



HAL
open science

Récits d'expérience : raconter et dessiner la maladie

Henri Garric

► **To cite this version:**

Henri Garric. Récits d'expérience : raconter et dessiner la maladie. Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent / textes édités et introduits par Alexandre Gefen, 46, Brill Rodopi, pp.319-333, 2020, Chiasma [ISSN : 1380-7811], 978-90-04-36319-9. hal-03272491

HAL Id: hal-03272491

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-03272491v1>

Submitted on 2 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La version jointe est une version de travail préparatoire de l'article publié dans

Alexandre Gefen [dir.], *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, *Chiasma*, vol. 46, Leiden, Boston, Brill, Rodopi, 2020.

Récits d'expérience : raconter et dessiner la maladie

Henri Garric - Université de Bourgogne - CPTC

La bande dessinée de non-fiction a été emportée par un boom exactement parallèle à celui qu'a connu la littérature dans les années 1980 à 2010. Cependant, alors que la non-fiction littéraire se présente comme un genre émergent qui doit lutter pour sa reconnaissance, dans le champ de la bande dessinée, la non-fiction joue un rôle de légitimation. De ce point de vue, elle prolonge le mouvement imprimé par la bande dessinée autobiographique quand la publication de *Maus* d'Art Spiegelman puis des grandes autobiographies françaises (*Livret de phamille* de Jean-Christophe Menu, *L'Ascension du haut-mal* de David B., *Le Persepolis* de Marjane Satrapi¹) a fait basculer définitivement le 9^e art vers la « bande dessinée adulte² ». Pourtant, la bande dessinée non-fictionnelle n'est pas nouvelle dans l'histoire du 9^e art : il s'agit d'une tradition ancienne de vulgarisation scientifique qui a joué un rôle fondamental dans les revues de bande dessinée francophone – il suffit d'évoquer les deux grandes séries documentaires des principales revues des années 1950 et 1960, *Les Belles histoires de l'Oncle Paul*, publiées dans *Spirou* de 1951 à 1984³, et les *Pilotorama* publiés dans *Pilote* de 1960 à 1970. Ces bandes dessinées documentaires étaient déjà une forme de légitimation, même si elles confirmaient le 9^e art dans sa fonction pédagogique et sa destination vers un public enfantin. Il faudra se souvenir que l'émergence de la bande dessinée de reportage se fait dans la continuité de cette dualité.

L'étude de ce nouveau genre a déjà été largement défrichée par Thierry Groensteen dans un dossier de la revue en ligne *Nouvième art 2.0*, « Les bandes dessinées de non-

¹ Art Spiegelman, *Maus* [1980-1981], Paris, Flammarion, 1987, traduit de l'américain par Judith Ertel. Jean-Christophe Menu, *Le Livre de phamille*, Paris, L'Association, 1995 collection « Ciboulette ». David B., *L'Ascension du haut-mal*, Paris, L'Association, 1996-2003, collection « Éperluette ». Marjane Satrapi, *Persepolis*, Paris, L'Association, 2000-2003, collection « Ciboulette ».

² Sur ce processus de légitimation voir Bart Beaty, *Unpopular culture : transforming the European comic book in the 1990s*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, p. 144-146 et Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, L'An 2, 2006.

³ Voir notamment la réédition en volume des histoires dessinées par Jean Graton : *Les Belles histoires de l'oncle Paul par Jean Graton* [1951-1954], Marcinelle, Dupuis, 2013.

fiction » qui aborde le phénomène à la fois d'un point de vue esthétique (« Extension du domaine de la non-fiction ») et éditorial (« “Le moment était le bon” entretien avec David Vandermeulen ») et qui étudie aussi bien les premiers auteurs (Jean Teulé et Cabu) et les grands contemporains, Joe Sacco aux États-Unis, Étienne Davodeau en France. C'est la raison pour laquelle ce présent article ne reprendra pas ce qui a déjà été dit sur le succès exceptionnel des albums d'Étienne Davodeau, mais se concentrera sur un aspect plus limité du *boom* de la bande dessinée de non-fiction, les récits de maladie. Deux albums en particulier m'arrêteront, *La Parenthèse* d'Élodie Durand et *Carnet de santé foireuse* de Pozla. Ces deux albums ont connu un succès critique important : *La Parenthèse* a reçu le prix « Révélation » au festival d'Angoulême 2011 ; *Carnet de santé foireuse* a obtenu le prix « Fauve Prix du Jury » au festival d'Angoulême 2016 ainsi que le Grand Prix de la Critique en 2016. Dans les deux cas, il s'agit de rendre compte d'une expérience extrême : dans *La Parenthèse*, Élodie Durand raconte une maladie neurologique, un astrocytome, qui conduit à une perte radicale de conscience et de mémoire ; dans *Carnet de santé foireuse*, Pozla rapporte une douleur extrême causée par une maladie de Crohn, douleur insupportable qui le plonge dans la folie. Il s'agit dans un cas comme dans l'autre de viser ce que Giorgio Agamben désigne dans *Enfance et histoire* comme le cœur de l'expérience :

Il y a [...] des expériences qui ne nous appartiennent pas, qui ne sont pas « nôtres », mais qui pour cette raison même – parce qu'elles sont expériences de ce qui échappe à l'expérience – constituent la limite ultime que peut approcher notre expérience dans sa tension vers la mort⁴.

Cette caractérisation de l'expérience correspond à une stratégie générale de recherche par laquelle Agamben va retrouver chez des penseurs précédant le XX^e siècle (Montaigne pour le passage que je viens de citer, Rousseau et Kant ailleurs) la possibilité de toucher à nouveau l'expérience dans une époque qui en a perdu le fil et isoler ainsi une structure du témoignage. Cette structure sera décrite de façon plus complète dans *Ce qui reste d'Auschwitz* : « la langue pour témoigner, doit céder la place à une non-langue, montre l'impossibilité de témoigner⁵. » et adoptera la figure du « musulman », celui qui vit la destruction de soi dans l'expérience concentrationnaire. Cependant, elle était déjà comprise dans *Enfance et histoire* avec la caractérisation de l'expérience « originaire » :

Une expérience originaire ne pourrait être [...] que ce qui, chez l'homme, se trouve avant le sujet, c'est-à-dire avant le langage ; une expérience

⁴ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire* [1978], Paris, Payot et Rivages, collection « Petite Bibliothèque Payot », traduit de l'italien par Yves Hersant, p. 68.

⁵ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz* [1998], Paris, Rivages, 2003, traduit de l'italien par Pierre Alfiéri, p. 41.

« muette » au sens littéral du terme, une *enfance* de l'homme, dont le langage devrait précisément marquer la limite⁶.

Toucher l'expérience, ce serait donc indiquer, d'une façon ou d'une autre, cette limite qui se trouve hors du sujet – en amont dans l'enfance, en aval dans la mort.

Or, il ne fait pas de doute que la structure de l'expérience a à voir pour Agamben avec la possibilité de raconter. Il ne s'agit surtout pas de prolonger l'expérience par une adoration mystique, il faut trouver moyen de l'insérer à nouveau dans l'art de raconter :

Subi comme mauvais sort, le silence des mystères replonge l'homme dans la langue pure et muette de la nature ; mais comme enchantement, il doit être en fin de compte brisé et dépassé⁷.

On retrouvera ce même rejet de l'indicible mystique dans *Ce qui reste d'Auschwitz* où Agamben critique fermement la tentation de faire de l'extermination un indicible, ce qui reviendrait à l'adorer en silence⁸.

Il y a bien un lien central entre l'expérience et la possibilité de la raconter. C'est ce qui explique que philosophe italien prenne comme point de départ⁹ le célèbre essai de Walter Benjamin sur « Le Conteur » qui associe la crise du récit (« L'art de conter est en train de se perdre ») et la crise de l'expérience dans les années qui suivent la première guerre mondiale (« le cours de l'expérience a chuté¹⁰. »). Benjamin cherchait en effet à renouer, autour de l'œuvre de Nicolas Leskov, avec la possibilité de raconter, comprise comme possibilité de s'inscrire dans la continuité de l'expérience et traçait en même temps, autour de romans contemporains, les symptômes d'une crise moderne de la narration. Benjamin compensait pour ainsi dire le constat d'une crise contemporaine de l'expérience par la mise en valeur de la figure du conteur, « mis au nombre des maîtres et des sages », capable de « remonter le cours d'une vie¹¹ » et d'assimiler ainsi son expérience propre comme celle d'autrui. L'histoire du récit devient crise répétée du rapport à l'expérience. De ce point de vue, on pourrait assez facilement considérer le développement contemporain de la non-fiction comme ultime tentative pour se rapprocher d'une expérience perdue : quand le roman du début du XX^e siècle misait, avec Proust ou Virginia Woolf, sur la fiction pour atteindre l'expérience de la conscience, les récits de la fin du XX^e siècle et du

⁶ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, *op. cit.*, p. 83.

⁷ *Ibidem.*, p. 113.

⁸ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 38.

⁹ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, *op. cit.*, p. 22-23.

¹⁰ Walter Benjamin, « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, collection « Folio essais », traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, traduction revue par Pierre Rusch p. 114-115.

¹¹ Walter Benjamin, « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *loc. cit.*, p. 150.

début du XXI^e siècle doivent chercher l'expérience dans un récit plus vrai ; il y a là une certaine dose de désespoir qui justifie l'inflation d'un effort destiné à toucher, enfin, une expérience authentique qui se dérobe.

C'est là que la question de la non-fiction relance la confrontation de la littérature et de la bande dessinée. La difficulté de la littérature confrontée à la limite du langage – ce que depuis longtemps elle a identifié comme le « silence¹² » – n'est pas une nouveauté. Elle correspond au fantasme d'une « expression silencieuse » qui pourrait atteindre l'« expérience muette », fantasme qu'Agamben expose à plusieurs reprises aussi bien dans *Enfance et histoire* que dans *Ce qui reste d'Auschwitz*. Au contraire, la bande dessinée pose la question de l'expérience à la limite du langage dans des termes nouveaux à partir du moment où au paradoxe indépassable d'un langage du non-langage, vient se substituer le dessin – la trace du trait.

C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de confronter les albums de Pozla et de Durand aux livres de Patrick Autréaux, et en particulier à *Se Survivre* – l'écriture de la maladie chez Autréaux pose en effet d'une façon particulièrement caractéristique la question d'une écriture qui dépasse le langage pour atteindre au cœur d'une expérience limite.

Raconter la maladie, isoler l'expérience

Parce qu'ils racontent une maladie, chacun des trois récits articulent une forme de récit autobiographique plus ou moins développé. La continuité narrative peut ainsi être très nette comme chez Pozla qui raconte son enfance, sa jeunesse, sa vie de couple, et s'ouvre sur son avenir, ou chez Durand qui donne à la fois des éléments de sa carrière de dessinatrice (études, premières réalisations) et de sa vie familiale ; elle peut être soumise à une forme de désordre anachronique comme chez Autréaux. Cependant, ce qui est surtout marquant, c'est la façon dont la maladie marginalise les autres éléments biographiques, comme s'ils étaient désactivés. Chez Autréaux, cette marginalisation prend la forme d'un recentrement sur soi, par exemple par rapport à son compagnon :

Benjamin et son besoin de me toucher. On téléphone, j'éloigne les visites, on bavarde, je n'arrive plus à écouter. Constaté à la limite du tolérable le manque de densité en tout et se sentir mauvais à une inimaginable gravité¹³.

¹² Sur cette définition du « silence » comme structure idéologique et esthétique que s'approprie la littérature, je renvoie à mon travail, Henri Garric, *Parole muette, récit burlesque. Les expressions silencieuses aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

¹³ Patrick Autréaux, *Se Survivre*, Paris, Verdier, 2013, p. 28.

Autréaux n'indique les vies de ceux qui l'entoure (famille, milieu professionnel) que dans le lointain, comme des éléments qu'il met de côté pour se concentrer sur la seule maladie.

Chez Pozla et Durand, cette marginalisation prend une forme légèrement différente. Les autres vies ne sont pas mises entre parenthèse comme chez Autréaux. Elles mènent leurs cours, parallèlement au récit de la maladie. Chacun invente ainsi une forme qui confronte en permanence le récit de l'événement au récit de la vie normale. Ainsi, Élodie Durand le récit relève systématiquement le décalage entre le temps de la vie et le temps de la maladie. L'album s'ouvre sur une rencontre dans la rue entre la narratrice et une ancienne camarade d'université qui lui raconte tout ce qui lui est arrivé depuis leur dernière rencontre (CAPES réussi, premiers enfants) et la met ainsi face au vide temporel de sa propre vie : « Rien n'a bougé. Rien n'a changé pour moi. Le temps s'est comme arrêté¹⁴. » Ailleurs, Élodie Durand utilise les ellipses intericoniques pour figurer ce décalage temporel : dans une première case, la mère commence à éplucher des pommes de terre, dans la deuxième trois pommes de terre sont épluchées ; dans la troisième, elle s'exclame : « Et voilà ! La dernière¹⁵. » L'action maternelle apparaît ainsi comme un miracle accéléré, alors que le visage de la jeune fille est répété identique sur ces trois cases, correspondant au constat terrifié du récitatif :

J'étais là, toujours à tes côtés. Tu avais terminé d'éplucher les pommes de terre. J'ai été d'un seul coup si surprise. Moi, j'en étais à la première pomme de terre. Tu étais allée si vite ! Comment cela était-il possible¹⁶ ?

On retrouve ce décalage dans *Carnet de santé foireuse* mais il prend une forme très différente qui joue essentiellement de l'ironie. Au-dessus d'un dessin qui représente l'un à côté de l'autre Pozla et sa femme enceinte, le texte précise :

Ma femme est enceinte, et pour l'instant, on est plus focalisé sur mon bide que sur le sien. J'ai pourtant plus d'espoir pour sa grossesse que pour la sienne¹⁷...

Alors que le dialogue marque le décalage ironique : « Comment on va l'appeler ? – euh / j'sais pas/ BLOB ? » Cependant, dans cette ironie, Pozla maintient en permanence le lien entre soi et les autres, même si ce lieu tend l'altérité au maximum. Ainsi, un face à face du couple substitue au rapport érotique (suggérée par la réplique de sa femme : « tiens, ta serviette – DSK¹⁸ ») un choc : la silhouette de la femme, présentée de profil, avec un trait simplifié qui dessine seulement les contours d'une

¹⁴ Élodie Durand, *La Parenthèse*, Paris, Delcourt, 2010, p. 12.

¹⁵ *Ibidem.*, p. 149.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Pozla, *Carnet de santé foireuse*, Paris, Delcourt, 2016, n.n.

¹⁸ *Ibidem.*, n.n.

robe, et un visage sans yeux ni bouche, sur un fond noir, s'oppose au corps monstrueux de Pozla, noir sur fond blanc et associant un squelette décharné, traçant un long os du bas du corps à la tête, avec seulement un ventre et une petite boule pour la tête, et des dégoulinures immondes qui s'accumulent à ses pieds comme autant de déjections organiques. Seule la serviette, que chacun tient dans sa main, fait lien entre ces deux êtres – en même temps que la transition entre le fond blanc et le fond noir, qui imite une vitre brisée. Certes le dessin suggère l'altérité monstrueuse du corps malade, mais il maintient tout de même le lien entre le monde de la maladie et le monde des autres. On pourrait faire les mêmes remarques sur les dessins où le visage de la fille de Pozla se métamorphose parallèlement à celui de son père.

Dans tous les cas, cette structure de décalage entre le soi et les éléments biographiques marginalisés isole l'expérience extrême, la maladie, comme sujet central du récit. Le récit de soi est alors remplacé par le *protocole médical* qui vient s'imposer comme ce qui pourrait raconter la maladie. Pour aborder ce protocole, on rencontre là encore deux stratégies différentes. Paradoxalement, c'est le récit d'Autréaux, lui-même médecin, qui donne le moins d'éléments du récit médical. Il nomme sa maladie très vaguement, « un cancer », de même que les traitements, « la chimiothérapie ». Le récit des traitements est soit une façon de renvoyer à son histoire personnelle, en rappelant ses études, soit, plus couramment, le point de départ d'une dérive métaphorique qui va remplacer la maladie par la négativité de l'expérience : « Depuis mon hospitalisation en urgence un soir, après qu'on m'eut annoncé que les douleurs sans cause dont j'avais souffert depuis des mois étaient en fait un cancer, j'étais devenu un habitant de ce rien qui entoure tout.¹⁹ ». Chez Autréaux, le protocole médical, chaque fois qu'il est évoqué, est remplacé par des citations littéraires ou par des formules métaphysiques.

Pozla comme Élodie Durand proposent au contraire un compte rendu extrêmement précis et technique du protocole médical, mais comme ce protocole dépasse leur expérience, il est délégué à une autre instance énonciative. Chez Élodie Durand, il s'agit de donner la parole aux médecins voire au protocole même. L'opération centrale, le traitement par rayons de la tumeur cérébrale (« Gamma Neurochirurgie²⁰ »), qui n'a pratiquement laissé aucun souvenir à l'autrice, est rapportée à travers un collage physiquement très visible de la notice explicative. Une série de dessin minimalistes (quelques lignes pour les couloirs, quelques personnages simplifiés sur fond blanc) est accompagnée d'extraits du « fascicule Gamma Unit du C.H.U. La Timone, département de neuro-radio-chirurgie stéréotaxique » très

¹⁹ Patrick Autréaux, *Se survivre*, *op. cit.*, p. 9.

²⁰ Élodie Durand, *op. cit.*, p. 123.

repérables graphiquement, puisque typographiés contrairement au reste du texte écrit à la main²¹.

Pozla choisit lui aussi un dispositif de prétériorité pour raconter le protocole et en particulier l'opération qui se passe hors de sa conscience, puisque sous anesthésie, mais au contraire de Durand, il choisit un procédé comique. Trois corbeaux, perchés sur un fil électrique en face des fenêtres de l'hôpital, commentent les événements depuis le début de l'album. Ce sont eux qui détaillent les symptômes et les traitements, utilisant régulièrement un vocabulaire médical très technique. Le contraste est frappant entre leur autorité scientifique impeccable et leur statut d'animaux de bande dessinée, statut traditionnel souligné par la référence implicite aux cinq corbeaux qui, dans le dessin animé *Dumbo* se moquent de l'éléphant avant de lui apprendre à voler²².

Toucher l'expérience

Cependant, que ce soit dans le décalage ironique, dans l'extériorité ou dans la dérive métaphorique, chaque auteur pointe l'insuffisance du protocole médical : face à sa rigueur froide, il faut inventer une forme d'expression spontanée au plus près de l'expérience. Dans le livre d'Autréaux, il s'agira de notes rassemblées dans un chapitre, « Une île enchantée », avec une présentation particulière, qui isole de courts paragraphes séparés par des points de suspension, et une écriture télégraphique faite de présents d'énonciation et de phrases nominales. Le caractère fragmentaire est d'ailleurs commenté a posteriori, dans le chapitre qui suit :

Chercher encore pourtant. [...] Chercher pour ne pas être seul. [...] Une bouée de sauvetage : écrire. Mon journal et des poèmes, comme avant, et un récit qui me tirerait du lit²³.

Cette ouverture fragmentaire est bien là pour toucher ce dont il est le plus difficile de parler : elle correspond exactement au moment de la chimiothérapie, moment du plus grand épuisement et de la conscience ravagée.

²¹ Il faudrait ajouter que cette prétériorité est généralisée dans le récit d'Élodie Durand : comme elle a pratiquement perdu toute mémoire des événements, la plus grande partie du récit est racontée par sa mère avec laquelle elle s'entretient au téléphone. Cette délégation de la narration mériterait un long développement qui ne peut avoir sa place dans ce court article.

²² Ben Sharpsteen, *Dumbo*, Walt Disney Pictures, 1941.

²³ Patrick Autréaux, *Se survivre, op. cit.*, p. 37.

Dans les bandes dessinées, le soin d'approcher au plus près de l'expérience est laissé aux dessins dépouillés du texte. La nature formelle des bandes dessinées permet de singulariser ces passages plus ostensiblement que pour l'écriture, pas seulement par un artifice typographique. Il s'agit de dessins en pleine page, croquis dessinés spontanément dans un carnet et qui introduisent nécessairement du jeu dans la solidarité iconique de l'iconotexte et dans la continuité du récit séquentiel²⁴. Dans l'album de Pozla, la solution de continuité est doublement indiquée, par la mise en page tout d'abord, qui sépare le texte, sur la page de gauche, et le dessin, sur la page de droite, et par une petite icône, un estomac schématisé, accompagnée d'une date manuscrite. Le dispositif est expliqué par une note liminaire : « Tous les dessins estampillés [Pozla insère à cet endroit l'estomac schématisé] ont été réalisés sur le vif²⁵ ». Même singularisation chez Durand : les croquis sont dessinés au trait sur fond blanc sans texte, avec un rendu très maladroit portant la trace d'une exécution non maîtrisée. On retrouve d'ailleurs une note liminaire similaire, certes plus sèche (« Les dessins des pages [vingt-huit numéros de pages] ont été réalisés entre les années 1995 et 1998²⁶ »), mais qui utilise un des croquis comme paradigme : on y voit un bonhomme très simplifié, sans nez, sans bouche, qui tourne des yeux inquiets vers l'arrière alors qu'il s'avance sur un chemin figuré par des traits au sol, peut-être des marches. L'ensemble du dispositif pointe le caractère exceptionnel de ces dessins, exécutés entre 1995 et 1998, c'est-à-dire pendant la période la plus lourde de la maladie, entre l'intervention chirurgicale et la reprise de conscience. Les croquis sont ainsi donnés comme un en-deçà du langage, une forme d'expression qui peut avoir lieu quand le langage n'est plus possible. Au moment où la maladie se met en place, on voit le langage de la jeune femme se défaire ; pendant qu'elle est assise à sa table, elle écrit et réécrit les mêmes mots : « Motherwell est... Il est est-il... Est Robert Motherwell²⁷ ». Le carnet dessiné remplace une maîtrise de Lettres modernes, actant non seulement le changement d'expression (de la langue au dessin) mais plus largement le paradigme artistique (de la littérature à la bande dessinée).

Ces albums de témoignage rejoignent ainsi une caractéristique très puissante du dessin dans l'histoire de la bande dessinée : depuis ses origines, la bande dessinée est rattachée à l'expressivité de l'autographie²⁸ ; récemment, cette expressivité a été

²⁴ Je renvoie ici au vocabulaire d'analyse construit par Thierry Groensteen. La « solidarité iconique » désigne la caractéristique propre à la bande dessinée qui se présente comme « une collection d'icônes séparées et solidaires » (Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, collection « Formes sémiotiques », p. 25).

²⁵ Pozla, *op. cit.*, n. n.

²⁶ Élodie Durand, *op. cit.*, p. 2.

²⁷ *Ibidem.*, p. 90.

²⁸ Cette technique de reproduction a été théorisée par Rodolphe Töpffer dès 1842 dans la « Notice sur les *Essais d'autographie* » et surtout en 1845 dans son *Essai de physiognomonie*, essais que l'on trouve dans Thierry Groensteen, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2014. Elle actualise l'idée d'une « empreinte » de la personnalité portée par la combinaison de

théorisée par Philippe Marion sous le terme de « graphiateur » : l'inachèvement constitutif du trait dessiné porterait une trace de la subjectivité :

Et si la trace graphique était, dans l'ordre du lien métonymique, ce que le reflet métaphorique dans le miroir est à la prise de conscience de soi ? [...] Toute manifestation graphique est inévitablement une empreinte subjective²⁹.

De ce point de vue, les dessins « sur le vif » fonctionnent comme des *indices* (au sens peircien du terme) du moi dans le moment de l'expérience, c'est-à-dire dans le moment que la représentation et la symbolisation langagière ne permettent pas d'atteindre.

Bien entendu, cette trace prend des formes différentes : chez Pozla, elle va imiter analogiquement la maladie en multipliant les proliférations organiques (intestins déployés en arabesques folles, flux viscéraux, égouttements excrémentiels) portant la folie de la douleur ; chez Durand, elle prend la forme d'un trait mal assuré, qui revient des confins où le sujet a disparu (corps sans visage, traits raturés, continuité brisée). Cela ne veut pas dire que ces dessins sont des expressions anarchiques, absolument libres et séparés de tout code. Bien entendu, on repère dans les dessins de Pozla une culture du *street art* qui se manifeste dans les couleurs pures associées à l'encre noire et qui est rappelée par l'auteur dans son récit autobiographique : « Qu'est-ce que je dois faire, docteur ? – Mets-toi au yoga mon gars. Sauf qu'à l'époque, j'étais plutôt dans le tag vandale. [ce commentaire est associé à un dessin où l'auteur se représente en plan d'ensemble en train de tagger « POZLA » sur un mur]³⁰ » De même, on repère dans certains croquis de Durand une culture expressionniste. Pour autant, il s'agit à chaque fois de privilégier l'expression personnelle sans contrôle sur le rendu fini³¹. Surtout, par-delà les différentes cultures esthétiques, on retrouve une attitude commune devant l'expérience de la maladie, attitude qui s'oppose à la puissante symbolisation privilégiée par Patrick Autrèaux.

Ce dernier, au moment de toucher l'expérience, propose en permanence un équivalent métaphorique qui revient à donner un sens à l'expérience, et à la remplacer par une figure de l'indicible, c'est-à-dire, comme le note Agamben à propos d'Auschwitz, un mystère qu'on adore en silence par la mystique et non une

l'iconographie, de la graphologie et de l'esthétique. Voir à ce propos Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur*, Genève, Droz, 2005, collection « Titre courant », p. 124-125.

²⁹ Philippe Marion, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993, p. 23-25

³⁰ Pozla, *op. cit.*, n.n.

³¹ Philippe Marion ne dit d'ailleurs pas que la bande dessinée serait une expression sans code : la tendance à l'inachèvement du dessin de bande dessinée n'est justement qu'une tendance qui vient compenser l'aspect stéréotypé des codes.

expérience dont on ne peut faire l'expérience mais qu'on raconte quand même. La maladie devient ainsi expérience négative construisant le chemin de l'écriture à venir :

Quelque chose avait changé avec la maladie. Quelque chose, avais-je l'impression, qui me séparait des autres tout en me donnant l'impression de les comprendre, comme jamais avant³².

Il est très frappant de lire, dans *La Voix écrite*, où Autréaux revient sur son apprentissage de l'écriture et sur le sens qu'il entend lui donner, que la maladie est comprise comme une étape dans un grand récit d'initiation qui donne sens et valeur à la littérature – une sorte de *felix culpa* dans la grande dialectique narrative du récit du soi :

Il m'avait permis d'entrevoir qu'écrire était une façon de s'efforcer, par le langage, de rejoindre ce qui échappe au langage, d'accueillir ce qui se tait et qui est l'être vivant sous les mots, ce corps muet, réinventé par eux. Mes premiers livres avaient tenté justement de manifester cela. Un *infans* qui n'était pas seulement l'enfant d'avant le langage, mais ce corps portant le sans-mots de la douleur, de l'extase, de l'orgasme, de ces expériences auxquelles j'avais cherché et cherchais encore à donner une forme écrite, des mots qui dessineraient mon corps invisible. C'est cet informe en moi, silencieux, qui avait parlé si bruyamment quand j'avais été malade, puis quand mon cœur s'était détraqué³³.

Conclusion en forme de paragone

Sous la plume d'Autréaux, la maladie devient un moyen de refonder la dignité de la littérature :

Cette conférence au bord des rives du lac Michigan m'engageait à questionner d'une manière nouvelle ce que pouvait signifier la littérature, ce qu'elle pouvait être : non pas une masse indistincte, matière à études, cette somme de livres, ce royaume encombrant et imaginaire, plus ou moins inutile à la plupart des gens, mais ce qui permettait à des expériences, ne pouvant se reconnaître autrement, de se rejoindre. [...] Cette voix silencieuse peut incarner une présence à nos côtés, qui ne nous dupe pas, ne donne pas l'impression d'être floués, dépossédés de soi-même.

³² Patrick Autréaux, *Se Survivre*, op. cit., p. 45.

³³ Patrick Autréaux, *La Voix écrite*, Paris, Verdier, 2017, p. 81.

Avec une telle attente, il m'était difficile de tolérer ceux qui ne prenaient pas de risques. Ceux à qui manquait le je ne sais quoi. Ceux qui mentaient. Ceux qui trichaient. Tous les profanateurs³⁴.

Face au diagnostic d'une crise du raconter, marqué à la fois par l'accumulation indifférente (« masse indistincte, matière à études ») et par la multiplication d'une littérature mensongère qui « floue, qui dépossède », qui « triche », littérature clairement identifiée comme une sous-littérature, la maladie certifie, par un passage par l'indicible, une valeur supérieure et permet la continuité de l'expérience. On pouvait s'en douter en relevant les références littéraires³⁵ qui saturent le récit d'Autréaux, et le travail métaphorique qui vient donner sens à l'expérience : la maladie s'inscrit avant tout dans une téléologie auto-justificatrice.

De ce point de vue, la confrontation à ces deux albums de bande dessinée est extrêmement significative. Certes Pozla et Durand apprennent de l'expérience et le récit d'apprentissage artistique n'est pas absent de leurs ouvrages. Mais dans les deux cas, ce n'est pas la maladie qui apprend, mais la vie. Le dessin est seulement là pour toucher une expérience et le récit cherche avant tout à passer à autre chose, à laisser de côté la maladie (de ce point de vue, elles sont à l'exact opposé de l'affirmation d'Autréaux : « Même guéri, pas de retour possible³⁶. ») Aucune épiphanie, aucune révélation dans l'île désenchantée de la négativité. En ce sens, il n'est pas impossible de penser que ces albums répondent à l'interrogation de Walter Benjamin sur la pauvreté de l'expérience. Nous avons cité en introduction « Le Conteur » où, face à la « crise de l'expérience », Benjamin cherche à rattacher l'art de conter à une tradition, comme pour le refonder. Il ne faudrait pas oublier que Benjamin a donné une formulation inverse à la question dans l'article « Expérience et pauvreté » que « Le Conteur » réécrit. Face à la « pauvreté en expérience », il ne s'agit pas refonder l'expérience (de trouver une « expérience nouvelle », écrit Benjamin), mais de se « libérer de toute expérience quelle qu'elle soit ». Walter Benjamin n'évoque pas la bande dessinée comme exemple de cette libération (dans toute son œuvre, il ne s'y réfère que de façon marginale). Pourtant, l'exemple qu'il choisit s'en rapproche : paradigme de la pauvreté en expérience assumée, c'est en effet Mickey Mouse qui fournit « l'image libératrice d'une existence qui en toute circonstance se suffit à elle-même de la façon la plus simple et en même temps la plus confortable³⁷ ». Que la bande dessinée de non-fiction tourne le dos à une refondation de l'expérience et se

³⁴ *Ibidem.*, p. 70.

³⁵ Il faudrait faire un relevé complet des références littéraires explicites ou implicites qui accompagnent chaque moment de l'expérience chez Autréaux ; citons en vrac *L'Éclésiaste*, Kafka, Jim Morrison, Virginia Woolf, Chalamov, Soljenitsyne, Hölderlin (Patrick Autréaux, *Se survivre*, *op. cit.*, p. 16-17, p. 20, p. 22-24, p. 28, p. 30, p. 65, p. 66).

³⁶ *Ibid.*, p. 28.

³⁷ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, collection « Folio essais », traduit de l'allemand par Pierre Rusch, p. 371-372.

contente d'aller chercher l'empreinte d'une expérience extrême, pour seulement la porter à nos yeux, c'est pour moi le signe de cette simplicité de surface que Benjamin appelait de ses vœux dans le rapport à l'expérience. La situation modeste de la bande dessinée, art mineur, que nous avons rappelée en introduction y est sans doute pour quelque chose : la bande dessinée de non-fiction va chercher la justification du neuvième art, non pas dans la grandeur d'une tradition, mais dans le rappel d'une tradition pédagogique liée à l'enfance et à l'adolescence. Cette naïveté associée à sa nature indiciaire lui permet, mieux que la littérature qui y mêle toujours de la symbolisation, de s'avancer simplement vers l'expérience et de nous la montrer.

Henri Garric, CPTC – Université de Bourgogne