

Introduction

Et moi, émoi !

VIVIANE ALARY, DANIELLE CORRADO, BENOÎT MITAINE

Associer écriture, dessin et peinture pour raconter sa vie: il y a là un champ de possibilités immense (qu'on pourrait appeler l'auto-biographisme...).

PHILIPPE LEJEUNE¹

L'autobiographie, en matière de bande dessinée, n'est encore qu'une jeune fille au regard des autres formes narratives qui en usent depuis des siècles. Inexistante dans les années 60, bourgeonnante dans les années 70 aux États-Unis, marginale dans les années 80, émergente au début des années 90 en Europe puis rapidement luxuriante, l'auto-biographie est devenue de nos jours l'une des pratiques les plus représentatives de la bande dessinée actuelle.

En cela elle mérite l'attention de la critique non seulement d'un point de vue historique et thématique, mais aussi et surtout peut-être parce qu'elle est l'une des manifestations les plus voyantes de la redéfinition d'un champ artistique sclérosé dont les règles de production remontaient aux origines du XX^e siècle. Au-delà de la bédésphère, il ne semble pas absurde de penser la vague autobiographique en bande dessinée comme un symptôme, discret mais tangible, d'un changement d'*épistémè* que des courants philosophiques ont voulu qualifier successivement de postmoderne et de surmoderne. L'autre, les autres, les masses qui ont longtemps été un enjeu de civilisation, ont laissé place à l'« individualisation des références » dans les sociétés occidentales au sein desquelles, selon Marc Augé, l'individu « entend interpréter par et pour lui-même les informations qui lui sont délivrées ». « Jamais – ajoute-t-il – les histoires individuelles n'ont été aussi explicitement concernées par l'histoire collective, mais jamais non plus les repères de l'identification collective n'ont été aussi fluctuants. La production individuelle de sens est donc plus que jamais nécessaire². »

Que la « grande histoire » cède le pas à la « petite histoire »³, que la société change et la bande dessinée, comme n'importe quel autre témoin de son temps, s'en fera l'écho telle une caisse de résonance. Là où il y a quarante ans on faisait un usage parcimonieux et prophylactique du Je afin d'essayer de surmonter ses démons, le Je de nos jours prend à certains moments des allures de jeu tandis qu'à d'autres il assume pleinement une mission collective. L'expansion du Je dans la bande dessinée de ces vingt-cinq dernières années est ainsi incontestable, et la vague contre-culturelle, qui relevait d'un élan vital, est devenue avec le temps un phénomène éditorial au point d'avoir fait entrer la bande dessinée dans un nouveau paradigme : celui de l'ère du Je.

S'il semble bien difficile dans ces lignes introductives de pouvoir prétendre percer les mystères du développement du Moi dessiné comme pratique individuelle qui prend place plus largement dans un phénomène culturel et sociétal aux ramifications complexes, il est par contre nécessaire de replacer quelques-uns des jalons qui parcourent l'histoire de l'autobio-graphisme, « ce champ de possibilités immense » tel que le qualifiait Lejeune après lecture du *Maus* de Spiegelman. Plus que des dates ou des grands événements, ce sera l'occasion de rappeler que l'autobiographie s'inscrit dans l'histoire de la conquête du réel comme sujet narratif et qu'elle est aussi le résultat de l'évolution d'un média qui, en passant du statut de simple divertissement à celui d'art, a pris conscience de l'importance des notions de signature et d'auteur.

Née dans le berceau de la *beat generation* à San Francisco, l'autobiographie dessinée est d'abord redevable de tous ces jeunes dessinateurs que l'Histoire placera sous la bannière de la bande dessinée *underground* américaine, au premier rang desquels se trouve Robert Crumb⁴. Avec son *Zap Comix* de 1968, iconoclaste et novateur ne serait-ce que parce qu'il relevait d'une entreprise personnelle et artisanale (tout le contraire des dessinateurs interchangeables au service d'un personnage, d'une série et d'un studio), Crumb incarnera très tôt la posture de l'auteur non affilié et non aligné. En construisant un nouveau cadre de réception dont l'adulte occupe le centre, il brisera le plus pesant des verrous qui confinait la bande dessinée à n'être qu'un média de récréation destiné aux enfants. En adoptant une nouvelle esthétique (la ligne « crade »), de nouvelles thématiques (sexe, drogue et rock'n'roll pour faire vite), et

en prenant le contre-pied systématique de toutes les valeurs défendues par l'Amérique puritaine et triomphante, il fera voler en éclat bien des carcans et permettra à l'imagination de toute une nouvelle génération d'auteurs de s'envoler (avec le renfort parfois de substances illícites). Ainsi, quand des Justin Green, Crumb ou encore Spiegelman produisent en cette même année 1972⁵ des œuvres comme *Binky Brown Meets the Holy Virgin*⁶, «The Confessions of R. Crumb»⁷, «Maus»⁸ ou «Prisoner on the Hell Planet»⁹, ils faisaient sans doute d'abord de l'*underground* avant de faire de l'autobiographie. Avaient-ils conscience de poser les premières pierres d'un nouveau genre ? La part du Moi avait-elle été pensée comme une charge de dynamite destinée à faire vaciller les super-héros de leur piédestal ? Superman contre Supermoi en quelque sorte ? C'est peu probable et Justin Green n'est pas loin de le dire : «l'autobiographie était un fait accompli [...], un fruit qu'on pouvait cueillir simplement en tendant la main. L'histoire de Binky n'existe que parce que j'ai vu le travail d'autres dessinateurs *underground*¹⁰.»

L'autobiographie était certainement dans l'air du temps, aussi bien aux États-Unis qu'en Espagne¹¹ et ailleurs¹². Mais il fallait tout de même certaines prédispositions pour s'y risquer car s'exposer comme le firent Green et Spiegelman dépasse de beaucoup la simple volonté de remettre les pendules à l'heure, de choquer le bourgeois et le puritain ou de consigner ses mémoires, tels les grands hommes, afin de laisser sa trace pour la postérité. Ces récits, tous produits par des sujets âgés d'une vingtaine d'années, loin d'être arrivés à l'heure du bilan de leur existence et dont on imagine bien qu'ils n'avaient guère de hauts faits d'armes à conter, ne relevaient pas d'une stratégie personnelle ou corporatiste visant à s'ennoblir et ennoblir la bande dessinée en la mettant sur un pied d'égalité avec les mémoires d'un chef d'État ou avec les confessions d'un Rousseau ou d'un saint Augustin. L'enjeu était ailleurs et, pourrait-on dire, autrement plus important, car vital : cette mise en scène de l'intime (et parfois de ses parties intimes) qui relève de la confession aux vertus cathartiques servit d'exutoire à ces jeunes gens en rupture de ban débordés par les émois de leur Moi.

Souvent issus d'enfances et d'adolescences compliquées, d'entourages familiaux étouffants, ces artistes vont faire de l'encre leur sang et montrer sans forcément le rechercher ni le comprendre sur le moment que «la Bande Dessinée pouvait se passer de Héros, de Séries, de son éternel prétexte d'Aventure ou de Gag»¹³. La bande dessinée venait en

effet de découvrir qu'elle aussi, comme le roman ou le cinéma, pouvait s'engager sur le terrain du quotidien, du réel sans relief ni action tonitruante. Le terrain privilégié par les précurseurs, pour filer la métaphore géographique, fut d'abord la dépression (tout l'inverse du relief qui fonde les mémoires des grands hommes), et le graphisme, souvent saturé de noir, montre que l'humeur n'était pas à la rigolade. En cohérence avec les problématiques tissées dans ces ouvrages pionniers (problèmes familiaux, identitaires, sexuels), le schéma narratif utilisé tient davantage du carnet intime que de l'autobiographie. Le Moi, au lieu d'être tourné vers l'extérieur et de s'ouvrir au monde, apparaît replié sur lui-même, prostré dans les affres du désespoir et des troubles psychologiques peu propices au développement d'une quelconque forme d'exemplarité ou d'autopromotion telle qu'on peut en trouver dans certains mémoires ou autobiographies.

En dépit de ces éléments, et même si ces carnets intimes dessinés étaient destinés à un lectorat limité (en tout cas au début) qui était proche d'un point de vue générationnel et sociologique du profil type des auteurs (classe moyenne blanche; une vingtaine d'années), il a fallu à ces auteurs surmonter leurs peurs et donc faire preuve d'un certain courage mêlé de culot pour affronter le monde en leur nom propre. Même si les récits de soi furent pendant longtemps méprisés par la critique et considérés comme « les bas morceaux de la littérature »¹⁴ (les abondantes autobiographies de célébrités n'y étant pas pour rien), l'autobiographie n'en est pas moins un genre intimidant quand on la regarde par le haut. Elle est le pré carré d'une élite, de ceux qui ont fait l'Histoire. Mais on l'a dit avec Ihab Hassan, la petite histoire (*his story*) a le vent en poupe. Pour de multiples raisons, certaines externes, d'autres internes au champ de production bédéistique, les temps se prêtaient à une démocratisation de l'énonciation à la première personne et étaient favorables à la propagation de formes d'intrahistoire¹⁵. Mais derrière toutes ces plumes qui ont fait de leur vie leur histoire se déploient les grandes ailes de l'Histoire, formant ainsi un cercle ou un cycle parfait dans lequel l'une se nourrit de l'autre et vice-versa. Cette fractalisation de l'Histoire autorisant l'émergence d'un Moi décomplexé est toutefois indissociable d'une évolution interne au champ bédéistique, lui-même débarrassé d'un vieux complexe d'infériorité qui faisait barrière au principe d'auctorialité pourtant couramment admis dans n'importe quel autre champ de production. En finissant par reconnaître que les bandes dessinées étaient des œuvres

(non des produits) réalisées par des auteurs, la bande dessinée s'est dotée d'un ego qui, petit à petit, l'a fait se sentir l'égale des autres arts.

Et cela, la bande dessinée contemporaine le doit aussi en bonne partie aux auteurs de la *beat generation*. Outre la révolution contre-culturelle qui permit l'irruption de nouvelles formes d'expression, de nouvelles thématiques et d'un nouveau lectorat, il faut aussi penser l'*underground* nord-américain comme l'aboutissement du processus d'« individualisation et de personnalisation de la création »¹⁶ commencé avec l'apparition d'une forme de vedettariat entourant certains des pères des super-héros.

Comme le dit Jean-Paul Gabilliet : « Alors que les éditeurs grand public s'attachaient encore à fidéliser les lecteurs à des personnages plutôt qu'à des créateurs, la bande dessinée *underground* se concevait simultanément en termes de genres et d'auteurs : tel fascicule se vendait autant du fait de son contenu que parce qu'il contenait des dessins de Robert Crumb, Gilbert Shelton, Art Spiegelman, Trina Robbins ou d'autres¹⁷. » La prise de conscience qui a marqué la profession et a permis aux dessinateurs de passer du statut d'employés, voire de tâcherons, à celui d'auteurs n'est toutefois pas le seul élément à retenir pour expliquer le fait que l'autobiographie en bande dessinée soit née dans les années 70 aux États-Unis plutôt qu'en Europe ou ailleurs.

Pour Pierre-Alban Delannoy, le fait que la bande dessinée américaine ait finalement toujours été un phénomène de presse a favorisé l'apparition du réel comme sujet. D'abord publiée dans des quotidiens que ce soit sous forme de suppléments dominicaux ou de *daily strips*, la bande dessinée était associée, si ce n'est thématiquement au moins toujours physiquement, à l'actualité. Média journalier, média jetable, elle a toujours été un morceau de presse. En tant qu'organe d'un organisme complexe se nourrissant du quotidien, il n'est pas surprenant qu'elle ait fini par passer de l'autre côté du miroir et qu'elle-même se soit mise à refléter le réel. Reflet caricatural ou déformé par les volutes de fumée, il n'en reste pas moins que les *comix* de la vague *underground*, périodiques aussi et imprimés sur le même papier que celui utilisé par l'industrie de l'information, brisent pour la première fois l'épais mur de la fiction pour se rapprocher « de la préoccupation des jeunes adultes et des réalités de l'époque »¹⁸.

La bande dessinée française, quant à elle, continue Delannoy, de par son système d'édition très attaché à l'objet livre, à « la qualité

graphique», à la «couleur», nourrirait une conception plus «littéraire que journalistique, ce qui explique la permanence du romanesque au sein de la production française et européenne»¹⁹. L'hypothèse développée par Delannoy, si elle mériterait d'être débattue et peut-être nuancée, n'en reste pas moins intéressante en ceci qu'elle signale des marqueurs distinctifs bien réels entre deux systèmes éditoriaux progressant à des rythmes différents (l'un sur le temps court, l'autre sur le temps long), reposant sur des formats opposés (le *comic book* ; l'album) et renvoyant à des systèmes de valeur tout autre (le bon marché ; le livre soigné et coûteux). Sans doute insuffisante pour expliquer l'écart de vingt ans qui a marqué l'affirmation de l'autobiographie entre les États-Unis et l'Europe, cette lecture pointant la force d'inertie des traditions nous invite aussi à rappeler le verrouillage du champ de production bédésitique organisé par les tenants de la grande édition qui ont toujours été réticents à s'ouvrir de façon spontanée au nouveau.

Les faits sont d'ailleurs là pour le prouver : d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique, l'autobiographie n'est née que grâce à l'énergie de jeunes auteurs qui, faute d'éditeurs pour les publier, ont fini par s'éditer eux-mêmes. C'est ainsi que dès la fin des années 60 on trouve, outre les phénomènes d'autoédition qui prirent rapidement fin, des nouvelles structures *ad hoc*, comme les Rip Off Press (1969), «coopérative de dessinateurs fondée par Gilbert Shelton»²⁰. Il en alla de même en France où l'autobiographie fit son entrée sur le marché de l'édition comme par effraction à l'initiative de jeunes gens qui, pour s'exprimer, durent à leur tour monter leur propre maison d'édition associative.

Défalcation faite de cette similitude, on retrouve la dichotomie décrite par Delannoy lorsque l'on compare les œuvres produites d'un côté à San Francisco par Rip Off Press et ses homologues à celles produites à Paris ou ailleurs par L'Association (1990), Cornélius (1991) ou Ego comme x (1993). Au fascicule souple, à la pagination réduite, imprimé à l'encre grasse sur un papier bon marché et à l'histoire parfois décousue s'oppose le livre soigneusement édité sur un papier cartonné, à l'histoire structurée comme un roman, au graphisme léché (David B.), long de parfois plusieurs centaines de pages (Fabrice Neaud).

Toutefois, dans les faits, cette opposition binaire ne fonctionne que si l'on compare l'année 1972 et les années 90 européennes sans tenir compte des années 80. Or, entre Justin Green et Jean-Christophe Menu, David B., Fabrice Neaud et autres Marjane Satrapi, il y a Will Eisner qui,

en 1978 avec *A Contract with God*, ouvre la voie du roman graphique, il y a Keiji Nakazawa qui entre 1973 et 1985 va publier *Gen d'Hiroshima* (plus de 2 500 planches !), il y a aussi Harvey Pekar qui entre 1976 et 2008 produira près de 40 volumes de sa saga autobiographique *American Splendor*, l'Espagnol Carlos Giménez qui publie en 1977 *Paracuellos* le premier album de ses souvenirs d'enfance, et enfin et surtout il y a un certain Art Spiegelman qui entre 1978 et 1991 produit *Maus*, œuvre totémique de la bande dessinée adulte post-*underground* et en particulier de la production autobiographique.

Avec ses presque 300 pages et sa nature complexe (historique, testimoniale, journalistique, diaristique, autoréflexive) qui en font un récit (et un métarécit) à la fois biographique et autobiographique, *Maus* semble plus que toute autre œuvre avoir révolutionné la bande dessinée. Chaînon manquant entre les États-Unis et l'Europe, trait d'union entre la fin de l'*underground* et la naissance du roman graphique européen, *Maus*, avec son succès, ses prix gagnés (le Pulitzer !), la reconnaissance acquise auprès de multiples communautés (les historiens, les artistes, les survivants des camps, etc.), illustre et synthétise comme bien peu d'œuvres ce « champ de possibilités immense » qu'offre la bande dessinée en matière autobiographique. Si l'autobiographie est considérée de nos jours, comme le suggère Elisabeth El Refaie, comme un genre prestigieux offrant aux dessinateurs « la promesse d'une meilleure légitimation et la possibilité d'affirmer leur propre identité d'auteur »²¹, c'est en bonne partie grâce à Spiegelman. Joe Sacco, comme tous les auteurs ayant fait du réel leur sujet, ne cache d'ailleurs pas sa dette envers cette œuvre : « *Maus* est une des œuvres les plus fécondes de toute l'histoire de la bande dessinée. *Maus*, lu et reconnu sur une grande échelle, est devenu une référence quand on parle de la bande dessinée en tant que forme artistique. En ce sens, *Maus* a eu un impact énorme et très positif sur mon travail²². »

L'expansion des bandes dessinées autobiographiques, phénomène tant décrié par Jean-Christophe Menu et Fabrice Neaud²³, les développeurs du genre en France, ne mérite sans doute pas d'être observée uniquement comme le signe d'une trivialisation, d'un avilissement voire d'une désintégration du genre. La densité et la diversité de ce corpus mettant en œuvre des pratiques autobiographiques allant de l'écriture

de soi à l'autofiction en passant par le témoignage, la bd-reportage, les chroniques générationnelles, les récits mémoriels, les blogs, les tranches de vie, les carnets intimes, etc., montrent au contraire une belle vitalité qui nous semble difficile de condamner en bloc. La recherche consacrée à l'autobiographie a pour sa part évolué, étendu les champs d'analyse et nuancé les concepts²⁴ pour embrasser la diversité des pratiques existantes, et dans cette même perspective il nous a semblé, face à la richesse narrative, esthétique et thématique du corpus de bandes dessinées, que le terme d'*autobio-graphismes*, avec un tiret et au pluriel, serait plus approprié. C'est ce titre délibérément ouvert que nous avons adopté pour cet ouvrage car il ne s'agissait pas pour nous de cantonner la réflexion à l'avènement d'un genre au sein du Neuvième Art et d'en énoncer les canons mais plutôt d'aborder l'expression autobiographique dans sa diversité.

Les pratiques autobiographiques examinées dans ce volume recouvrent ainsi des réalités textuelles et iconographiques complexes et multiformes appréhendées depuis des perspectives différentes et complémentaires : esthétique, narrative, sociale, historique et éditoriale.

Les quatre premiers textes dressent les contours de l'autobiographie dessinée comme un phénomène participant d'un renouveau formel, thématique et éditorial du Neuvième Art qui n'échappe pourtant pas aux effets normalisateurs de la standardisation (Gerbier, Berthou, Corrado, Alary). Thierry Groensteen, quant à lui, traite la question de la spécificité et des enjeux de l'autoportrait en bande dessinée, motif présent dès les premiers récits graphiques du XIX^e siècle mais qui passe au premier plan lorsqu'émergent les récits autobiographiques à la fin du XX^e.

Nous présentons ensuite des textes plus monographiques, axés sur l'exploration de la production américaine et européenne, selon un ordre chronologique. À partir de l'analyse d'un vaste corpus d'autobiographies dessinées, le parcours de lecture proposé ici souhaite appréhender l'affirmation d'un genre et son dépassement à travers la richesse des thèmes abordés, la variété des enjeux identitaires et des stratégies déployées. Si certaines études reviennent sur quelques-unes des figures incontournables de ce corpus (Green, Spiegelman, David B., Satrapi), ce volume, écartant l'idée d'une évolution lente et homogène vers une forme canonique, se veut plutôt, par la variété des approches, des sujets

et des auteurs, une sorte de cartographie qui, bien que perfectible, rend compte des diverses pratiques autobiographiques et interroge la spécificité du média.

L'expression autobiographique par la bande dessinée implique en effet une identité clivée²⁵, placée sous le signe du multiple, de la fragmentation, d'une double temporalité découlant de la double énonciation verbale et visuelle qui fait dire à Pierre Fresnault-Deruelle que «c'est dans la 'schizographie', qui se manifeste entre le 'je' sujet et le 'je' objet, que tout se joue». L'on sait que le pacte autobiographique repose sur des éléments formels – et en premier lieu la triple identité narrateur, auteur, personnage – et paratextuels qui déterminent un contrat de lecture par lequel le lecteur sait d'entrée qu'il va lire un récit qui se donne pour vrai, inspiré des expériences et réalités vécues par l'auteur. Or, nombre d'autobiographies dessinées dérogent à ce pacte dans la mesure où l'instance d'énonciation met en jeu deux, voire plusieurs personnes, ce qui paraît contrevenir a priori à la triple identité fondatrice du pacte d'authenticité mais souligne la possibilité ouverte par la nature même du média qu'est la bande dessinée. Comme le démontre B. Mitaine, dans le cas de récits autobiographiques ayant une double source (la parole du père prise en charge par le récit du fils comme dans le cas de Gallardo, Spiegelman, Altarriba et Tardi), l'énonciation diffractée que permet la bande dessinée remet en cause l'unicité auctoriale, redoublant ainsi les enjeux identitaires.

Le questionnement de l'auteur ou de l'auctorialité que sous-tend une autobiographie à plusieurs voix ou une énonciation multiple (un seul vécu, celui du scénariste, dessiné par plusieurs dessinateurs) se traduit par des modalités formelles, qui révèlent, selon Philippe Marion, «la plasticité autobiographique de la bande dessinée», capable d'exploiter l'hybridation des matériaux ou le dialogue avec d'autres formes d'expression comme la photo (Méaux), la biographie, le cinéma (Guzmán).

Par ailleurs, et à la différence du texte verbal, l'image dessinée est toujours au présent, renforçant l'impression de proximité et d'instantanéité avec son récepteur. Ainsi les frontières entre autobiographie, journal intime, mémoires sont bien plus floues en bande dessinée. C'est que la nature icono-verbale du médium décuple les potentialités expressives et énonciatives du parcours de construction du «je» quelles que soient les

modalités privilégiées : récit de formation (Mao), récit de vie (Mitaine), enquête mémorielle (Samson), chronique (Pekar), récit de voyage (Méaux), récit de maladie (Miranda-Morla, Marion) et quelles que soient les intentions : formulation et exorcisme des conflits, préservation de la mémoire, traces de vie, témoignage (de soi, de l'autre, du monde).

L'autoportrait fidèle n'est une condition ni nécessaire ni suffisante à l'élaboration d'une autobiographie dessinée. Certes, l'autoreprésentation fidèle impose une image de l'auteur auprès de ses lecteurs, construite au fil des ans et portant un discours sur son art et condition d'artiste (Latxague). Mais face à cette constance et permanence de l'identité graphique, nécessairement multiple malgré tout, nombre de récits analysés montrent au contraire la plasticité et la mobilité de l'identité comme enjeu du discours autobiographique qui revendique ne pas vouloir céder aux sirènes de l'illusion de la transparence (Mao). Et c'est ainsi que les procédés de mise à distance et de détournements des codes de la confession (Costa Mendia, Morgan) ne rendent que plus authentique l'expression des peurs, névroses et fissures de l'identité, ainsi exorcisées par l'humour, l'autodérision, la parodie.

Enfin, il y a une approche peu traitée par la critique qui décentre le regard de l'analyste du « je » et que Jacques Samson prend à bras-le-corps en la dénommant « l'écobiographie » : les motifs de continuité et de discontinuité propres à l'écriture autobiographique mais également inhérents à la figuration spatialisée de la bande dessinée fondent une démarche autobiographique originale où le lieu, l'environnement, les choses concrètes du quotidien retracé acquièrent une force évocatrice supérieure aux seuls événements racontés et au Je représenté.

L'approche des différents champs et modalités de l'écriture de soi investis par la bande dessinée témoigne d'une grande créativité. Quels que soient les angles d'attaque : guerre, maladie, enfance, sexe, corps, éducation, les discordances entre le sujet et le monde sont orchestrées selon des mises en scène graphiques de soi qui, loin d'être une exhibition narcissique, font des vécus singuliers un miroir où se reflètent les expériences communes. L'autobiographie est un partage de vécus que l'on se raconte directement ou à partir de l'autre.

L'intérêt de ce volume est de confronter les avancées et les questionnements dans deux domaines de la recherche : autobiographie et bande

dessinée. Jan Baetens affirmait à ce propos en 2004 que « L'autobiographie en bande dessinée est sans doute loin d'avoir exploré tous ses possibles [...]. De nouveaux développements dans ce domaine permettraient en tous cas de montrer une fois de plus que l'apport de la bande dessinée à l'autobiographie n'est pas purement passif ou répétitif²⁶. »

Les réflexions proposées dans cet ouvrage attestent à cet égard d'un enrichissement croisé. Au renouvellement des champs thématiques et formels de la bande dessinée autobio-graphique qui participe du renouveau du média répond la diversification des pratiques et expressions autobiographiques au contact de la bande dessinée.

¹ Philippe LEJEUNE, « Peut-on innover en autobiographie ? », *L'Autobiographie. VI^{es} rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*, Paris, Les Belles Lettres, 1988, p. 97.

² Marc AUGÉ, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 1992, p. 51.

³ Il s'agit là d'une des 33 différences entre modernité et postmodernité de la célèbre liste d'Ihab HASSAN établie dans *The Postmodern Turn : Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, Ohio State University Press, 1987, pp. 91-92. À noter qu'Ihab Hassan utilise bien ces termes en français. Il ne s'agit pas d'une traduction de notre part. Il est assez surprenant que Hassan soit passé par le français quand la fameuse dichotomie « History/his story » semble traduire à merveille son idée.

⁴ Jean-Paul GABILLIET, *R. Crumb*, Bordeaux, P.U. de Bordeaux, 2012.

⁵ 1972 est l'année que la critique s'accorde à reconnaître comme le point de départ de l'autobiographie dessinée. Voir Thierry GROENSTEEN, « Les petites cases du moi : l'autobiographie en bande dessinée », *9^e Art*, 1996, p. 61 ; Elisabeth EL REFAIE, *Autobiographical Comics* (Jackson, University Press of Mississippi, 2012, p. 37) et Jared GARDNER dont le titre « Autobiography's Biography, 1972-2007 » (*Biography*, vol. 31, n° 1, hiver 2008, pp. 1-26) est on ne peut plus explicite à ce propos. Laurence GROVE, dans son article « Autobiography in Early Bande Dessinée » (*Belphégor*, vol. 4, n° 1, 2004) qui couvre le XIX^e siècle jusqu'aux années 1950, confirme à sa façon, par une recherche qui débouche sur une absence de corpus, qu'il n'y a pas franchement d'autobiographie avant les années 1970. Ce qu'il nomme autobiographie relève soit de biographèmes qui permettent de suspecter derrière tel ou tel personnage la trace de l'auteur (Tintin n'est-il pas un peu Hergé ?) soit d'usages du Je dans les éditoriaux de magazines comme *Le Journal de Mickey* ou *Spirou* qui, même perçus comme une forme de corps social (« collective body »), ne renvoient pas à l'écriture de soi telle qu'on peut l'entendre habituellement [en ligne : <http://dalspace.library.dal.ca//handle/10222/47694>, consulté en novembre 2014].

⁶ Récit de 44 pages publié en 1972 à San Francisco par les Éditions Last Gasp.

⁷ Récit de 4 pages publié dans le premier numéro de *The People's Comics*, un des nombreux autres *comic book underground* dirigé par Crumb. Il était composé de 28 pages réparties en six histoires toutes dessinées et scénarisées par Crumb, à l'exception de la

dernière, « Crazy Ed », dont le scénario est de Harvey Pekar, qui signait là son premier scénario de bande dessinée et sa première collaboration avec Crumb.

⁸ Nouvelle de 3 pages parue dans le premier numéro de *Funny Animals*, comic book de 36 pages, qui comprenait aussi des histoires de Robert Crumb et Justin Green.

⁹ Nouvelle de 4 pages dessinée en 1972 mais parue dans le premier numéro de *Short Order Comix* (janvier 1973), comic book de 36 pages dirigé par Spiegelman, qui a compté à nouveau sur la collaboration de Robert Crumb et Justin Green.

¹⁰ Justin GREEN, « Postface », in *Binky Brown rencontre la Vierge Marie* (trad. de l'anglais par Harry Morgan), Mulhouse, Éditions Stara, 2011, p. 62.

¹¹ Rappelons à cet égard que, dans le domaine hispanique qui fait l'objet d'une étude particulière dans cet ouvrage (Alary, Corrado), Nuria POMPEIA publie dès 1967 un album sur sa maternité intitulé *9 Maternasis* (Barcelone, Kairós, 92 pages), et qu'Enric SIÓ publie en 1971, dans la revue *Dracula* de Luis Gasca, un court récit autobiographique sur ses souvenirs d'enfance de cinq planches intitulé « Minins ».

¹² Rappelons aussi que Keiji Nakazawa a commencé à publier au Japon des premières moutures de ce qui deviendrait *Gen d'Hiroshima* dès 1968. Voir Thierry GROENSTEEN, « Si Hiroshima m'était conté », *Cahiers de la bande dessinée*, dossier spécial « Autobiographies », n° 73, janvier-février 1987, p. 92.

¹³ Jean-Christophe MENU, *La Bande dessinée et son double*, Paris, L'Association, 2011, p. 83.

¹⁴ Philippe LEJEUNE, « Poéticien : l'être ou l'avoir été ? », entretien avec Florian Pennanech, *Fabula LbT* n° 10, décembre 2012 [en ligne : <http://www.fabula.org/lht/10/lejeune.html>, consulté le 13 novembre 2014].

¹⁵ Concept forgé par l'écrivain et philosophe Miguel de Unamuno dans *En torno al casticismo* (1895). L'intrahistoire renvoie à la vie quotidienne de la foule des anonymes qui compose le décor permanent des grands événements de la grande histoire. Elle est, autrement dit, l'histoire non dite (intra-) des figurants d'une grande Histoire qui n'a d'égard que pour ce qui est saillant.

¹⁶ Jean-Paul GABILLIET, *Des comics et des hommes*, Nantes, Éditions du Temps, 2005, p. 103.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Pierre-Alban DELANNOY, « BD de la réalité, réalité de la BD », in P.-A. DELANNOY (dir.), *La Bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 111.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Jean-Paul GABILLIET, *Des comics et des hommes*, op. cit., pp. 100-101.

²¹ Elisabeth EL REFAIE, *Autobiographical Comics*, op. cit., p. 45. Dans la langue de l'auteur : « autobiography, as a more prestigious genre, offers them the promise of greater legitimization and a way of asserting their own identities as auteurs ».

²² Jean-Pierre MERCIER, « Entretien avec Joe Sacco », *9^e Art*, n° 7, janvier 2002, dossier spécial « Reportage dessiné », p. 58.

²³ Jean-Christophe MENU et Fabrice NEAUD, « Autopsie de l'autobiographie », *L'Éprouvette*, n° 3, L'Association, janvier 2007.

²⁴ Philippe LEJEUNE, « Le pacte autobiographique, vingt-cinq ans après », *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005.

²⁵ Sur la question des problèmes d'énonciation du récit dessiné on se reportera à «La problématique du narrateur», chapitre 5 de *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2* (Paris, PUF, 2011) de Thierry GROENSTEEN et en particulier au sous-chapitre intitulé «Les narrateurs actorialisés» (pp. 106-118) qui traite de la question du narrateur autobiographique. Jan BAETENS s'est aussi exprimé au sujet du dédoublement de l'énonciation et des heureuses variantes qu'il introduit dans le pacte autobiographique dans son article «Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites», *Les cahiers de narratologie*, n° 16, 2009, p. 5 et 6. [en ligne : <http://narratologie.revues.org/974>, consulté en novembre 2014].

²⁶ Jan BAETENS, «Autobiographies et bandes dessinées», *Belphegor*, vol. IV, n° 1, novembre 2004 [en ligne : http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47689/04_01_Baeten_autobd_fr_cont.pdf?sequence=1, consulté en novembre 2014].