique de la syncope¹⁰.

De plus, la case blanche enfreint les codes de l'encadrement. Reprenant notre exemple précédent et considérant la planche dans toute sa matérialité, on peut se demander ce qui discrimine le blanc inter iconique, c'est-à-dire l'espace marginal qui sépare les cases entre elles, du blanc de la case syncopée. Seul le cadre sépare ces blancs, seule la fine bordure noire nous indique qu'ils n'ont pas le même statut. Ainsi, le cadre, dont la fonction première est de détacher la forme du fond, indique qu'il y a bien « quelque-chose-à-voir ». C'est-ce que Thierry Groensteen appelle la « fonction lectorale » du cadre : « Le cadre est toujours une invitation à s'arrêter et à scruter »¹¹. La bordure comme contour, comme extraction, comme prélèvement, fait de son contenu un objet de contemplation. Groensteen parle alors de sa « fonction de clôture »¹² :

Fermer la vignette, c'est enfermer un fragment d'espace-temps appartenant à la diégèse, signifier sa cohérence. (...) Tout se passe alors comme si le cadre, ayant structuré l'espace, favorisait ensuite l'émergence de l'icône¹³.

⁹ Cette discussion entre Fabrice Neaud et Sébastien Soleille, critique notamment sur le webzine de bande dessinée du9, a eu lieu par e-mail en 2008 (F. Neaud, « Bande dessinée actuelle et "bonhomme patate" », discussion avec Sébastien Soleille, 2008. URL : <http://pagesperso-orange.fr/soleille/fabriceneaud/auteur/discussion1.htm>).

¹⁰ Sur ce point, rappelons que l'on a justement beaucoup dévalué la bande dessinée à cause de son ambition figurative et narrative, bien loin des problématiques de l'art abstrait. On lui a alors reproché « de ne pas être contemporaine de l'art contemporain », ce qui revient, selon Thierry Groensteen, « à la juger selon un ordre qui n'est pas le sien » (T. Groensteen, *Un Objet Culturel non identifié*, Angoulême, Editions de l'An 2, « Essais », 2006, pp. 49 et 51).

¹¹ T. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, *Op. cit.*, p. 64.

¹² Dans *Système de la bande dessinée*, Thierry Groensteen sépare les six fonctions du cadre : la fonction de clôture, la fonction séparatrice, la fonction rythmique, la fonction structurante, la fonction expressive et la fonction lectorale. Aussi éclairantes soient elles pour l'esprit et l'analyse, ces catégories nous semblent en pratique s'enchevêtrer assez souvent (*Ibid.*, pp. 49-68).

¹³ *Ibid.*, p. 50.

Or ici, justement, nulle icône n'apparaît. Accentué par le blanc environnant, l'encadrement de la case blanche met le manque en évidence : c'est l'échec de la représentation qu'il donne paradoxalement à voir. L'album nous en donne une intéressante illustration : l'auteur met un cadre dans un cadre. Dans cet exemple, l'espace dévolu au texte reste vide à jamais. Loin de remplir l'espace, quelques taches viennent ici et là mettre en valeur l'*inanité* de l'encadrement, dont la fonction semble mise en abyme. L'auteur, qui raconte ici une dispute, cherche vraisemblablement à restituer une certaine défaite de la communication. Le cadre, qui n'emmure plus que quelques taches dans le vide, prend alors une valeur déceptive : à la dislocation du discours répond la déception du lecteur.

Transparence et opacité de la bande dessinée

Pourtant, bien que la case noire, et surtout blanche, suspende la représentation, on ne voit pas rien. On voit du noir, du blanc, des bords, éventuellement quelques mots ou quelques taches. Une fois seulement dans l'album, le dessinateur fait se suivre deux cases syncopées. Alors que Fabrice partage une journée de complicité avec Stéphane, il redoute déjà sa perte. Il ne cesse alors de le dessiner, de près ou de loin, comme pour retenir son reflet, jusqu'à ce que la case noire puis blanche ne vienne syncoper ce bonheur partagé, ne vienne empêcher le narrateur de *voir* l'aimé : « Je fixe ces moments où tu me souris encore... puisqu'il faudra bien te le dire un jour ! Et qu'un autre jour, las de l'entendre, tu ne souriras plus. Et alors, qu'advient-il de moi ?... Qu'advient-il de moi ? ». Le noir fait du blanc un élément visible. Le blanc pourtant devrait se faire oublier : comme le cadre, il fait partie des conditions de mise en visibilité. Ici, au contraire, ce que l'on doit rendre invisible – et qui est normalement la condition de possibilité de l'émergence d'une icône – est rendu visible par l'absence de l'icône. Puisqu'il ne permet plus de mettre en valeur une forme, le fond ne sert plus de fond : le fond est devenu « intransitif », « pur fond » ou surface. De même, le blanc – « couleur invisible en soi de l'air ou de

l'eau », couleur invisible « que seule une couleur "autre" » rend à la visibilité »¹⁴ – n'est plus que surface. La case toute blanche ou toute noire rend la surface visible – *visuelle* dirait Georges Didi-Huberman – et le plan palpable : elle donne à la planche de bande dessinée une texture. La case n'est plus qu'un lieu, vide ou plein, ou bien ni vide ni plein.

De la sorte, la case syncopée dénonce le dispositif permettant de raconter. En ne s'effaçant pas devant ce qu'elle représente, elle se met en valeur elle-même : ainsi, elle se présente comme représentant quelque chose, et encore, compte tenu de la défaillance de la représentation, elle se contente de présenter. La case de bande dessinée n'a alors plus de profondeur : de transparente, elle est devenue opaque. On retrouve ici les catégories chères à Louis Marin de « transparence et opacité » de la représentation. Selon l'historien d'art,

toute représentation représente quelque chose, mais toute représentation se présente représentant quelque chose. La transparence transitive, mimétique, de la représentation – représenter quelque chose – s'articule à son opacité réflexive – se présenter¹⁵.

Marin nous donne notamment l'exemple du fond noir qui fait se détacher les figures dans la peinture *Memento mori* de Philippe de Champaigne :

Un fond noir. Soit, mais que représente ce fond noir ? Rien. (...) Mais si ce fond ne représente rien, il se présente en revanche comme rien ; il se présente non pas comme représentant quelque chose : il se présente¹⁶.

C'est ici du travail de la *figurabilité*, entendue comme *moyen d'une mise en scène*, qu'il est question.

De cette manière, c'est le squelette de la BD, sa forme mentale que la case

¹⁴ Louis Marin parle ici en particulier de la peinture de Poussin, qui faisait du blanc une « couleur transcendante », « couleur de la lumière » et « couleur du soleil si le soleil pouvait se peindre » (L. Marin, *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, « Hautes études », 1994, p. 366).

¹⁵ L. Marin, *L'écriture de soi*, *Op. cit.*, p. 129.

¹⁶ L. Marin, *De la représentation*, *Op. cit.*, p. 259.

syncopée met visuellement en valeur : de la planche ainsi trouée, le lecteur peut percevoir plus clairement le multicaire¹⁷, la gestion de l'espace, la mise en page. Prenons pour exemple cette séquence dans laquelle des araignées submergent la planche, en engoutissant le personnage : c'est d'un naufrage – celui de Fabrice délaissé par Stéphane – qu'il est question ici. La case syncopée – remplie de noir – met en lumière la mise en page pourtant régulière et discrète¹⁸ de la planche. Si, comme on l'a vu, la syncope advient en tant que moment – moment de surprise et de fascination – dans une séquence où elle prend tout son sens, elle renvoie aussi au dispositif de la bande dessinée dans un mouvement atemporel. De cette manière, elle exacerbe une tension fondamentale à l'œuvre dans le neuvième art entre la séquence et la surface, ou entre ce que Pierre Fresnault-Deruelle appelle le linéaire et le tabulaire¹⁹. En ce sens, pourrait-on voir dans la pratique de la syncope une forme d'hommage à la bande dessinée ? En l'évidant et en incitant le regard à s'y noyer, la syncope fait de la case de BD un lieu dans lequel se manifestent le pouvoir de l'auteur et **celui** de la bande dessinée.

Un désir d'image

Ainsi, dans la planche bédéphilique, la case syncopée se présente d'abord comme une anomalie, comme une bizarrerie, qui interpelle et sollicite le lecteur. Au temps du choc succède le temps de la fascination²⁰, fait des hésitations et des

¹⁷ Thierry Groensteen invite à nommer « multicaire simple » la planche ou toute unité inférieure fédérant plusieurs vignettes, tandis que le « multicaire feuilleté » serait le livre (T. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, *Op. cit.*, p. 39).

¹⁸ Thierry Groensteen oppose mise en page discrète – c'est-à-dire conventionnelle ou régulière – et la mise en page ostentatoire (*Ibid.*, pp. 107-119).

¹⁹ « La BD tabulaire c'est, sans renier le récit (et pour cause !), la contestation de ce dernier par un recours à la composition formelle dans l'agencement des dessins. Si l'on préfère une certaine ambiguïté entretenue entre décor et décoration, perspective et platitude. » (P. Fresnault-Deruelle, *Récits et discours par la bande. Essai sur les comics*, Paris, Hachette, 1977, p. 92).

²⁰ Il faut remarquer que ce temps de questionnement précède encore le temps de la lecture. La syncope joue avec le temps : elle le suspend et le fractionne, temps de la surprise, temps de la fascination et temps de la lecture.

questions du lecteur. Concernant la fresque de Filippo Lippi à Prato²¹, Louis Marin parle de syncope comme de quelque chose qui fait question :

Voilà un moment de très forte surdétermination, de condensation et de déplacement qui m'est exhibé comme si la fresque me disait : " Regarde bien et essaie de comprendre " ; c'est une syncope à la fois dans le récit et dans la figure, qui affecte l'énonciation autant que le contenu²².

Cet événement de lecture suscite de la curiosité : il met le lecteur en alerte et en attente. Or qu'est-ce qu'une attente sinon un désir ? Alors que sa relation platonique avec Stéphane tire à sa fin, Fabrice continue à le dessiner, répétant parfois ses dessins : ceux-ci, presque identiques, ponctuent alors certaines planches comme un motif musical lancinant²³. Cette ponctuation accompagne le mouvement de l'œil du lecteur, qui de la page de gauche à la page de droite, de haut en bas, retrouve les traits de Stéphane. Remarquons d'ailleurs que son visage occupe les mêmes coordonnées (en bas et à droite de la planche) dans les pages 84 et 86 : le lecteur, en tournant la page, est saisi par un effet de ritournelle. Or, au beau milieu de ce jeu de rebond, le dessinateur syncope la narration : une case blanche vient s'introduire à droite de la bande centrale de la page 85. A cet endroit stratégique, elle exprime clairement l'absence : « Tout ce que je peux dire sur la force des hommes n'est rien... quand Stéphane n'est pas là. » Qu'est-ce que cette syncope sinon le désir de retour : retour de Stéphane et retour du dessin de Stéphane, à l'identique, à l'infini. Infini parce que la case blanche est porteuse de *virtualité* : elle porte en elle le souvenir de l'image qui précède et l'anticipation de celle qui suit. Elle prend alors le sens de « symptôme », défini par Georges Didi-Huberman dans *Devant l'image*. Ce dernier prend pour exemple le blanc de Fra Angelico : il n'est pas *visible* au sens d'un objet que l'on montre ; il n'est pas *invisible* non plus puisqu'on ne voit pas rien ; en tant que matière, il est *visuel*, plus encore *virtuel*. C'est en cela qu'il faut l'appeler

²¹ Louis Marin s'intéresse ici particulièrement au mur qui vient couper à la fois l'architecture de la scène biblique et la tête de Jean-Baptiste.

²² L. Marin, *De la représentation*, *Op. cit.*, p. 68.

²³ F. Neaud, *Journal (1)*, *Op. cit.*, pp. 84, 85 et 86.

symptôme, entendu comme un « ensemble ouvert de rapports entre des ensembles de termes, eux-mêmes susceptible d'ouverture »²⁴ :

[Le symptôme] porte en lui les trois conditions fondamentales d'un *repli*, d'un *retour* présenté de ce repli, et d'une *équivoque tendue* entre le repli et sa présentation : tel serait peut-être son rythme élémentaire²⁵.

Et ce qui intéresse Didi-Huberman, c'est le « travail d'*ouverture* – et donc d'effraction, de mise en symptôme – pratiqué dans l'ordre du lisible, et au-delà de lui²⁶ ».

En trouant la planche, en creusant une béance qui arraisonne le regard, la syncope crée du désir : désir d'image avant tout, qui est au cœur de la bande dessinée. Car qu'est-ce qu'une histoire de BD sinon une histoire qui appelle l'émergence du dessin ? Dans *Journal*, l'auteur tente de susciter la présence de l'objet de son désir²⁷. C'est bien la valeur ontologique de l'image, celle d'une présence-absence notamment formulée par Hans Belting, que l'on retrouve au centre de cette entreprise. Dans *Pour une anthropologie des images*, l'historien d'art rappelle notamment que l'expérience de la mort a été l'un des moteurs les plus puissants de la production humaine des images. Par définition,

l'image est présente à travers son médium (sinon nous ne pourrions la voir), mais elle renvoie immédiatement à une absence dont elle est l'image²⁸.

Paradoxalement, ce qui nous est donné à voir, c'est ce qui n'est pas là. C'est à partir d'une absence que Fabrice Neaud a construit son *Journal*. Il nous semble surtout que la séquence, presque cinématographique, d'apparition-disparition de Stéphane, est constitutive de tout l'album. Celui-ci n'est plus qu'une présence à la

²⁴ G. Didi-Huberman, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Collection Critique », 1990, p. 214.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 29.

²⁷ Jusqu'à un certain point, Fabrice Neaud compose ici une œuvre autotélique, car il n'a pas d'autre plaisir que celui du dessin et du souvenir.

²⁸ H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, « Le temps des images », 2004, p. 43.

fois fantomatique et fantasmagorique. A une impulsion de prolifération, sur la page de gauche, correspond un mouvement inverse de raréfaction à droite. Par un effet de symétrie, le passage d'une planche à l'autre dessine un mouvement de départ. Clairement, Stéphane *incarne* ici le manque et, plus encore, un horizon d'attente : celui qui doit, qui devrait remplir toujours le cadre. Mais il est déjà loin, son image nous échappe, et c'est *en négatif* que surviennent les cases qui syncopent la planche. En ensorcelant la vue du lecteur, la case syncopée tente de retarder un instant cette disparition.

La syncope comme modèle opératoire

La syncope relie naturellement les cases de BD entre elles comme unités d'un système, et semble ainsi jouer un rôle de raccord, de suture. Reprenons la séquence des araignées. Bien plus que de faire mémoire dans notre esprit²⁹, la case noire met en valeur la séquence qui précède : l'envahissement symbolique des araignées qui représente la déchéance de Fabrice. Le grouillement croissant des araignées permet d'obscurcir la planche de manière graduelle, jusqu'à obtenir une case noire. C'est donc ici le mouvement d'une chute que la syncope vient ponctuer. Celle-ci revêt alors une fonction rythmique. Tout comme la syncope musicale – temps qui boîte, elle constitue la dissonance, le déséquilibre qui permet de scander la planche, de lui donner sa pulsation, sa dynamique. Remarquons que Fabrice Neaud compare volontiers la bande dessinée à une symphonie, la planche à une portée. D'ailleurs, les références musicales sont très nombreuses dans *Journal (1)* : Arvo Pärt et son « Cantus », Chostakovitch et son quintette, la symphonie de Malher, Steve Reich. Pourtant, cette case syncopée, est-ce une blanche, est-ce une pause, ou alors un *punctum* ?

Il n'est pas anodin, à cet égard, que *Journal* se termine par une case syncopée.

²⁹ Rappelons que Louis Marin parle de la syncope comme d'une image inoubliable.

A la fin, il ne reste rien à voir, mais ce rien donne envie de mieux voir le reste : la syncope conclusive joue donc un rôle d'embrayeur. En interrompant le *continuum* narratif, elle ouvre une brèche qui permet mieux la reprise. En ce sens, à la fin de *Journal*, l'image est ouverte, au sens où l'entend Georges Didi-Huberman :

On comprend alors, devant toute cette poétique de l'ouverture – ouvrir la bouche, l'œil, la chair, le livre, le mur, l'espace et, bien sûr, le temps lui-même – à quel point celle-ci aura pu se penser comme un acte de fondation. Ouvrir veut dire *fonder*, en effet : faire signe vers une origine pour instituer un futur³⁰.

La dernière case de l'album ouvre *Journal* en même temps qu'elle l'achève, repliant l'œuvre sur elle-même. Un supplément lisible vient au renfort de la syncope pour ouvrir le temps d'une attente : « J'aimerais / maintenant / que le temps passe vite ». Le texte désormais se fragmente et s'épuise comme la représentation.

Ainsi, la syncope apparaît dans *Journal (1)* comme « modèle opératoire »³¹ – en permettant véritablement au récit de s'organiser. Rappelons une dernière fois que c'est bien l'acte de voir que Fabrice Neaud met en scène. « Je ne veux plus te voir », lui dit Stéphane. Si Fabrice cherche à lui redonner corps, à lui redonner forme par l'intermédiaire du dessin, c'est bien pour pouvoir continuer à le regarder. Le narrateur n'a qu'un espoir : que Stéphane le regarde à son tour. « ...Regarde-moi !... », lui demande-t-il avec insistance. Stéphane ne peut le regarder qu'en riant. « ...Non finalement, ne me regarde pas... ». Le regard reste à sens unique. Ce récit d'amour non réciproque trouve dans la bande dessinée un médium privilégié. Significativement, l'auteur n'a pas recours à la peinture, médium de l'instant unique, mais à la bande dessinée, art du mouvement et de la séquence. Incapable de fixer un moment ni de mettre Stéphane sous cadre, il cherche plutôt à opérer une suture, à rassembler les éclats de Stéphane. Quel autre médium mieux que la BD aurait ainsi permis à Fabrice Neaud, au sens propre comme au figuré, de raconter cette histoire de

³⁰ G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, *Op. cit.*, p. 52.

³¹ Louis Marin considère la syncope comme modèle opératoire dans *Les Essais* de Montaigne et la *Vie de Henry Brulard* (L. Marin, *L'Écriture de soi*, *Op. cit.*, p. 72).

« cœur brisé » et de « recoller ainsi les morceaux »³² ? Toutefois, la syncope rappelle que la plaie est toujours vive : l'auteur renonce en quelque sorte à « boucher tous les trous ». Et les mots toujours débordent pour réclamer un dessin, une image, une présence.

Dans cette œuvre autobiographique, Fabrice Neaud ne raconte pas seulement ses déboires professionnels et ses échecs sentimentaux, il s'interroge aussi sur le statut de l'image et le pouvoir de la représentation. Il interroge les limites de son propre médium et en cela met directement en scène le pouvoir de la bande dessinée. Dans ce cadre, l'emploi de la syncope, qui est toujours une surprise de lecture mais jamais un accident, est pleinement réfléchissant, dans les deux sens du terme. Neaud nous offre un exemple de bande dessinée qui « pense sans mots », au sens où l'entend Daniel Arasse dans *Histoires de peintures* :

[...] certaines peintures m'attirent, me fixent, m'arrêtent, me parlent comme si elles avaient quelque chose à me dire, or en fait elles ne me disent rien, et c'est cette fascination-là, cette attente, qui m'arrête et me fixe³³.

³² Décivant l'esthétique de la syncope dans l'écriture de soi, Louis Marin remarque que « le désir d'écrire sa propre vie serait alors une tentative de raccommoder avec une plume le tissu de sa propre vie déchirée en morceaux [...] ». *Ibid.*, p. 56.

³³ Alors qu'il se demande ce qui le fascine dans un tableau, pourquoi « l'œuvre vous "appelle" », Daniel Arasse répond que ce serait « le sentiment que, dans cette œuvre-là il y a quelque chose qui pense, et qui pense sans mots ». (D. Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 18).