

La danseuse et le pantin

La vie du corps dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* de
Marcel Proust et *Jimmy Corrigan* de Chris Ware

Sous la direction de Monsieur Henri Garric à l'École Normale
Supérieure de Lyon.

Introduction

« Ces prestigieuses petites créatures ne sont pas toujours nées viables. Tout ce monde minuscule se culbute, s'agite et se mêle avec une pétulance indicible, sans trop s'inquiéter si tous ses membres sont bien à leur place naturelle. Ce ne sont pas trop souvent que des hypothèses humaines qui se démènent comme elles peuvent¹. »

Charles Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*,
1857.

Dans la vogue des études sur le corps, la bande dessinée ne semble guère atteinte, comme si le neuvième art était exempt des modes universitaires, alors que, récemment, la découverte par Thierry Smolderen des « naissances » de la bande dessinée semble remettre au cœur du médium la question de l'animation des corps. Si déjà Thierry Groensteen, dans un des ouvrages fondamentaux de la critique de bande dessinée, avait pointé la coalescence entre animalité et animation² comme principe identitaire du neuvième art (n'a-t-il pas fait ses premières armes avec *Krazy Kat*, *Tintin et Milou* ou encore *Snoopy* ?) il y a encore fort à faire sur la question du corps humain dans son enracinement physiologique et ses représentations. Il faut attendre la critique psychanalytique de Serge Tisseron, héritier malgré lui des médecins qui contribuèrent à façonner le code Hays³, pour mettre au cœur de la réflexion bédéistique le corporel tant dans sa représentation que dans ses effets sur le lecteur. Celui-ci déclare au seuil de son ouvrage que « [les] grandes passions où le corps est impliqué ont toujours reçu dans la bande dessinée une mise en scène privilégiée : violence et érotisme bien sûr [...] »⁴. On peut supposer que la psychanalyse était toute désignée pour traiter la question et ne pouvait que s'approprier ce thème, mais ceci n'explique pas le silence des critiques de bandes dessinées sur leurs rapports avec le corps humain dans sa vie propre. S'il

¹ Cité par Thierry Smolderen dans *Naissances de la bande dessinée de William Hogarth à Windsor McCay*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2009, page 32.

² Thierry Groensteen (dir.), *Animaux en cases : une histoire critique de la bande dessinée animalière*, Paris, Futuropolis, 1987.

³ Code de censure en vigueur aux Etats-Unis au cours du XXe siècle, de 1934 à 1966 qui bloquait toute représentation trop crue ou trop violente du corps dans la bande dessinée et au cinéma. Par la suite, la médecine psychiatrique par l'intermédiaire du fameux Frederic Wertham, condamne la bande dessinée comme catalyseur de la délinquance juvénile. Frederic Wertham, *Seduction of the Innocent*, New York, Rinehart & Company, 1954.

⁴ Serge Tisseron, *Psychanalyse de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Voix nouvelles en psychanalyse », 1987, page 14.

existe une littérature sur l'érotisme en bande dessinée, on peut supposer que les critiques en question se penchent sur un genre en particulier, comme peuvent le faire Vincent Bernière⁵ ou encore plus anciennement Michel Bourgeois⁶. Il s'agit d'un champ restreint qui ne prend pas en compte, par exemple, bien que ce puisse être lié, l'extrême violence dont Serge Tisseron fait état. Force est de constater que la vie des corps dans la bande dessinée est un impondérable (comment raconter une histoire sans poser un corps ?), et qu'elle est surabondamment représentée, ainsi que le souligne le psychanalyste :

Dans la plupart des productions actuelles le corps n'est plus seulement transformé en instrument d'affrontement ou en lieu de plaisir (rarement) ou de souffrance (le plus souvent). Il n'est plus seulement percé, violé, torturé, humilié, réduit en esclavage ou livré aux bêtes. Il est aussi, selon les circonstances, défiguré, transformé en grouillement, en putréfaction, morcelé ou digéré vivant, rendu solidaire de l'espace qu'il habite ou au contraire situé hors de lui et hors du temps. L'apparente facilité du héros à s'y mouvoir renvoie alors plus violemment encore au lecteur l'évidence, sous-jacente et jamais formulé, qu'il est impossible de vivre dans un monde illimité sans avoir de limites à soi [...]⁷

L'analyse de Serge Tisseron appuie l'idée selon laquelle les personnages de bandes dessinées dans leurs tribulations ne cessent de faire l'épreuve de leurs propres limites dans l'espace de la case, de la planche et du récit, et ces limites sont précisément ce qui définit leurs potentialités physiques : leur corps. C'est la délimitation du trait et des couleurs de la chair qui pose un être en bande dessinée pour en faire naître une histoire.

À partir de la difficulté à penser le corps dans sa vie singulière, comme la succession des mouvements et des sensations, on peut attester avec Thierry Smolderen d'une des nombreuses « naissances » de la bande dessinée. Sa thèse s'attache à démontrer qu'il n'y a pas qu'un inventeur de la bande dessinée en la personne de Rodolphe Töpffer, il y en a donc d'autres, et que contrairement à ce qui a pu être dit pendant longtemps, cette invention ne viendrait pas d'un sentiment enthousiaste pour le phénomène de séquentialité en lui-même, mais au contraire, d'une méfiance envers la répétition et l'agencement de codes rhétoriques, narratifs et esthétiques qu'allait proposer le XIXe siècle industriel de la reproduction mécanique. Thierry Smolderen propose William Hogarth, le caricaturiste anglais, auteur de

⁵ *Anthologie de la bande dessinée érotique*, Paris, TTM Éditions, 2012 ; éd. Vincent Bernière.

⁶ Michel Bourgeois, *Erotisme et pornographie dans la bande dessinée*, Grenoble, Éditions Glénat, 1978.

⁷ Serge Tisseron, *op. cit.*, pages 14-15.

« romans en estampes⁸ » comme le premier inventeur de la bande dessinée. Hogarth a surtout beaucoup œuvré pour faire de la caricature un domaine où les éléments académiques sont toujours mis en balance par des éléments ironiques :

comme un répertoire de formules, ou de dialectes très typés, dont la syntaxe particulière permet de provoquer toutes sortes de courts-circuits humoristiques entre le monde moderne et les aspects les plus archaïsants de la culture populaire⁹.

En cela il invente une tonalité propre à ce qui deviendra la bande dessinée, et l'enracine très clairement contre le principe d'une séquentialité répétitive, c'est-à-dire qu'il refuse que la création d'une œuvre ne soit que le réagencement de codes préexistants. La spécificité du langage de la caricature « [tiendrait] dans l'ironie avec laquelle [les dessinateurs] stylisent les idiomes visuels et les combinent ensuite, tels des diagrammes, pour les rendre mutuellement intelligibles¹⁰. » Dès lors ce serait dans un « court-circuit » diagrammatique que se trouverait la vraie fibre annonçant la naissance de la bande dessinée et non pas un pur agencement abstrait de signes dans la construction de la planche, comme le revendique plus tard Scott McCloud¹¹.

Le disciple d'Hogarth, Rodolphe Töpffer, prend acte de cette position au lendemain de la polémique du *Laocoon* de Gotthold Ephraïm Lessing. Il semble qu'un terrain propice pour la bande dessinée s'ouvre à partir du moment où cette petite révolution dans la théorie de la *mimesis* éclate : la constatation par Lessing que certains arts ont le privilège sur d'autres pour exprimer, représenter les sentiments ou les actions aboutit à la conclusion que certains arts sont langagiers, linéaires, et d'autres picturaux et statiques. Lessing, dramaturge, engage alors les artistes à se pencher sur ce que Töpffer appellera l'« action progressive ». La bande dessinée, ou les « arabesques » comme les appelle Töpffer, semble être le laboratoire de ce genre de création. Elle naîtrait ainsi d'une sorte de rupture entre les arts qu'unifiait auparavant la théorie de l'*ut pictura poesis*¹². Même si Töpffer considérait comme une stupidité du

⁸ L'expression est de Rodolphe Töpffer, mais elle définit surtout assez bien l'état proto-bédéistique des ouvrages de William Hogarth, qui mettaient en scène des histoires par le biais de gravures. Dans leur succession celles-ci provoquaient des effets d'attente, de surprise, de pitié et d'humour.

⁹ Thierry Smolderen, *op. cit.*, pages 4-5.

¹⁰ *Ibidem*, page 7.

¹¹ Scott McCloud, *L'Art invisible : comprendre la bande dessinée*, Paris, Vertige Graphic, 2000 ; traduction de Dominique Petitfaux.

¹² Cette théorie trouve son fondement dans les vers d'Horace cités ci-dessus signifiants « il en est d'une poésie comme d'une peinture ». Ce régime rhétorique privilégie la description sur le déroulement temporel de l'action. Il nécessite donc une recherche adéquation entre les mots et les choses. Si à l'origine l'auteur de *l'Épître aux Pisons* voyait la peinture comme modèle pour la littérature, à la Renaissance, sous l'impulsion de Léonard de Vinci, dans un souci de légitimation de l'art pictural, inverse la rhétorique en faisant de la littérature le modèle de la peinture. La peinture devient outil de la pensée avec l'âge classique. Les peintres voient dans l'effet de

progrès la séquentialité du geste dans les représentations de l'*action progressive*, que produisirent nombre théoriciens de l'époque, il n'en demeure pas moins que c'est à la racine du questionnement sur la vie des corps que prend source la bande dessinée. Smolderen pense alors les « arabesques » de Töpffer comme l'illustration de l'inanité mécaniste du progrès : l'*action progressive* révèle la rigidité des postures des personnages, imités de modèles, mais dépourvues de véritable sens. Comment, alors, expliquer le plaisir du maître suisse et du lecteur pris à la création et à la lecture de ces « petits livres » ? La polygraphie – conjonction de l'écriture et du dessin forgée par Hogarth – était fondamentale, elle obstruait la marche du progrès industriel en supposant une *autographie* – du dessin et du texte – dont l'un de ses essais porte ce titre¹³, et donc une impossible reproductibilité immédiate. Surtout, le dessin aurait fait naître, contrairement à la notion statique que peut en avoir un Lessing, par le souffle qui lui était spécifique, un « être¹⁴ ». Toujours avec Töpffer, c'est bien le dessin qui anime les corps, ainsi que les visages et les expressions comme il l'expose dans son *Essai de physiognomonie*¹⁵. Il pose ainsi cette loi qu'Ernst Gombrich théoriserait plus tard à partir de cet écrit, selon laquelle tout dessin, aussi sommaire soit-il, transmet une expression physique : jovialité, tristesse, dégoût etc.¹⁶. Par la suite, la séquentialité et la reproductibilité de la bande dessinée feront la joie des auteurs, mais sans que jamais la question de l'autographie ne soit mise totalement de côté.

Ainsi une des naissances de la bande dessinée est concomitante d'une révolution dans la représentation picturale et littéraire, celle qui fait suite à la polémique du *Laocoon*. Aussi paradoxal que cela puisse paraître elle ouvre à la modernité artistique qui consiste à attribuer à chaque art ses propres moyens, quand la bande dessinée a toujours souffert du syndrome de bâtardise¹⁷, empruntant tantôt à la littérature, tantôt à la peinture. Peut-être peut-on voir dans les balbutiements du neuvième art, comme le montre Smolderen, le refus de la thèse de

condensation de la peinture la contrainte à l'essentialisation d'un récit tiré de plus en plus du côté de la mythologie, c'est d'ailleurs précisément ce que Lessing reproche à la peinture : la condensation sacrifie l'expression à la beauté. Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Éditions Armand Colin, 2004, pages 50-57

¹³ Rodolphe Töpffer, *Essai d'autographie* dans Thierry Groensteen, Benoît Peeters, *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*, Paris, Éditions Hermann, collection « Savoir : sur l'art », 1994.

¹⁴ « ce principe de vie qui doit animer toutes les parties de l'art » cité par Thierry Smolderen, *op. cit.*, page 34. Et « l'unité esthétique n'a pas pour objet ni pour résultat de produire simplement un tout, mais de créer un être » cité par Thierry Smolderen, *op. cit.*, page 37.

¹⁵ Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomonie* [1845], Paris, Éditions Kargo, 2003 ; ed. Thierry Groensteen.

¹⁶ « Toute tête humaine, aussi mal, aussi puérilement dessinée qu'on la suppose, a nécessairement et par le seul fait qu'elle a été tracée, une expression quelconque parfaitement déterminée. » Ernst Gombrich, « L'expérimentation dans le domaine de la caricature », dans *L'art de l'illusion*, Paris, Gallimard, 1987 [1971]. Citation extraite de *ibidem.*, page XVII.

¹⁷ « Textes et images : les noces impossibles » dans Thierry Groensteen, *La bande dessinée : un objet culturel non identifié*, Éditions de l'An 2, collection « Essais », 2002.

Lessing et une refonte contemporaine et décalée de l'*ut pictura poesis* ? Toujours est-il que la bande dessinée prend source dans une pensée qui questionne la vie des corps, leur souffle, leur mécanique, mais aussi la part du corporel dans la production artistique : l'importance du trait et de l'autographie, et donc, du geste.

La critique acerbe de Töpffer envers l'*action progressive* trouve au XXe siècle son démenti dans les bandes dessinées qui, loin de singer l'action mécanique dépourvue de sens et d'âme, opèrent une révolution en proposant une plongée intimiste dans le corps même de leurs personnages. Chris Ware fait partie des auteurs qui ont contribué à faire de la bande dessinée un genre intérieur, dépassant les *topoi* de l'aventure, du *strip* ou encore de la pornographie, elle qui, même si elle propose une forme d'intimité avec le lecteur, ne touche pas d'aussi près la diversité des sentiments et des sensations. L'auteur de *Jimmy Corrigan* et de *Building Stories*, après avoir fait des études dans une école des Beaux-Arts se dirige vers la bande dessinée, seule, à son avis, à pouvoir véhiculer de véritables émotions¹⁸. On est loin du pur agencement formel et sémiotique que prônerait Scott McCloud, quoique dans les faits, la bande dessinée selon Chris Ware prenne les allures de compositions diagrammatiques particulièrement pointues. Comment expliquer cette révolution que ne permettaient apparemment pas la représentation et le rôle des corps dans la bande dessinée ? Comment passe-t-on, en somme d'une mécanique des corps à l'approfondissement d'une vie intérieure et intime ? Quel est l'élément nouveau ? Contre toute attente, il ne semble pas que Chris Ware opère une révolution hors catégorie. Au contraire il innove par un moyen pourtant intrinsèque au médium bande dessinée : le temps et ses compositions diégétiques et diagrammatiques. Beaucoup de critiques ont souligné la singulière temporalité que l'auteur produisait en bon disciple d'Art Spiegelman. Benoît Peeters constitue un documentaire à son sujet intitulé *Un art de la mémoire*¹⁹. Chris Ware lui-même définit la bande dessinée comme une sculpture du temps, c'est-à-dire une « une vision du monde – qui s'exprime dans la façon dont leurs personnages évoluent, dont le temps est sculpté²⁰. »

En cela il a très souvent été comparé à Marcel Proust pour sa *Recherche du temps perdu*. Ne pourrait-on, en effet, résumer sommairement l'expérience de lecture de *À la recherche du temps perdu*, comme une expérience plus ou moins éprouvante du temps : du

¹⁸ « Malgré tout, je n'étais pas entièrement convaincu par le langage des beaux-arts que je trouvais obtus et hermétique, et que ne faisait aucune place à ce qui touche aux émotions. » Jacques Samson, Benoît Peeters, Chris Ware. *La bande dessinée réinventée*, Paris, Les impressions nouvelles, 2010, page 72.

¹⁹ Chris Ware, *Un art de la mémoire*, par Benoît Peeters, Bibliothèque Publique d'Information, Centre Pompidou, Collection « Comix », 2004. Production INA et Arte France. Distribution INA.

²⁰ Jacques Samson, *op. cit.*, « La bande dessinée selon Chris Ware », page 82.

temps qui passe, du temps perdu ou du temps que l'on perd, pour reprendre la terminologie deleuzienne²¹ ? En somme il s'agirait aussi d'un temps qui « sculpte » notre perception, comme les objets, les sujets et les signes sont sculptés par le temps perdu, notamment dans la matinée chez la Princesse de Guermantes dans *Le temps retrouvé*, ultime volume de la *Recherche*. Mais cette comparaison critique est souvent restée sans prolongements, à part dans un article de Roberto Bartual intitulé : « Vers une représentation panoptique du temps et de la mémoire la « durée pure » chez Chris Ware, Marcel Proust et Henri Bergson²² » dans lequel l'auteur présente Henri Bergson et sa pensée de la durée pure²³ comme dénominateur commun des deux auteurs. Leur différence résiderait alors dans l'évolution des personnages face à cette durée pure : les personnages de Proust seraient dans le voyage, ceci dû à la linéarité du médium linguistique, et les personnages de Chris Ware dans la paralysie de la névrose nostalgique, par l'importance et le poids des souvenirs qui opèrent des boucles diagrammatiques sur la planche. Temps et espace se rejoignent dans la construction d'une durée pure chez Proust et chez Ware ; chez Proust le paradigme en est le voyage et donc le changement, car la seule forme de superposition des deux structures serait la phrase, linéaire et continue, tandis que chez Ware, la planche recevant les deux structures du temps et de l'espace de manière visuelle et structurelle, elle emprisonnerait le personnage dans ses souvenirs et sa nostalgie. Cependant, il semble que la comparaison avec Proust, dans la grande majorité des cas, relève d'une stratégie de valorisation culturelle un peu maladroite : ce faisant, il s'agit de légitimer l'auteur de bande dessinée en le faisant entrer, ou en tentant de le faire, dans les catégories de la littérature. S'il est possible et évident d'opérer une comparaison entre Proust et Ware sur leur commune problématisation du temps, il faut aller plus loin pour découvrir une véritable affinité ou une divergence totale entre les deux auteurs.

Et chez Proust et chez Chris Ware la trame de fond de l'expérience du temps et de la mémoire se trouve être notoirement la question du corps. Réceptacle à sensations et impressions chez Proust, le narrateur est, pour reprendre l'expression deleuzienne « un corps

²¹ « le temps que l'on perd » comme l'écrit Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, [1964], Paris, PUF, collection « Quadrige », « Perspectives critiques », 1998, page 31.

²² Roberto Bartual, « Towards a panoptical representation of time and memory: Chris Ware, Marcel Proust and Henri Bergson's "pure duration" », *Scandinavian journal of comic art (sjoca)*, vol.1:1, spring 2012, disponible sur <http://sjoca.com/wp-content/uploads/2012/06/SJoCA-1-1-Article-Bartual.pdf>. Notre traduction.

²³ La « durée pure » est une notion que Bergson a développée dans ses premiers écrits. Elle est l'une des premières hypothèses du philosophe sur la plasticité du temps. Elle correspond au temps qui échappe aux horloges, considéré comme un tout organique que l'individu peut saisir comme un ensemble. Présent et passé s'amalgament sans que l'on puisse démêler linéairement les instants. La durée pure repose aussi sur la conjonction dans le ressenti du temps et de l'espace. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1910] Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadrige/ Grands textes », 2005.

sans organes »²⁴, un corps qui ne fait pas unité par son organicité, mais un corps qui ressent involontairement et qui se trompe, car il n'a pas d'yeux véritables pour voir la vérité ou il n'a pas d'oreilles pour comprendre la vérité sous le mensonge qu'on lui tend. Pour la critique sémiologique deleuzienne le corps ne peut faire unité pour l'œuvre, il est revanche un espace densément riche de signes à interpréter. De même, la critique phénoménologique d'Anne Simon revendique l'importance du corps et de ses expressions « malgré lui »²⁵, involontaires encore, mais cruciaux dans la construction du monde romanesque, car le corps est « le mesurant des choses²⁶ ». Il est le pivot de l'élaboration du récit qui se constitue du point de vue du narrateur par l'évaluation et l'analyse des objets, des sentiments, des idées et des œuvres d'art dans le temps. Dès lors, réceptacle et mesurant, le corps est « mémoire de l'archéologie du sujet, gardien du moi profond²⁷ » autant qu'il est producteur de récit. Ainsi la thèse de Liza Gabaston démontre de manière assez précise que les signes du corps, qui, selon Deleuze ne portent pas de vérité n'en sont pas moins catalyseurs de récit²⁸ :

C'est là le point de départ de ce livre, qui s'organise autour du postulat suivant : dans un récit d'où a disparu l'« intrigue » traditionnelle, les signes corporels sont l'un des éléments essentiels qui font de la *Recherche* un roman²⁹.

Enfin comme l'écrit Anne Henry dans le *Dictionnaire Marcel Proust*, « La Recherche du temps perdu a fait entrer dans la littérature une réalité nouvelle, le corps. Non point ce corps objet dont les romanciers ont tant décrit l'extériorité afin de mieux qualifier leurs personnages [...]. Il s'agit de tout autre chose, du corps éprouvé du dedans dans une intimité transparente, présence à soi immédiate, prise dans la mouvance des sentiments et des sensations³⁰. »

Il semble donc que de manière tout à fait similaire, et Proust et Chris Ware aient donné au corps et à sa vie intime, dans ses sentiments, impressions, perceptions, une place structurelle pour l'œuvre. La vie du corps donne au récit ses fondations temporelles, mais singulièrement pour chaque auteur. Chaque médium s'affronte différemment à la problématique de l'animation des corps, puisque chez Chris Ware elle se rapporte directement à la naissance de la bande dessinée ; comme cela a été montré, elle tourne autour de la

²⁴ Gilles Deleuze, *op. cit.*, page 218.

²⁵ Anne Simon, « Proust ou le corps expressif malgré lui », dans *Littérature*, N°119, 2000. L'inscription. pages 52-64.

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, page 199. Cité par Anne Simon, *Ibidem.*, page 58 ; disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2000_num_119_3_1686

²⁷ *Ibid.*, page 58.

²⁸ Liza Gabaston, *Le langage du corps dans « À la recherche du temps perdu »*, Paris, Honoré Champion, 2001.

²⁹ *Ibidem*, page 18.

³⁰ Anne Henry, « Le corps », dans *Le dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004, page 241.

question de la physiognomonie par Rodolphe Töpffer, et de la question de la sémiologie du médium selon Scott McCloud. Comment interpréter ces figures ? La posture sémiologique selon Scott McCloud porte davantage à l'analyse des signes physiques et des événements, dans l'anatomie de la planche, tandis que si l'on se réfère à la physiognomonie töpfferienne, il est aussi intéressant de se pencher sur la sensualité et la matérialité du trait qui donne vie et qui anime les personnages, plus que le rythme des seules cases. Toujours est-il que la problématique bédéistique du corps réside très précisément dans son inscription matérielle sur le papier et ses modulations aux différents niveaux : planche/case/récit, pour reprendre la terminologie de Benoît Peeters³¹. Autant dire que l'ultime barrière à franchir pour l'auteur est l'intériorité intime et physique des personnages et leurs évolutions au cours de la temporalité du récit, chose que Proust semble avoir réussi à faire, au point que le parti pris proustien semble justement tenir dans l'impossible fixité des corps et totalisation du point de vue pictural. En cela, on pourrait penser que l'auteur prendrait acte des révolutions techniques à l'œuvre dans l'art : photographie, contre-coup postimpressioniste et précubisme. Et ceci semble particulièrement sensible dans le deuxième tome de *La Recherche : À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, temps de l'initiation, des premières rencontres amoureuses, du vieillissement des aîné(e)s, en un mot, le temps de la *formation* :

Le visage humain est vraiment comme celui du Dieu d'une théogonie orientale, toute une grappe de visages juxtaposés dans des plans différents et qu'on ne voit pas à la fois. Mais pour une grande part, notre étonnement nous vient surtout de ce que l'être nous présente aussi une même face.³²

Ce volume d'initiation amoureuse et artistique représente les corps dans leur formation physique, et aussi au travers de l'irréductible subjectivisme de la perception. Les corps des jeunes filles rencontrées dans ce volume semblent éclatés et disséminés, tout comme la perception toute physique des événements pour le narrateur. Elle se matérialise et se métaphorise dans le voyage à Balbec, pour lequel le corps, malade, fait l'épreuve de la déconstruction des représentations figées : qu'il s'agisse des déceptions liées à la différence entre le « nom de pays » et le pays réel, à la différence entre l'œuvre et l'artiste chez Bergotte, ou bien qu'il s'agisse de la découverte des processus picturaux du véritable artiste qu'est Elstir, et plus concrètement encore, de l'éclatement du paysage en saccades au travers des vitres du train. En cela, ce volume rejoint les problématiques de *Jimmy Corrigan*, bande

³¹ D'après le sous-titre de Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée. Case, planche, récit*. [1998], Paris, Éditions Flammarion, Collection « Champs », 2003.

³² Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu II* [1919], Paris, Éditions Gallimard, Collection « Folio Classique », 1988, pages 478-479.

dessinée autobiographique, qui relate la rencontre du protagoniste principal avec le père absent qu'il n'a jamais connu et la volée en éclats de tous ses présupposés et fantasmes familiaux par le fait de rencontres improbables –sa demi-sœur afro-américaine notamment- et de l'insertion de bouts de récits qui retracent dans le temps passé la généalogie du personnage depuis l'implantation de la famille à Chicago. Si le roman de Proust relate une formation certes un peu biaisée, mais attendue au vu de l'âge adolescent du narrateur, la bande dessinée relate une initiation paternelle et familiale anachronique, par contrecoup, le protagoniste ayant très probablement la quarantaine. Cette initiation est d'autant plus anachronique que l'enfance décrite n'est pas celle du personnage principal mais de son grand-père, dans les années 1880, à la même époque, à peu près, que le jeune narrateur proustien. Mais l'enfant américain, partage trait pour trait, ainsi que dans la psychologie, le même corps que Jimmy Corrigan. La fixité du trait et du corps dessiné est prise à parti par l'auteur de bande dessinée comme caractéristique fondamentale du récit familial. Contrairement au roman de Proust, du moins en apparence, un véritable poids physiologique fait partie du substrat hérité de tout personnage de bande dessinée et en cela, les traits du personnage reflètent non seulement facilement une personnalité transparente et lisible pour le lecteur, mais aussi tout un passif héréditaire et familial, d'où peut-être l'insertion dans le récit d'une demi-sœur afro-américaine qui montre et exemplifie par la couleur, par le trait et par la différence, cette constante. Si l'on reprend la thèse de Roberto Bartual sur la paralysie nostalgique des personnages, amenés à toujours répéter les mêmes gestes et les mêmes souvenirs au cours de leurs vies nourries de déceptions, on peut poser que la vie du corps chez l'auteur américain ressemble davantage à celle d'un pantin, animé par des forces extérieures à lui-même, privé que nous sommes, nous lecteurs, de l'accès à l'intériorité consciente du personnage, hormis les bulles de pensées et les récitatifs introspectifs, mais très loin d'un flux de conscience. Le pantin est animé de manière mécanique, mais ses membres et ses gestes sont mesurés et calculés ; comme le suggère Töpffer dans son *Essai de physiognomonie*, ces gestes expriment le peu qui est suffisant pour expliciter l'identité du personnage et ses actions :

[...] la référence à un modèle disparaît. Le dessin ne renvoie plus à l'intériorité d'un sujet, mais à une identité de papier, née pour les besoins du récit ; il laisse triompher le signe pur, l'invention plutôt que l'observation³³.

³³Benoît Peeters « Le visage et la ligne : zigzag töpffériens », dans Thierry Groensteen, Benoît Peeters, *op. cit.*, page 10. Cité par Thierry Groensteen dans la préface de Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomonie*, [1845], Paris, Éditions Kargo, 2003 ; ed. Thierry Groensteen, page XII.

En cela la bande dessinée est physiognomonique dans un sens esthétique, et non pas philosophique, Töpffer rejette l’empreinte matérialiste qui engluait la théorie physiognomonique. À *contrario*, l’écriture proustienne prend et retourne la physiognomonie, comme le montrait Anne Simon³⁴ dans son article, le corps dit *malgré lui* les choses qu’il ne reflète pas dans sa matérialité physiologique : un corps grossier, comme celui de Mme de Cambremer, ne révèle pas moins une grande délicatesse d’intelligence. En cela le corps proustien ne s’inscrit pas non plus dans une posture matérialiste. Peut-être dans sa labilité et le tropisme vers les jeunes filles en *formation* – en pleine floraison – le corps proustien pourrait être rapproché du corps emblématique de ce tout début du XXe siècle qui est celui de la danseuse. Au seuil du XXe siècle la figure de Loïe Fuller magnétisait les artistes. Célèbre pour sa danse des voiles, « [la] danseuse apparaît, mais surtout disparaît, dans les volutes bouillonnantes de ses voiles qui, lancés dans l’espace, reviennent s’enrouler autour de son corps, comme aspirés par un vide, un vortex³⁵. » Fer de lance de l’Art Nouveau, pour l’historien, la danse remet en cause toute la question de la temporalité dans l’art et dans l’expression physique, car : « [la] perception du temps joue un rôle capital dans les spectacles de l’Américaine. Ils aiguïssent la conscience de la fugacité des mouvements et de leur instabilité, notion toute jeune encore pour la réception de la danse. » En cela la danse remet au cœur de l’expression artistique une conception quasiment baroque du temps, mais que l’on peut aussi relier aux mouvements postimpressionnistes qui ravivent de couleurs l’idée de la fugacité du temps et de l’impossible totalisation d’un corps par un unique point de vue. Comme l’écrit Rodenbach : « Le corps chantait d’être introuvable³⁶ ».

Avons-nous donc affaire à des « hypothèses » d’êtres humains comme le souligne Baudelaire, comme si dès ce moment la totalisation du corps était devenue impossible que l’on soit dans la littérature ou la bande dessinée ? Qu’il s’agisse d’un modèle de danse ou d’un modèle de marionnette, il semble que des deux parties, les médias tournent autour d’un ensemble vide : le corps insaisissable dans le *continuum* de la prose, ce « corps utopique » que « [...] Proust, doucement, anxieusement, vient occuper de nouveau à chacun de ses réveils, à ce lieu-là, dès que j’ai les yeux ouverts, je ne peux plus échapper³⁷ », c’est-à-dire cet indicible physique, pictural, littéraire, qui bouge, qui réfléchit, qui sent, qui pense et qui se dissémine.

³⁴ Anne Simon, *op. cit.*

³⁵ Antoine de Baecque dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, Tome 3, « [à compléter] », Paris, Éditions du Seuil, 2005, page 394

³⁶ Cité par Antoine de Baecque, *Ibidem*.

³⁷ Michel Foucault, *Le corps utopique* suivi de *Les hétérotopies*, Paris, Lignes, « Diffusion des belles lettres », 2009, page 9.

De l'autre bord, chez Chris Ware, le caractère insaisissable du corps animé, rejoint les interrogations de Töpffer dans son *Essai de physiognomonie*³⁸, c'est-à-dire le problème de l'âme, le problème de la vie intérieure ; malgré les besoins de la lisibilité le corps ne peut se restreindre à une représentation matérialiste et transparente, et c'est précisément la question que pose Chris Ware dans l'utilisation qu'il fait de la « ligne claire ».

Dès lors le travail de comparaison entre le corps dansant chez Proust et le corps pantin chez Chris Ware permet d'aborder successivement la confrontation des lectures sémiologiques et phénoménologiques, polémique qui trouve autant d'écho dans la lecture littéraire que dans la lecture de la bande dessinée, chacune faisant l'expérience de l'une et de l'autre. La première se fonde sur le déchiffrement des signes physiques, romanesques et philosophiques, comme le fait Deleuze dans sa lecture de Proust³⁹, ou comme le fait Scott McCloud pour la bande dessinée. Cette lecture est indispensable car on ne peut faire l'économie de l'interprétation du sens quand on observe une gestuelle et le récit qui s'en dégage. D'autre part, il faut compléter par une lecture phénoménologique qui analyse l'expérience du temps vécu dans la chair – dans le texte ou dans le trait – à autant d'échelles temporelles possibles : le temps du voyage ou d'une rencontre, le temps d'une vie, le temps d'une généalogie familiale.

Il faut commencer par étudier comment les récits se structurent autour de l'expérience intime du corps, chacune des œuvres se fondant sur un récit d'apprentissage et de formation, plus ou moins fidèle au modèle. Ainsi il faut toujours lier dans le cas de ces deux œuvres les problématiques physiques et les problématiques existentielles. Pour la bande dessinée le récit de formation n'est-il pas une confrontation à sa propre lignée et tout ce que cela engage d'interrogations identitaires ? Pour le roman, on constate que toute initiation physique trouve son pendant dans le récit général qui est celui de la vocation artistique. Ce rapport au corps est toujours problématisé par un rapport singulier au temps, que les événements physiques viennent chambouler par des effets d'itération, d'habitude et d'anachronisme et chez l'un et l'autre auteur. Ensuite, la problématique initiatique interrogeant la place de l'un et l'autre héros dans le monde, questionne aussi la réalité. Si l'énigme familiale porte le héros à percer les apparences physiques qui se révèlent mensongères, il en va de même pour le narrateur proustien qui fait l'expérience très troublante d'un monde fait de côtés, que l'intelligence ne parvient que difficilement à rendre dans sa sensibilité. Seul peut-être le recentrement sur la

³⁸ Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomonie*, *op. cit.*

³⁹ Gilles Deleuze, *op. cit.*

sensibilité et le caractère organique et primitif des sensations permettrait de rendre le plus vrai de l'impression du monde. Pour ce faire, il faut étudier le rapport des deux auteurs à la *mimesis* qu'elle soit inspirée ou au contraire décalée des techniques de représentation contemporaines des œuvres. Enfin, la mise à mal d'une *mimesis* traditionnelle ou réaliste s'ancre dans le caractère profondément physiologique de la poétique des œuvres : style organique et sensible chez Proust, le dessin se fait caisse de résonance de la mémoire chez Chris Ware inscrivant le plus profond dans ce qui apparaît le plus superficiel. Ainsi, peut-être cet enracinement physiologique des moyens de la création est-il le gage d'une introspection des corps, et de la représentation plus fidèle de l'épaisseur de la vie du corps, aussi paralysé qu'elle soit dans *Jimmy Corrigan* et aussi superficielle et volatile qu'elle semble dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

La confrontation du modèle de la danseuse et du pantin suggère la confrontation de deux médias : d'un côté la linéarité du texte qui ne peut donner l'immédiateté d'un corps et oblige à la dissémination dans la temporalité du vécu, et de l'autre l'immédiateté et l'irréductible puzzle que la lecture de la bande dessinée impose. Si la danse, comme semble le faire la littérature, se caractérise par une parfaite conjonction du corps et de l'esprit, au contraire, la marionnette s'identifie à son incomplétude et à son manque de profondeur. Mais comme le supposait Kleist⁴⁰, la marionnette n'est-elle pas plus gracieuse que le danseur, dans la légèreté et l'artifice total qu'il l'élève au-dessus du sol ? Entre la légèreté aérienne et le poids sensible d'une sensation organique, où la vie des corps se situe-t-elle et par quels moyens mimétiques peut-on y parvenir ?

⁴⁰ « c'est lorsque la connaissance a pour ainsi dire parcouru un infini que la grâce est retrouvée ; de sorte qu'elle apparaît simultanément et de la façon la plus pure dans la constitution d'un corps humain ne possédant aucune conscience ou bien alors une conscience infinie, c'est-à-dire le pantin articulé ou le dieu. » Heinrich Von Kleist, « Sur le théâtre de marionnettes », dans *Petits écrits, Œuvre complètes*, tome 1, Éditions Gallimard, collection « Le Promeneur », 1999 ; traduction de Pierre Deshusses, page 218.

Première partie : Naissances et formations

Poser un personnage, en bande dessinée comme en littérature, c'est le faire vivre, lui donner corps. La bande dessinée ayant été taxée d'infantilisme⁴¹ aurait par contrecoup ou par tradition très souvent donné naissance à des récits d'enfants. Les premières bandes dessinées comptent de nombreux bambins : *The Katzenjammer Kids*, *Buster Brown*, *The Yellow Kid* et bien entendu, le très fameux *Little Nemo in Slumberland*. Elle aurait le rôle d'initiateur pour les jeunes enfants, personnages ou lecteurs, qui ont parcouru les bulles ; à ce titre Chris Ware explique qu'il ressentit ses premières émotions en lisant *Peanuts*, le célèbre *strip* comique retraçant les errances d'un petit garçon accompagné de son inséparable Snoopy⁴². La bande dessinée semble jouer le rôle initiatique, rôle qu'on lui a aussi retiré dans l'après-guerre quand elle a été considérée toxique pour la jeunesse, à ce paradoxe près que les enfants de la bande dessinée ne semblent presque jamais grandir, comme le souligne Pierre Fresnault-Deruelle dans *La chambre à bulles dans la bande dessinée*, « [la] temporalité, porteuse de mort, est rejetée dans l'innommé : Tarzan, Spirou, Li'l Abner sont prodigieusement constants⁴³. »

Très significativement, Chris Ware avec *Jimmy Corrigan*, récit « semi-autobiographique »⁴⁴, raconte une histoire d'enfant, avec des personnages adultes : Jimmy est un quadragénaire hanté par une figure maternelle envahissante et un père absent, James, qui a la soixantaine bien tassée, au vu de ses cheveux gris et de son embonpoint marqué. Ces personnages racontent les relations entre le père et le fils. Chris Ware prend donc pour lui les *topoi* de la bande dessinée –le cœur de l'œuvre retrace la jeunesse d'un petit garçon martyrisé et abandonné par son père –tout en les détournant, et ce, notamment par l'exhibition du vieillissement des corps. Dans *La Recherche*, même s'il s'agit du deuxième tome tout particulièrement, il est notable que ces quelques trois mille pages ne font que raconter la

⁴¹ « Le péché d'infantilisme », Thierry Groensteen, *La bande dessinée : un objet culturel non identifié*, Éditions de l'An 2, collection « Essais », 2002.

⁴² Chris Ware « La bande dessinée selon Chris Ware » dans Jacques Samson, Benoît Peeters, *Chris Ware. La bande dessinée réinventée*, Paris, Les impressions nouvelles, 2010, pages 70-84.

⁴³ Pierre Fresnault, *La chambre à bulles*, Paris, Union Générale d'éditions, Collection « 10/18 », 1977, page 11.

⁴⁴ « Il s'agissait au départ d'un pur exercice d'improvisation, qui ne devait pas durer plus d'un été, et était censé me fournir une base semi-autobiographique dans laquelle « régler » en partie les problèmes les plus handicapants de manque d'assurance et de sincérité affective qui taraudaient l'auteur de bande dessinée très immature et pas forcément facile à vivre, que j'étais. » Chris Ware, *Jimmy Corrigan*, Paris, Éditions Delcourt, Collection « Contrebande », 2002 ; traduction Anne Capuron, page de garde finale.

formation du personnage principal à son ultime vocation : devenir écrivain⁴⁵. Le deuxième volume a été choisi car il exhibe davantage que les autres, dans les rencontres du narrateur, les linéaments d'une initiation où se mêlent autant la thématique amoureuse et la fibre artistique⁴⁶. Par ailleurs, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* est le récit du premier voyage (à Balbec) s'inscrivant par-là dans les *topoi* du roman de formation⁴⁷, au cours duquel, par l'éloignement familial, on lui enseignera sa place dans le monde. Chez Proust, le voyage à Balbec est tout aussi intérieur que la formation du héros se focalise sur l'intériorité : l'apprentissage de la perception et l'enregistrement des sensations. La formation et l'éducation du héros se concentrent sur la négociation entre conscience et corps au cours de son parcours amoureux et artistique.

En cela, il est intéressant de se pencher sur la formation physique des personnages du roman et de la bande dessinée. Elle se structure autour de la temporalité singulière de ces deux œuvres : entre mémoire, souvenir et anachronisme. Il ne se semble pas que la vie des corps suive le trajet traditionnel de la formation biologique, puisqu'elle est saisie, à contretemps, dans le vécu sédimenté des personnages interrogeant leur passé. Ainsi la temporalité traditionnelle de la formation des corps se trouve chamboulée par le paradoxe littéraire et artistique que constituent ces deux récits d'apprentissage : tous deux sont à rebours et se déclenchent à partir d'une révélation postérieure pour Proust, par rencontres et affleurements de la généalogie familiale pour Ware.

⁴⁵ « Marcel devient écrivain », Gérard Genette, *Figures III*, Paris Seuil, collection « Poétique », 1972, page 75.

⁴⁶ Le roman d'apprentissage est d'abord théorisé par Georges Lukàcs dans *Théorie du roman* [1920], Paris/Berlin, Éditions Denoël-Gonthier, 1963 ; traduction de Jean Clairevoye. Il traduit le dilemme du personnage de roman qui affronte idéalité des valeurs de l'éducation et réalité du monde, pour enfin trouver sa place dans ce dernier. Plus récemment, Philippe Chardin montre le lien indubitable entre l'œuvre proustienne et le genre du roman d'apprentissage, notamment dans ses commentaires de jeunesse autour de *Les années d'apprentissage de Wilhem Meister* et son admiration pour *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. Philippe Chardin, « Un genre se forme à tout âge : vieillissement et rajeunissement du roman de formation de Flaubert à Proust » dans *Roman de formation et roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Philippe Chardin (éd.), Paris, Éditions Kimé, 2007, pages 134-148.

⁴⁷ De fait, les personnages de romans d'apprentissage, dans leur forme la plus fidèle à la théorisation de Lukàcs, comme *Les années d'apprentissage de Wilhem Meister* de Goethe, sont projetés dans le monde pour errer et trouver leur place dans la société. Wilhem Meister, mais aussi le héros du *Roman comique* de Scarron sont condamnés au voyage par leur situation même de comiques-troupiers. L'errance et la quête, héritées de l'épopée et du roman de chevalerie semblent être les conditions mêmes d'un monde romanesque dans lequel on apprend à se situer par les expériences, car il n'est pas clos sur lui-même : « [...] les structures de la vie ne sont point les reflets d'un monde transcendant, ferme et assuré [...] ; car, en ce cas, la quête même et la possibilité d'errer seraient exclues de ce monde. », Georges Lukàcs, *op. cit.*, page 137.

1. Le temps de l'apprentissage

1.1 Naissance d'un corps

Et chez l'un et l'autre auteur, l'œuvre part d'une interrogation rétrospective, que l'on peut appeler « semi-autobiographique » pour Chris Ware, puisqu'il le revendique et relate des biographèmes, attestés comme tels par l'artiste. Dans le déroulement de *La Recherche*, le volume des *Jeunes filles* fait très clairement référence à l'initiation sexuelle et amoureuse du narrateur, posée comme énigme dans le premier volume par le geste incompréhensible de Gilberte⁴⁸ rencontrée du côté de Méséglise et le récit d'« Un amour de Swann ». Le roman s'articule autour de deux pans de la féminité : la beauté statique, artistique et théâtrale d'Odette Swann et de la Berma, et la beauté mouvante et insaisissable des « jeunes filles », qu'il s'agisse du groupe des jeunes filles dans la seconde partie du roman ou bien de Gilberte dont l'image peine à être fixée par l'amoureux narrateur. L'initiation sentimentale et physique passe par la confrontation à ces figures, mais en creux, se structure autour de l'initiation artistique favorisée par la rencontre de deux des artistes fondamentaux de *La Recherche* : Bergotte et Elstir. Leur rendez-vous se fait toujours à la faveur de l'emprise féminine et amoureuse : le narrateur rencontre Bergotte, l'écrivain, à une matinée donnée par Odette, connue de lui grâce aux jeux des Champs-Élysées avec Gilberte ; puis il découvre les liens secret et officiel entre Elstir et les femmes qu'il aime : Odette a posé pour Elstir et Albertine hante l'atelier du peintre. Un lien indestructible a tissé les deux trames de son parcours initiatique pour n'en faire qu'une unité organique. Ainsi l'initiation trouve son fondement dans le corps du narrateur à la fois lieu de l'intimité sexuelle et organe de perception. Ce corps est parfois l'objet de trames inconscientes : des accès de mémoire involontaire – même s'il n'y en a pas dans ce volume – ressuscitent à son esprit les jalons de sa vie antérieure. Outre cela, le corps, enregistreur et déclencheur de sensations semble aussi traversé d'une vie propre.

Dans *Jimmy Corrigan*, l'initiation du héros n'a rien à voir avec les étapes traditionnelles de la vie d'un jeune homme. Jimmy est adulte et pourtant il est encore aux

⁴⁸ « [...] et sa main esquissait en même temps un geste indécent, auquel quand il était adressé en public à une personne qu'on ne connaissait pas, le petit dictionnaire de civilité que je portais en moi ne donnait qu'un seul sens, celui d'une intention insolente. » dans Marcel Proust, *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu I* [1913], Paris, Éditions Gallimard, Collection « Folio Classique », 1988, page 140.

prises avec ses parents, prisonnier d'un schéma œdipien⁴⁹ inextricable : ignorant d'un père qui l'a abandonné, le protagoniste est submergé en parfait adolescent par la domination que la figure maternelle – quoiqu'impotente – exerce sur lui par le biais d'appels téléphoniques incessants, qu'ils soient fantasmés ou réels. Or, le récit commence quand le héros reçoit une lettre de son père biologique l'invitant à le rencontrer. Suite à cet échange décevant et pauvre – dans un *fast-food* froid et glauque – le personnage est réinscrit malgré lui dans un univers familial paralysant et incompréhensible. En même temps s'insèrent des morceaux de récits anachroniques relatant les péripéties de l'ascendance de Jimmy. Ces bouts d'histoire se concentrent sur le thème de l'enfance, surtout celle du grand-père, James, enfance dont semble être privé Jimmy, tant il est resté infantile du point de vue affectif : célibataire et routinier, il ne quitte pas sa chambre-appartement, et ne le fait que pressé par le besoin ou pour aller visiter sa mère.

Les figures et les traits des personnages se trouvent disséminés sur tous les corps de la lignée mâle des Corrigan : l'arrière-grand-père, William, partage certains traits avec le père de Jimmy, James, le grand-père (James) enfant ressemble trait pour trait à Jimmy enfant. Les traits les plus marquants sont ce nez en forme de coquille et ces yeux cernés. À *contrario* le visage de la mère de Jimmy n'est montré à aucun moment, comme si, en occultant la figure féminine, l'auteur pointait davantage l'énigme du père. Cette transmutation des corps à travers les générations donne une petite idée de la naissance génétique du personnage, dont tous les parents sont composés à partir d'un stock de particularités physiques distribués entre les différents membres.

⁴⁹ Jimmy se trouve dans la situation d'Œdipe dans la tragédie de Sophocle, mais de manière assez singulière : enfant d'un père disparu, il vit seul avec sa mère et fait fuir tous ses prétendants. Par ailleurs, elle noue avec lui une relation fusionnelle que traduisent les nombreux appels téléphoniques et l'angoisse paralysante que Jimmy ressent à chaque fois que sa mère pourrait arriver dans sa vie. Par ailleurs, la fin du roman, que l'on pourrait lire comme la résolution de ce complexe, présente une femme âgée, qui s'installe enfin un mari, tandis que Jimmy découvre l'amour. Le complexe d'Œdipe fait partie des pierres d'angle de la psychanalyse, et la psychanalyse freudienne de surcroît. C'est ce concept que naît l'idée dans la psychanalyse freudienne, que le petit enfant développe un rapport incestueux à la mère. Le complexe en question parcourt toute la bibliographie du médecin autrichien, et c'est dans sa correspondance qu'il livre de manière plus directe une théorisation du complexe : « J'ai trouvé en moi comme partout ailleurs des sentiments d'amour envers ma mère et de jalousie envers mon père [...] S'il en est bien ainsi, on comprend, en dépit de toutes les objections rationnelles qui s'opposent à l'hypothèse d'une inexorable fatalité, l'effet saisissant d'*Œdipe roi* [...]. La légende grecque a saisi une compulsion que tous reconnaissent parce que tous l'ont ressentie. Chaque auditeur fut un jour en germe, en imagination, un Œdipe, et s'épouvante devant la réalisation de son rêve transposé dans la réalité. » Sigmund Freud, *Lettres à Wilhelm Fliess 1887-1904*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Bibliothèque de la psychanalyse », 2006 ; traduction de Françoise Kahn.

Cette permanence généalogique vient s'opposer à l'apparente mobilité des chairs et des événements physiologiques dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. De ce point de vue, on peut remonter à la métaphore qui clôt l'épisode de la madeleine dans « Combray » :

Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé⁵⁰.

Dans cet extrait on assiste à la naissance et à la formation du monde romanesque que le lecteur découvre dans les pages de *La Recherche*. La métaphore utilisée pour décrire la naissance de ce microcosme est celle de la fleur : fleur de papier, elle se rapproche esthétiquement de l'aquarelle par le mécanisme aqueux qui préside à l'apparition des couleurs, mais aussi le japonisme ambiant colporté par les impressionnistes à la fin du XIXe siècle. Cette métaphore riche d'un fonds culturel transpose d'une part l'idée métamorphique de la flore dans le domaine de la prose romanesque et ajoute d'autre part à ce monde issu des souvenirs du narrateur le caractère indécis et variable de la mémoire. Cette variabilité n'est pas explicite mais se lit dans la métaphore du développement de la fleur : une énumération de verbes conjugués exprime l'évolution protéiforme du papier, objet de l'artiste ; il se dégage de cette description une forme d'arabesque. Étirement, contournement, coloration sont autant d'éléments descriptifs biologiques qu'artistiques. Le développement en arabesque de cette fleur rappelle la grande mode de l'Art Nouveau⁵¹. Or, l'Art Nouveau n'a pas que proposé des arabesques florales, mais aussi des correspondances entre flore et corps, et on peut légitimement penser que la formation en arabesque de cette fleur se rapproche aussi, par métaphore, de la formation organique des corps qui, dans l'économie du roman, seraient les personnages de *La Recherche* (« les bonnes gens du village »). Le paradigme du monde romanesque ainsi à l'état de naissance est organique et artistique ; la mobilité des corps dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* rappellerait le caractère métamorphique de cette création

⁵⁰ Marcel Proust, *op. cit.*, page 47.

⁵¹ L'arabesque comme figure ornementale, mais aussi poétique et artistique est au cœur des enjeux problématiques du XIXe siècle et de l'entrée dans le XXe siècle et ce, notamment au sujet de l'Art Nouveau. L'arabesque, forme végétale stylisée, implique l'idée d'un mouvement ou d'un détour que les interventions ont souligné au colloque international *L'Arabesque*, « le plus spiritualiste des dessins » (*poésie et arts, XIXe-XXe-XXIe s.*), ENS de Lyon, 9-10-11 mai 2012. Description disponible en ligne : <http://cercc.ens-lyon.fr/spip.php?article210>.

romanesque : les jeunes filles – « en fleurs » – ne sont-elles pas qualifiées par un processus biomorphe, que le titre souligne ?

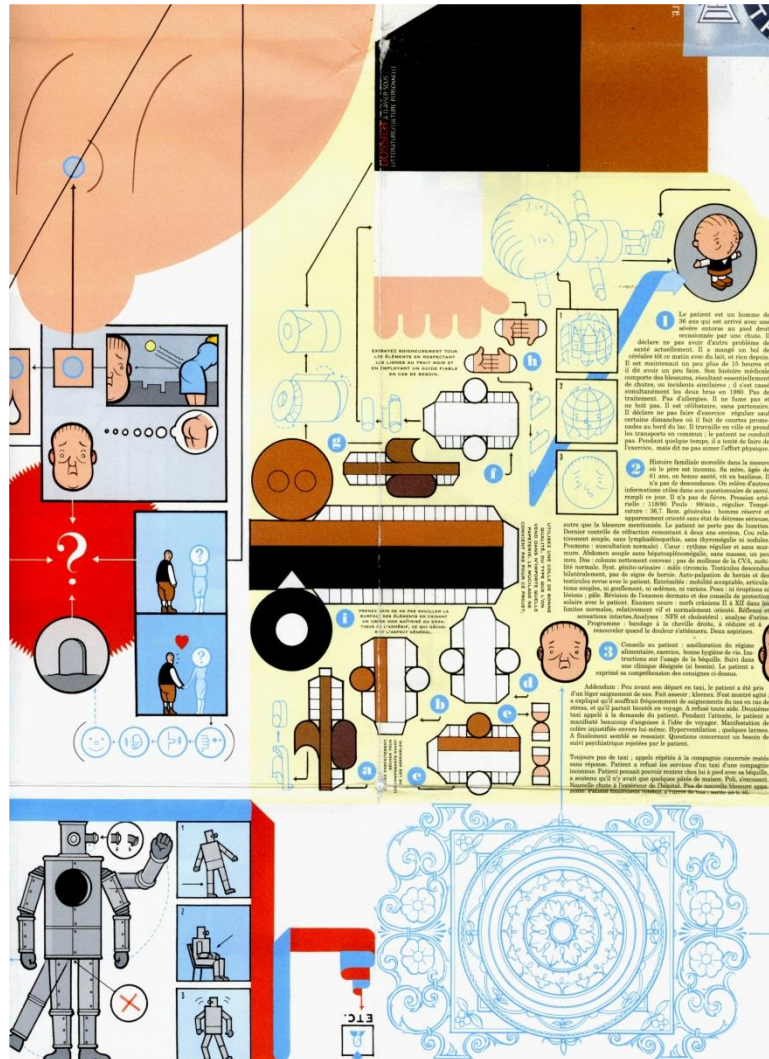


Figure 1

À l'inverse, dans *Jimmy Corrigan*, la métaphore liminaire de l'œuvre ne pose pas un corps apparemment vivant, au sens où il est animé de mouvement. La jaquette de la bande dessinée, non dépliée, montre des membres écartelés ou préformés (figure 1) au *recto* et au *verso* : moitié de visage, mains, embryons. Dépliée, elle représente sur le *verso* (figure 2) comme une carte géographique du récit de la bande dessinée – ainsi résumant par anticipation l'histoire et ses rebondissements – au centre, le planisphère, et en périphérie toutes les cases narratives liées à la situation géographique. Au *recto* (figure 3), le planisphère est remplacé par la figure de Jimmy Corrigan, à l'expression inquiète ; il a deux corps, l'un nu et l'autre habillé. De multiples figurines ou marionnettes à l'effigie du protagoniste, sous forme démontée ou assemblée émaillent cette face. À l'envers se trouve la figure de Jimmy, à

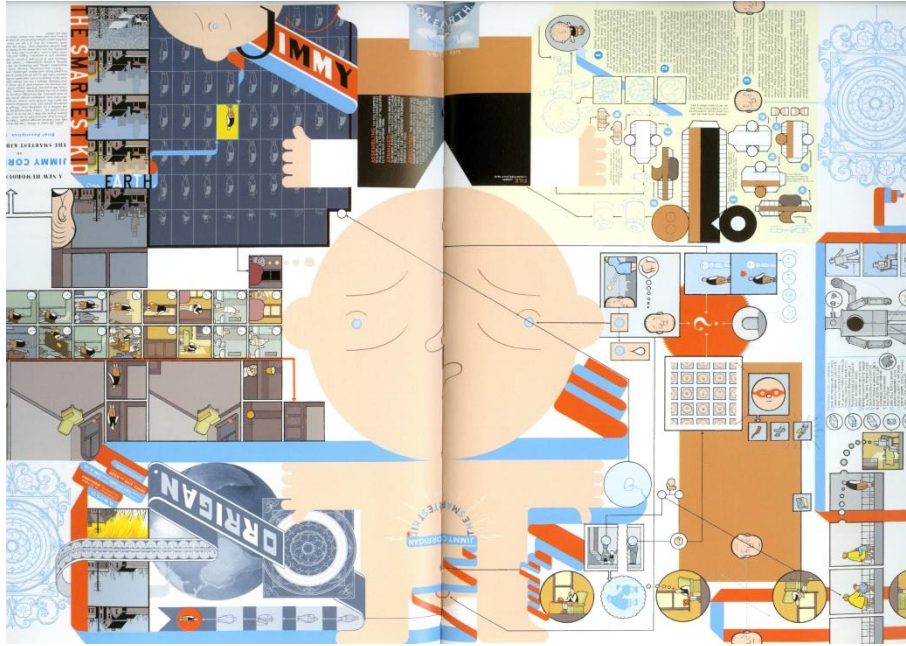


Figure 3

Ces métaphores liminaires de la formation des corps chez Proust et chez Chris Ware sont significatives : elles recourent la bipartition suggérée en introduction entre la danseuse et le pantin. D'un côté, un corps agi par l'art, mais toujours en mouvement, de l'autre un corps paralysé et modulable, aux gestes mécaniques, conditionnés par de multiples déterminismes : sociaux, historiques, familiaux voire inconscients. Ces naissances respectives sont aussi pertinentes du point de vue des œuvres en elles-mêmes. L'œuvre proustienne appelle la métaphore de ce microcosme qui, à l'instar de la fleur, prend naissance et mouvement dans l'impulsion mémorielle et créatrice du narrateur. Chez Chris Ware la naissance de ce corps à la fois massif et disloqué, hanté par une généalogie problématique, appelle ce que l'œuvre révèle au fur et à mesure de sa lecture, c'est-à-dire, l'idée d'un anachronisme, dans les sauts d'une génération à l'autre, mais aussi, dans l'esthétique de la bande dessinée elle-même, son lettrage et sa mise en page nostalgique. Dans les deux œuvres l'ancrage physiologique de la vie appelle une conception toujours singulière de la temporalité : né d'une gigantesque analepse, le récit proustien opère des circonvolutions temporelles que justifie une « recherche » ininterrompue, tandis que la bande dessinée de Chris Ware est un éloge de l'anachronisme permanent, mêlant les personnages et les époques, tissant des liens entre des temporalités contradictoires⁵².

⁵² Pour étayer la distinction entre le processus narratif proustien et warien on peut se référer à l'analyse des temporalités narratives de Gérard Genette dans *Figures III*, celles-ci montrent que le récit proustien constitué de multiples anachronies mène à l'« achronie », à la différence du récit de Chris Ware dont la structure relève de l'anachronisme. L'achronie de Genette relève du récit analeptique qui consiste dans le fait que l'ensemble de la

1.2 Mémoire d'un corps

Comment la temporalité singulière des deux œuvres s'enracine-t-elle dans le substrat physiologique des personnages ? Ce n'est pas seulement dans les métaphores fondatrices de la création artistique que se trouve cette correspondance entre physiologie et temporalité. Le narrateur dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* fait l'apprentissage amoureux et sensuel des jeunes filles dans la deuxième section « Nom de pays : le pays ». Or, le narrateur recousant le fil de son récit par une plongée mémorielle, ne recompose pas de manière linéaire le fil des micro-événements de ce voyage. Pour reprendre les idées de Roberto Bartual dans son article⁵³, le texte proustien est alors traversé par la « durée pure⁵⁴ », correspondant alors à l'authentique impression de mémoire, de souvenir, c'est-à-dire la correspondance entre une unité de lieu et une diversité temporelle. La durée est étendue, plastique et déterminée par le moi, à la différence près que chez Proust, contrairement à Bergson, le temps passé revivifié par l'écriture revêt les mêmes aspects que la durée pure dans la composition linguistique, tandis que pour Bergson, ce qui est passé est passé⁵⁵. Textuellement ceci donne lieu à l'effet itératif que Gérard Genette commente en ces termes : « aucune œuvre romanesque, apparemment, n'a jamais fait de l'itératif un usage comparable – par l'extension textuelle, par l'importance thématique, par le degré d'élaboration technique – à celui qu'en fait Proust dans la *Recherche du temps perdu*⁵⁶. » L'exemple canonique est le passage décrivant les promenades avec Mme de Villeparisis, durant lesquelles, quoique écrites comme le parcours d'un seul trajet, le narrateur croise successivement différentes figures de femmes. L'itératif est le fruit de l'articulation des indéfinis répétés et l'utilisation des imparfaits :

narration est présente à l'esprit du narrateur, dont le but est de se souvenir, ainsi la chronologie traditionnelle du roman est bouleversée, « perverti[e] » par l'itératif, les nombreuses prolepses et analepses, ces décolllements du temps de la narration par rapport au temps de l'histoire. Le récit a en outre pour déclenchement un acte rétrospectif. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1972, pages 115-121.

⁵³ Roberto Bartual « Towards a panoptical representation of time and memory: Chris Ware, Marcel Proust and Henri Bergson's "pure duration" », *Scandinavian Journal Of Comic Art* (sjoca), vol.1:1, spring 2012, disponible sur <http://sjoca.com/wp-content/uploads/2012/06/SJoCA-1-1-Article-Bartual.pdf>

⁵⁴ Concept bergsonien formé dans son premier ouvrage, la « durée pure » s'oppose au temps des horloges, en cela que quand le temps cesse d'être compté : « il [n'y a] plus que la durée hétérogène du moi, sans moments extérieurs les uns aux autres, sans rapport avec le nombre. Ainsi, dans notre moi, il y a succession sans extériorité réciproque ; en dehors de moi, extériorité réciproque sans succession ; [...] mais absence de succession, puisque la succession existe seulement pour un spectateur conscient qui se remémore le passé et juxtapose les deux oscillations ou leurs symboles dans un espace auxiliaire. » dans *Œuvres : Essai sur les données immédiates de la conscience* [1959] Paris, Presses Universitaires de France, 1991, page 73.

⁵⁵ Gilles Deleuze, auteur d'un ouvrage sur Proust et sur Bergson opère la distinction très nettement, pour Bergson le passé se conserve en soi et cela suffit, tandis que pour Proust, il doit être sauvé, dans la coexistence ainsi remarquée entre présent et passé. Gilles Deleuze, *Proust et les signes* [1964], Paris, Presses Universitaires de France, collection « Quadrige », « Perspectives critiques », 1998, page 74.

⁵⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, pages 148-149.

Nous *redescendions* la côte ; alors nous *croisions*, la montant à pied, à bicyclette, en carriole ou en voiture, *quelqu'une* de ces créatures [...] *quelque* fille de ferme poussant sa vache ou à demi couchée sur une charrette, *quelque* fille de boutiquier en promenade, *quelque* élégante demoiselle assise sur le strapontin d'un landau, en face de ses parents⁵⁷.

La durée, ou du moins le temps vécu, se fond en une seule unité thématique, celle des jeunes filles croisées que la phrase et la structure itérative énumère selon ses singularités. Ici l'itératif forme une unité de temps vécu sur le moule de la promenade. Une translation répétée (les nombreuses promenades) est opérée sur le corps du narrateur et les impressions diverses qui s'en dégagent forment cependant un tout, ainsi l'itératif est signe d'une habitude –comme le souligne Genette –mais plus encore cette perception globale et thématique est favorisée par les légères ruptures de l'habitude c'est-à-dire les rencontres toujours singulières et la variation propre à chaque figure. Ainsi l'habitude physique (la promenade, la fréquentation d'un même personnage) forme une unité de temps contractée dans le texte en un paragraphe ou une phrase, mais son unité dans la durée semble aussi paradoxalement tenir des multiples variations de perceptions. Ainsi le corps d'Albertine, pourtant assidûment et habituellement fréquentée semble protéiforme dans la description itérative qu'en fait le narrateur :

Il en était d'Albertine comme de ses amies. *Certains jours*, mince, le teint gris, l'air maussade, une transparence violette descendant obliquement au fond de ses yeux comme il arrive quelquefois pour la mer, elle *semblait* éprouver une tristesse d'exilée. *D'autres jours*, sa figure plus lisse *engluait* les désirs à sa surface vernie et les empêchait d'aller au-delà ; à moins que je ne la visse tout à coup de côté, car ses joues mates comme une blanche cire à la surface étaient roses par transparence, ce qui *donnait* tellement envie de les embrasser, d'atteindre ce teint différent qui se dérobaît. *D'autres fois* le bonheur baignait ses joues d'une clarté si mobile que la peau devenue fluide et vague laissait passer comme des regards sous-jacents qui la faisaient paraître d'une autre couleur, mais non d'une autre matière que les yeux [...]. Mais le plus souvent aussi elle était plus colorée, et alors plus animée ; quelquefois seul était rose, dans sa figure blanche, le bout de son nez, fin comme celui d'une petite chatte sournoise avec qui l'on aurait eu envie de jouer ; quelquefois ses joues étaient si lisses que le regard glissait comme sur celui d'une miniature sur leur émail rose, que faisait encore paraître plus délicat, plus intérieur, le couvercle entr'ouvert et superposé de ses cheveux noirs ; il *arrivait* que le teint de ses joues atteignît le rose violacé du cyclamen, et parfois même quand elle était congestionnée ou fiévreuse, et donnant alors l'idée d'une complexion malade qui rabaisait mon désir à quelque chose de plus sensuel et faisait exprimer à son regard quelque chose de plus pervers et de plus malsain, la sombre pourpre de certaines roses, d'un rouge presque noir ; et chacune de ces Albertines était différente comme est différente chacune des apparitions de la danseuse dont sont transmutes les couleurs, la forme, le

⁵⁷ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu II, op. cit.*, page 279, nous soulignons.

caractère, selon les jeux innombrablement variés d'un projecteur lumineux. C'est peut-être parce qu'étaient si divers les êtres que je contemplais en elle à cette époque que plus tard je pris l'habitude de devenir moi-même un personnage autre selon celle des Albertines à laquelle je pensais : un jaloux, un indifférent, un voluptueux, un mélancolique, un furieux, recréés, non seulement au hasard du souvenir qui renaissait, mais selon la force de la croyance interposée pour un même souvenir, par la façon différente dont je l'appréciais⁵⁸.

Tout d'abord le corps d'Albertine semble varier en fonction des jours ; il y a un marquage temporel « certains jours », « d'autres jours », puis progressivement, l'itératif se renforce dans l'indéfini de l'habitude : « le plus souvent », « quelque fois seul », « il arrivait ». L'unité de temps que représente la fréquentation d'Albertine se disloque en un innombrable peuple « d'Albertines », que la succession en jours et en heures se suffit plus à démarquer, puisque dans le même moment où le regard du narrateur change (« à moins que je ne la visse tout à coup de côté »), le visage se métamorphose. L'indécision est alors à son comble : Albertine est-elle un être protéiforme et variable telle la « danseuse » décrite dans le texte, obligeant ainsi le personnage à changer de costume à chaque fois qu'elle rentre en scène : « jaloux », « voluptueux », « mélancolique », ou est-ce de la perception toujours différente du narrateur que la variation prend source ? Le corps d'Albertine, lui-même perçu partiellement par un autre corps est condamné à la variation, comme une énigme infinie sur la réalité du souvenir. Ainsi, l'apprentissage et le déchiffrement des signes, comme le suggère Deleuze, semble être, du moins pour ceux du corps, un apprentissage sans fin et sans limites, tant est étendue le champ des possibles perceptifs. Pour Deleuze les éléments du corps, signes amoureux ou impressions sensibles, sont d'une richesse indéfinie car ils sont matériels. Mais ils ne délivrent pas d'autre sens qu'eux-mêmes. Le fondement corporel de la perception nourrit des impressions multiples et imprime au vécu cette temporalité itérative à la fois une et diverse, selon la forme du souvenir. Le temps vécu est protéiforme et vivant, et se démarque du temps des œuvres d'art, peu développé dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, temps de l'éternité et de la fixité.

⁵⁸ *Ibidem*, pages 506-507.



Figure 4

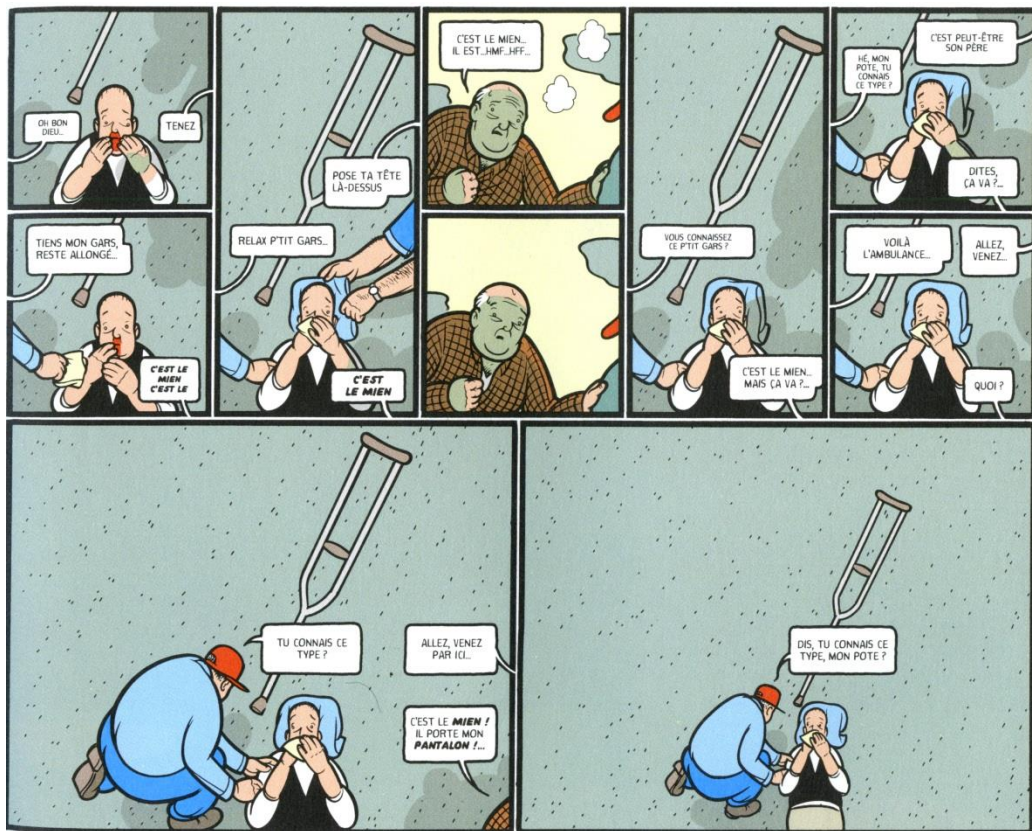


Figure 5

Chez Chris Ware l'articulation du corps et de la mémoire provoque un effet d'anachronisme généralisé. Le corps est écartelé entre un déterminisme social et familial et produit des effets de répétition et de sédimentation que le langage bédéistique est parfaitement à même de représenter notamment dans la composition iconique du récit. L'introduction sans préambule ni explication de failles temporelles fait verser le lecteur du XXe siècle à la fin du XIXe siècle. L'absence de bulles ou de récitatifs fait s'accoler dans la conscience du lecteur des réalités distinctes qui trouvent dans leur juxtaposition des points d'accroches ; au terme du parcours de l'œuvre, la composition et l'agencement temporel des strates généalogiques dévoilent des mécanismes de répétition familiaux et psychologiques. Ce mode de composition est emblématique de la lecture proprement bédéistique, ici prenant les allures d'un jeu formel virtuose, que Jacques Samson renvoie à une « célébration de la bande dessinée⁵⁹ ». On peut aller plus loin et dire que ces compositions sont propices à un mode de lecture tout à fait particulier : Ware revendique ainsi que « la bande dessinée se li[se] les yeux mi-clos, substituant à l'ambiguïté des mots la certitude simulée des images⁶⁰ ». À cet égard, le passage de la première partie du récit d'enfance du grand-père au retour vers le récit de Jimmy Corrigan s'enclenche avec l'image d'une main (d'une statue) brisée puis jetée et récupérée par le père⁶¹ (figure 4) et se clôt avec le deuxième accident de Jimmy, déjà handicapé par une entorse au pied⁶² (figure 5). L'état inconscient de Jimmy Corrigan transpose le récit dans un entre-deux onirique façonné par le paysage naturel sous la brume et les tons pastel⁶³, mais ceci s'avère être le récit de guerre de l'arrière-grand-père, qui, à cet épisode précis perd son doigt dans la bataille de Shiloh pendant la guerre de Sécession⁶⁴. Les cases alternent couleurs douces et violences (la guerre et la foudre) (figure 6). Enfin la boucle se clôt en passant par les images métaphoriques du démembrement du corps d'armée⁶⁵ (figure 7) et la représentation de la succession dans le temps d'hôpitaux en construction, toujours au même endroit où Jimmy est hospitalisé un siècle plus tard⁶⁶. La stratification temporelle est thématique : l'infirmité, la douleur physique sont autant de clés du récit qui font passer le lecteur d'une porte à l'autre. Elle construit en creux le corps d'une famille au handicap congénital, ironie du sort, quand on

⁵⁹ Jacques Samson, Benoît Peeters, *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010, page 102.

⁶⁰ *Ibidem*, page 83.

⁶¹ Chris Ware, *Jimmy Corrigan*, Paris, Éditions Delcourt, Collection « Contrebande », 2002 ; traduction Anne Capuron, planche 89.

⁶² *Ibidem*, planches 100-101.

⁶³ *Ibid.*, planche 102.

⁶⁴ *Ibid.*, planche 103.

⁶⁵ *Ibid.*, planche 106.

⁶⁶ *Ibid.*, planche 107.

sait que le premier Corrigan américain, père de cette lignée, immigré irlandais, s'était établi médecin (élément que l'on apprend sur la jaquette de la bande dessinée). Cette infirmité se transmet donc par le père, personnage toujours absent, mort prématurément pour le médecin, parent abandonnant pour le vitrier, figure impotente et taiseuse pour le grand-père et enfin père énigmatique pour James -le père de Jimmy. Seul, au travers des planches commentées plus haut, un oiseau rouge opère le lien temporel entre les différentes strates et empêche le lecteur de s'égarer, comme un point de repère dans le magma des souvenirs de cette famille. En somme, le mode de lecture et le mode de narration impliquent très précisément le corps : comme posture pour la lecture, comme moteur pour le récit.

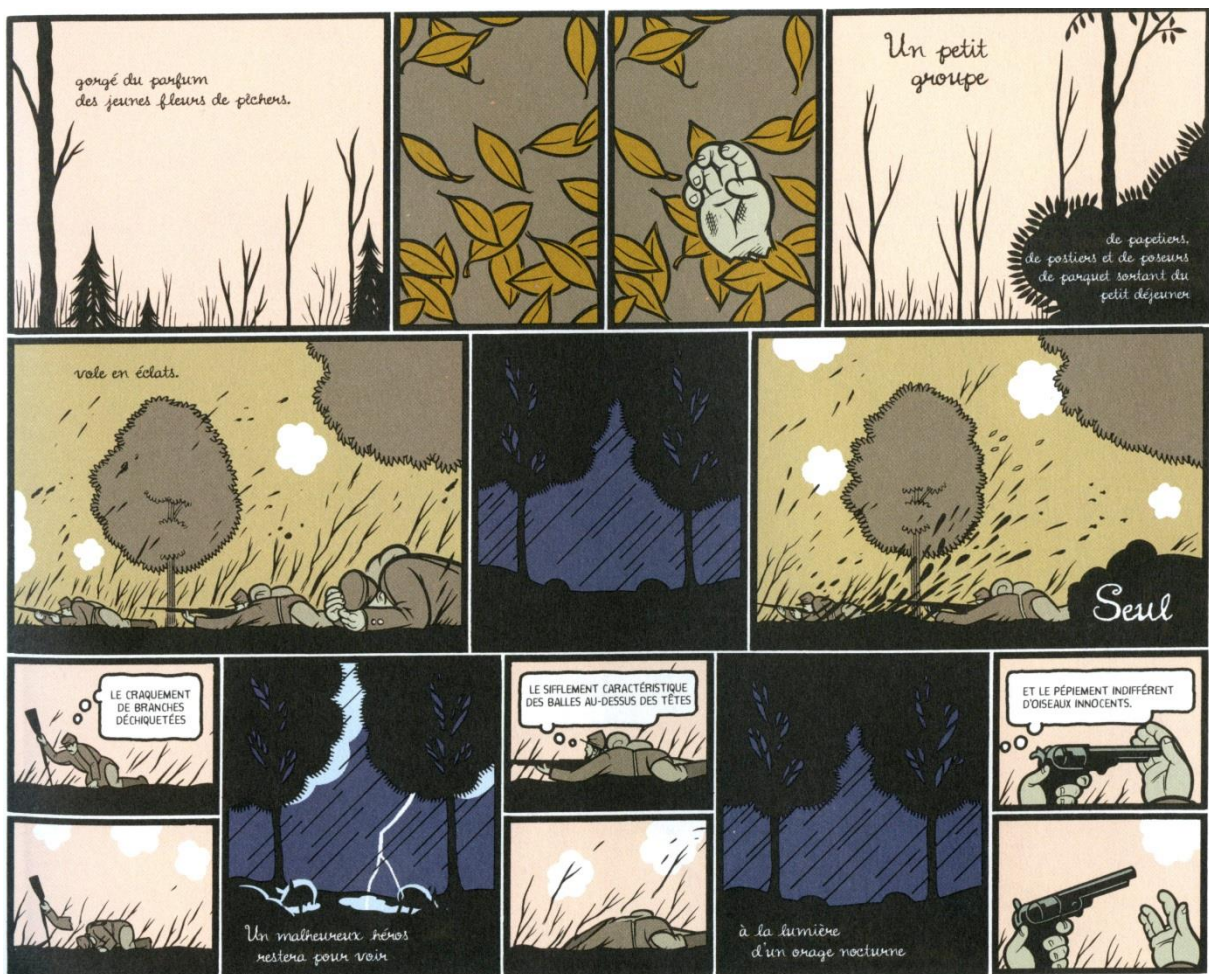


Figure 6

À la différence de Proust, la temporalité de l'histoire familiale ne se condense pas en des unités thématiques itératives de « durée pure », puisqu'elle est éclatée dans les planches en cases généalogiques. La temporalité morcelée et pourtant linéaire (il reste un sens de lecture) est lestée par la répétition d'objets, de couleurs, de situations synonymes du poids d'un héritage familial que constituent, symboliquement mais aussi charnellement, des meurtrissures (physiologiques autant que psychologiques) fondatrices. Le corps est agi par l'inconscient généalogique du corps ; il est à ce titre, encore un pantin de l'histoire.

1.3 Au cœur, l'anachronisme

Dans une œuvre et dans l'autre, l'anachronisme, dans des acceptions différentes, certes, se présente comme un mécanisme qui s'ancre dans le physiologique. Comme cela a été vu précédemment, l'anachronisme est le déclencheur de l'apprentissage et pour le héros proustien et pour le héros warien. La mémoire involontaire qui fait coexister présent et passé est le point de départ de toute une analepse diégétique retraçant les linéaments de l'éducation d'un écrivain, par la recherche du temps perdu. De même, les failles temporelles produites par les événements du corps : filiation, accidents, douleurs, permettent à Jimmy Corrigan de faire l'apprentissage d'une enfance perdue, mémoire de l'enfance du grand-père. Les naissances et les formations métaphores liminaires des œuvres s'articulent à un phénomène d'anachronisme, passé de l'histoire et présent de la narration se confrontent chez Proust, dans la bande dessinée un brouillage chronologique opère d'un point de vue graphique. Plus précisément, du côté de Proust, le phénomène itératif lui-même relève d'un brouillage chronologique de la succession des événements. Ces brouillages temporels, qui relèvent d'une tentative de saisir authentiquement le temps vécu chez Proust, et d'une énigme généalogique chez Ware, constituent en réalité des dispositifs d'accès à certaines vérités : vérité de la vocation artistique du narrateur chez Proust, dévoilement de l'énigme familiale et personnelle pour Jimmy Corrigan.

Le dispositif anachronique a été mis en lumière par les commentaires que Georges Didi-Huberman a produit autour de l'œuvre philosophique de Walter Benjamin, lui-même grand lecteur de Proust et premier traducteur de l'auteur en Allemagne. Dans son ouvrage fondateur de la méthode anachronique en histoire de l'art, Georges Didi-Huberman s'appuie sur le dispositif du réveil, notamment dans le texte proustien, pour mettre au jour le processus de montage iconique catalyseur de « connaissabilité historique⁶⁸ ». L'histoire benjaminienne

⁶⁸ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 2000, page 113.

sur laquelle s'appuie le critique d'art pour fonder une critique anachronique des œuvres d'art, se débarrasse de l'idée hégélienne de progrès historique. Cette temporalité historique serait foncièrement injuste car elle oublie, occulte et écrase tout ce qui ne mériterait pas d'être retenu comme progrès. C'est pourquoi l'historien est un « chiffonnier de la mémoire » selon Walter Benjamin. Or ces débris de l'Histoire se trouvent sédimentés par strates temporelles anachroniques dans la banalité quotidienne : « en la caissière de magasin survit Danaé, dans les bouches du métro survivent les bouches de l'Enfer, dans le clochard du coin de la rue survit l'antique mendiant⁶⁹ ». Benjamin s'appuie ainsi sur les nouvelles pensées de la mémoire ; or, il va sans dire que la pensée révolutionnaire de la mémoire, en particulier pour ce grand traducteur, s'incarne dans l'œuvre de Proust. N'est-ce pas cet auteur qui refuse catégoriquement les anciennes catégories de « l'intelligence⁷⁰ » ? Cela s'exprime dans sa création littéraire dans un refus des grands sujets historiques ou politiques au profit d'une saisie mémorielle d'événements qui n'ont pas plus d'épaisseur que le plaisir coupable, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, de l'odeur humide des cabinets d'aisance sur les Champs-Élysées, seul gage de la vérité artistique, fruit de la conjonction du présent et du passé :

Il me fallut l'accompagner dans un petit pavillon treillissé de vert [...] dans lequel étaient depuis peu installés ce qu'on appelle en Angleterre un lavabo, et en France, par une anglomanie mal informée, des water-closets. Les murs humides et anciens de l'entrée [...] dégageaient une fraîche odeur de renfermé qui [...] me pénétra d'un plaisir non pas de la même espèce que les autres, lesquels nous laissent plus instables, incapables de les retenir, de les posséder, mais au contraire d'un plaisir consistant auquel je pouvais m'étayer, délicieux, paisible, *riche d'une vérité durable*, inexpliquée et certaine. J'aurais voulu, comme autrefois dans mes promenades du côté de Guermantes, essayer de pénétrer le charme de cette impression qui m'avait saisi et rester immobile à interroger *cette émanation vieillotte qui me proposait non de jouir du plaisir qu'elle ne me donnait que par surcroît, mais de descendre dans la réalité qu'elle ne m'avait pas dévoilée*⁷¹.

Le processus mémoriel de l'anachronisme est le catalyseur d'une vérité qui s'incarne dans l'œuvre d'art pour Proust et qui rejoint en effet les préoccupations de Georges Didi-Huberman. Chez l'historien d'art il s'agit bien d'une recherche de vérité, historique toutefois, des œuvres d'art. Ce jaillissement proche de celui qu'il décrit devant la fresque de Fra

⁶⁹ *Ibidem*, pages 92-93.

⁷⁰ « Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence [...] ». Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* [1954] Paris, Éditions Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, page 211.

⁷¹ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *À la recherche du temps perdu II*, *op. cit.*, page 63, nous soulignons.

Angelico, qu'il analyse en termes de *dripping*⁷² pollockien, dévoile une réalité iconique insoupçonnée dans l'œuvre d'art. Ce jaillissement, ou pour reprendre les termes benjaminien cette « origine-tourbillon⁷³ », tient à ce que l'historien d'art a renommé « l'image-malice » :

Bref, la fameuse ruse de la raison, chez Hegel, devra être désormais pensée – contre-pesée – avec le motif plus inconscient d'une sorte de déraison dans l'histoire qu'apporte avec elle la ruse de l'image, son essentielle, son « incontrôlable » malice⁷⁴.

La malice de l'image provoque, à certains moments privilégiés, comme l'effet du souvenir involontaire, c'est-à-dire la collocation dans l'image d'un temps passé et d'un temps présent. Le souvenir n'est plus un moyen d'écrire l'histoire, mais il devient le paradigme de la connaissance historique. Or, cette malice de l'image n'est jamais aussi sensible qu'à l'instant « biface⁷⁵ » du réveil. Inspiré par la lecture de Proust, Walter Benjamin monte son concept d'image dialectique autour de ce processus physiologique privilégié où le corps se trouve tiraillé entre conscience et inconscience, entre différentes unités spatio-temporelles. Le réveil donne naissance à des images inédites porteuses, pour le narrateur, de vérités personnelles dans le déplacement et le malaise auxquels il est sujet :

[...] l'être se désagrège : il explose et, ce faisant, il montre- mais pour si peu de temps- de quoi il est fait. L'image n'est pas l'imitation des choses, mais l'intervalle rendu visible, la ligne de fracture entre les choses. [...] C'est que l'image n'a pas de lieu assignable une fois pour toute : son mouvement vise une déterritorialisation généralisée. L'image peut être à la fois matérielle et psychique [...]⁷⁶.

Anachronisme, déterritorialisation et instabilité des corps semblent alors prendre sens dans les démarches heuristiques respectives (vérité de la vocation artistique et vérité généalogique) des deux personnages. L'enracinement physiologique du réveil est au cœur de ces brouillages chronologiques. Par exemple, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le voyage, un des premiers moments de la révélation du jeune adolescent à sa carrière artistique et surtout à ses passions charnelles, reconduit le trouble primordial du réveil par la translation spatio-temporelle du corps dans un espace non familier : Balbec et la chambre d'hôtel. Ainsi le jeune homme qui aimait Gilberte à Paris, voit son chagrin d'amour s'estomper par le

⁷² Technique utilisée par Jackson Pollock elle renvoie au « Drip Painting », « utilisée par les adeptes de l'Action Painting (en particulier J. Pollock) consistant à projeter sur une toile posée à terre des gouttes de peinture qui tombent de bâtons ou de boîtes perforées. On dit aussi *dripping* » Jean-Pierre Néraudau, *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, page 174.

⁷³ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, page 97.

⁷⁴ *Ibidem*, page 119.

⁷⁵ *Ibid.*, page 113.

⁷⁶ *Ibid.*, page 114.

déplacement physique du voyage, qui imite la mort « du moi qui en moi-même aimait Gilberte⁷⁷ ». La transposition à Balbec du cérémonial du réveil, marqueur d'un malaise immédiatement compensé par l'habitude pour le narrateur, permet de faire jaillir une nouvelle forme de son moi à l'intérieur de lui-même :

À Balbec un lit nouveau, à côté duquel on m'apportait le matin un petit-déjeuner différent de celui de Paris, ne devait plus soutenir les pensées dont s'était nourri mon amour pour Gilberte : il y a des cas (assez rares il est vrai) où la sédentarité immobilisant les jours, le meilleur moyen de gagner du temps, c'est de changer de place. Mon voyage à Balbec fut comme la première sortie d'un convalescent qui n'attendait plus qu'elle pour s'apercevoir qu'il est guéri⁷⁸.

Réveil et voyage participent du même phénomène. Par l'indécision de la conscience ou l'inconnu d'un nouvel espace, ces moments permettent de faire affleurer de nouveaux « moi », mais aussi de révéler des images porteuses d'une vérité profonde sur soi. Le narrateur organise son réveil à Balbec sous la forme d'un rite rassurant avec sa grand-mère pour implanter de nouvelles habitudes. Or la rupture que constitue le réveil même, une faille entre conscience et inconscience, fait toutefois saillir dans l'esprit du narrateur les images d'une temporalité pessimiste, mais aussi une certaine vérité du temps à laquelle accède l'œuvre d'un grand artiste :

[...] doux instant matinal qui s'ouvrait comme une symphonie par le dialogue rythmé de mes trois coups auquel la cloison pénétrée de tendresse et de joie, devenue harmonieuse, immatérielle, chantant comme les anges, répondait par trois autres coups, ardemment attendus, deux fois répétés, et où elle savait transporter l'âme de ma grand-mère tout entière et la promesse de sa venue, avec une allégresse d'annonciation et une fidélité musicale. Mais cette première nuit d'arrivée, quand ma grand-mère m'eût quitté, je recommençai à souffrir, comme j'avais déjà souffert à Paris au moment de quitter la maison. Peut-être cet effroi que j'avais — qu'ont tant d'autres — de coucher dans une chambre inconnue, *peut-être cet effroi n'est-il que la forme la plus humble, obscure, organique, presque inconsciente, de ce grand refus désespéré qu'opposent les choses qui constituent le meilleur de notre vie présente à ce que nous revêtions mentalement de notre acceptation la formule d'un avenir où elles ne figurent pas* ; refus qui était au fond de l'horreur que m'avait fait si souvent éprouver *la pensée que mes parents mourraient un jour* [...]; refus qui était encore au fond de la difficulté que j'avais à penser à ma propre mort ou à *une survie comme celle que Bergotte promettait aux hommes dans ses livres* [...]⁷⁹.

⁷⁷ Marcel, Proust, *op. cit.*, page 180.

⁷⁸ *Ibidem*, page 213.

⁷⁹ *Ibid.*, page 238-239, nous soulignons.

La cérémonie du réveil fait alterner « joie » et « effroi », et l'alternative des sentiments est rythmée par l'opposition matin/nuit, l'opposition réveil/sommeil. La temporalité du sommeil et de la veille est profondément « organique » et enjoint le narrateur à penser aux grands rythmes de la vie et de la mort. Or, il semble que de l'ambivalence du réveil, entre sommeil et veille, entre vie et mort, conscience et inconscience, joie et effroi, dans cette alternative toujours renouvelée de la mort et de la « survie », fasse poindre l'idée fondatrice que *Le Temps retrouvé* mettra en place, c'est-à-dire l'éternité par l'art.

À la fin du roman, une expérience tout à fait étonnante a lieu au réveil du narrateur dans la chambre : par souci médical, la grand-mère prolonge dans le temps l'expérience du réveil. La chambre est plongée dans le noir et le silence de manière artificiellement longue ; or, les bruits venant du dehors et les rais d'une lumière de plus en plus forte s'infiltrèrent malgré tout dans la chambre noire comme les éléments du matin agissent progressivement sur le dormeur. La chambre noire devient une représentation métaphorique du moi endormi, que le narrateur peut parcourir et observer à sa guise. Ce réveil est singulièrement optimiste, par rapport aux autres, ainsi peut-être celui-ci devenu métaphore du réveil, car fruit d'une mise en scène, serait-il porteur de la représentation de cette « survie » par l'art, réveil immémorial du moi artiste :

Ce que je revis presque invariablement quand je pensai à Balbec, ce furent les moments où chaque matin, pendant la belle saison, comme je devais l'après-midi sortir avec Albertine et ses amies, ma grand-mère sur l'ordre du médecin *me forçait à rester couché dans l'obscurité*. Le directeur donnait des ordres pour *qu'on ne fit pas de bruit à mon étage* et veillait lui-même à ce qu'ils fussent obéis. À cause de la trop grande lumière, *je gardais fermés le plus longtemps possible les grands rideaux violets* qui m'avaient témoigné tant d'hostilité le premier soir. Mais comme malgré les épingles avec lesquelles, pour que le jour ne passât pas, Françoise les attachait chaque soir, et qu'elle seule savait défaire, comme malgré les couvertures, le dessus de table en cretonne rouge, les étoffes prises ici ou là qu'elle y ajustait, elle n'arrivait pas à les faire joindre exactement, l'obscurité n'était pas complète et ils laissaient se répandre sur le tapis comme un écarlate effeuillement d'anémones, parmi lesquelles je ne pouvais m'empêcher de venir un instant poser mes pieds nus. Et sur le mur qui faisait face à la fenêtre, et qui se trouvait partiellement éclairé, un *cylindre d'or que rien ne soutenait était verticalement posé et se déplaçait lentement comme la colonne lumineuse qui précédait les Hébreux dans le désert*. Je me recouchais ; obligé de goûter, sans bouger, par l'imagination seulement, et tous à la fois, les plaisirs du jeu, du bain, de la marche, que la matinée conseillait, la joie faisait battre bruyamment mon cœur comme une machine en pleine action, mais immobile, et qui ne peut que décharger sa vitesse sur place en tournant sur elle-même.

[...] Et pendant des mois de suite, dans ce Balbec que j'avais tant désiré parce que je ne l'imaginai que battu par la tempête et perdu dans les brumes, le beau temps avait été si éclatant et si fixe que, quand elle [*Françoise*] venait ouvrir la fenêtre, j'avais pu, toujours sans être trompé, m'attendre à trouver le même pan de soleil plié à l'angle du mur extérieur, et *d'une couleur immuable* qui était moins émouvante comme un signe de l'été qu'elle n'était morne comme celle d'un émail inerte et factice. Et tandis que Françoise ôtait les épingles des impostes, détachait les étoffes, tirait les rideaux, *le jour d'été qu'elle découvrait semblait aussi mort, aussi immémorial qu'une somptueuse et millénaire momie que notre vieille servante n'eût fait que précautionneusement désemmailloter de tous ses linges, avant de la faire apparaître, embaumée dans sa robe d'or*⁸⁰.

La mort évoquée ici renvoie à l'alternative vie/mort que le réveil proustien met toujours en branle, mais elle est ici tempérée par l'adjectif « immémorial », référence à un temps indéfini, synonyme d'une survie dans le temps que l'image de la momie millénaire porte en elle. C'est ainsi que l'on peut aussi expliquer cette clôture de roman : se fermant paradoxalement sur un réveil, cette image porte la vie à un degré suprême, ce degré où l'organisme n'est plus que la forme que lui donne l'art des hommes, morte mais « embaum[é] dans sa robe d'or ». L'habitude joue à plein dans le dispositif temporel du passage : l'itération est le fruit de la conjonction de l'imparfait et de l'accumulation de détails romanesques. Ce matin unique dans le roman est comme la somme du temps vécu au matin par le narrateur. La première phrase met en rapport le singulier et le pluriel dans l'utilisation alternée des définis et des indéfinis : « *ce que je revis ... ce furent ces moments où chaque matin* ». Ce procédé grammatical souligne la force de l'habitude. Plus encore cette saisie de temps vécu, le temps du matin, est aussi le lieu privilégié de l'anachronisme par lequel on accède à une certaine vérité de l'art.

Par ailleurs, il est étonnant de voir la forme que prend cette métaphore de la conscience au réveil. Comme une chambre noire de photographie, ou comme une salle de cinéma, le noir dans lequel est plongée la pièce est faillé par une lumière traversante qui donne naissance à des images parfois indescritibles et parfois abstraites : « un écarlate effeuillement d'anémones » et un « cylindre d'or que rien ne soutenait [qui] était verticalement posé et se déplaçait lentement comme la colonne lumineuse qui précédait les Hébreux dans le désert ». Il s'agit peut-être là d'images-malice, comme le propose Didi-Huberman. Abstraites et inédites, elles sont comme des symboles d'un art à venir, le cinéma ou la photographie qui donnent la vie aux corps enregistrés derrière la caméra.

⁸⁰ *Ibid.*, pages 512-514, nous soulignons.

Le réveil est aussi un moment fort dans *Jimmy Corrigan* c'est toujours lui qui opère le passage d'une strate temporelle à une autre, parfois par touches, parfois dans un basculement radical vers une autre temporalité. Le réveil a un rôle de révélateur. Déjà le montage temporel du récit, à partir de l'accident de Jimmy enclenchait une deuxième histoire. Le personnage, à ce moment-là est peut-être inconscient, il est allongé par terre et les yeux clos. Entre la scène de l'accident⁸¹ (figure 9) et le réveil de Jimmy a lieu une sorte de parenthèse fantasmatique durant laquelle les frustrations et les névroses du personnage sont mises en scène, notamment son incapacité amoureuse et son rapport pervers à la figure maternelle (le héros torture sa propre mère au téléphone en soulignant sa solitude affective : « il n'y a pas d' « homme de la maison » ... »). Le héros, ramené à la conscience par les autres personnages est à nouveau empêtré dans des douleurs physiques qui relancent la machine mémorielle.

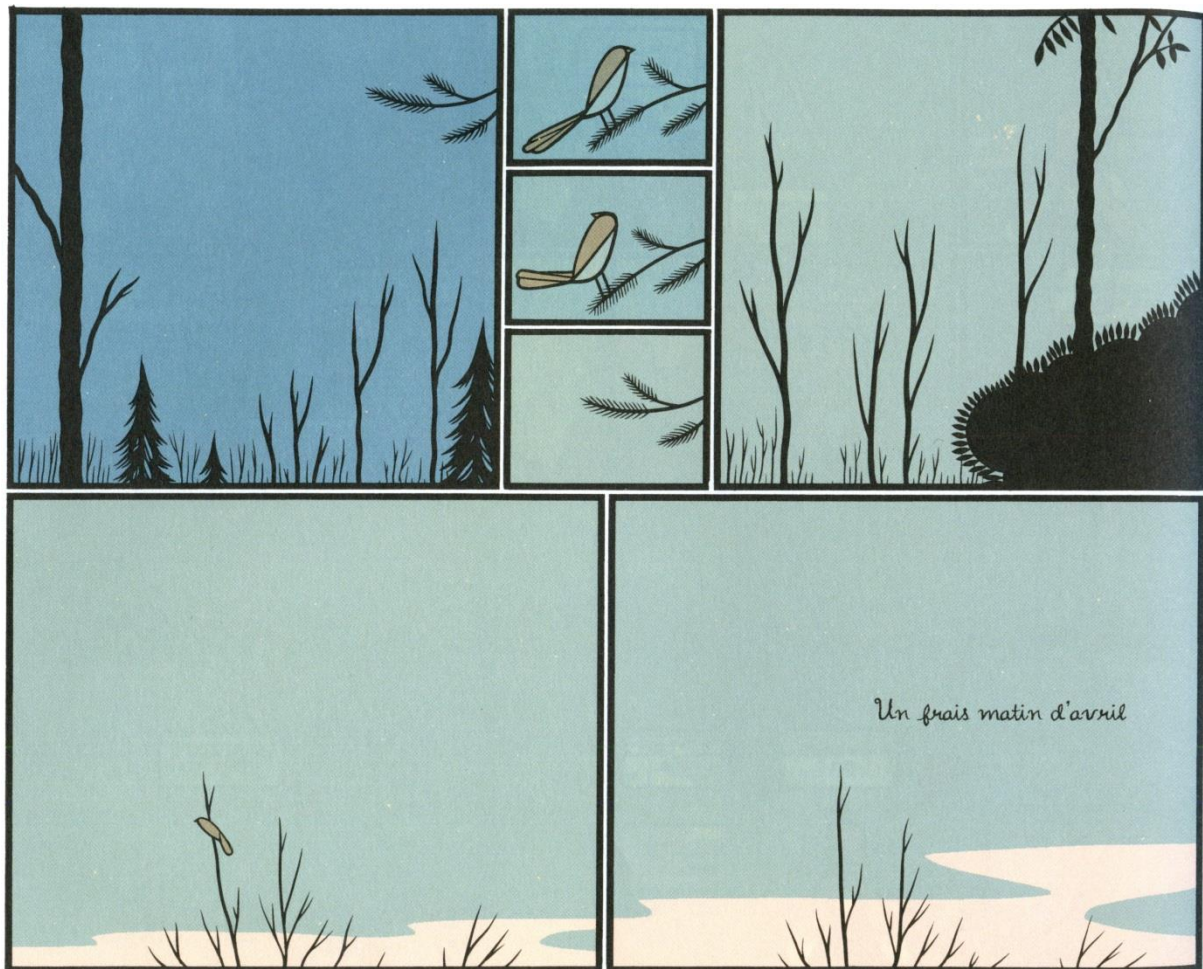


Figure 9

⁸¹ Chris Ware, *op. cit.*, planche 94.



Figure 10

La logique est poussée encore plus loin par l'insertion dans le dessin de la case d'éléments anachroniques de l'histoire des Corrigan. Le réveil dans la maison du père⁸² (figure 10) est rythmé par l'incertitude chronologique du personnage : ayant enfin retrouvé son père est-il un adulte ou un enfant ? Les cases font alterner un Jimmy-enfant et un Jimmy-adulte. La figure d'enfant est d'autant plus troublante, que le même corps est partagé par Jimmy et l'arrière-grand-père, James. Enfin le réveil et ses modalités iconiques tout à fait singulières sont aussi des révélateurs narratifs : l'identité de l'enfant n'est jamais sûre, ainsi que l'identité de tous les membres de la famille (la demi-sœur est une enfant adoptée), mais le réveil qui implique une collocation du temps présent et du temps passé dans le vécu de l'individu à demi-conscient, met en relation passé familial et présent, et permet de comprendre la généalogie des Corrigan. Dans cette double planche⁸³ (figure 11) l'accident du fils (James) a déclenché son apparition dans les rêves du grand-père qui dort. La figure de

⁸² *Ibidem*, planche 59.

⁸³ *Ibid.*, planches 318-319.

James est mise en relation avec la figure de l'arrière-grand-père cruel et alcoolique : la défection du père est ainsi étayée par le lien visuel entre ces deux corps assez semblables, même si la figure de James demeure éminemment plus sympathique. Dans la deuxième planche, les éléments du passé et du présent se mélangent et même pour le lecteur encore assez peu aguerri à la lecture difficile de Chris Ware, là l'identité du petit garçon ne peut plus faire de doute : puisque du même geste une main se pose sur l'épaule de l'enfant et du grand-père. Cette révélation laisse en outre de nouveaux indices sur l'identité de la demi-sœur : la main couleur chocolat de la domestique afro-américaine est remplacée par la main également brune de la fille adoptive. La demi-sœur serait le fruit tardif des rapports sexuels entre l'arrière-grand-père et la domestique. Cette généalogie est par la suite clarifiée dans une double planche.

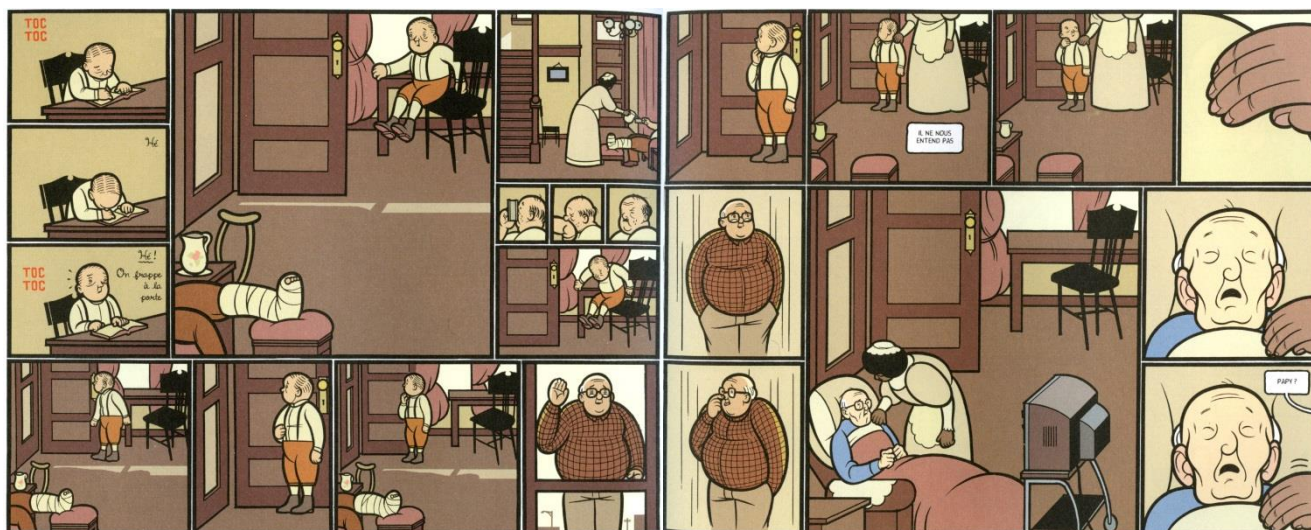


Figure 11

L'ancrage physiologique dans le réveil de ces clés d'accès à la vérité généalogique de la famille Corrigan confère à l'image la possibilité de stratifier les époques dans le jeu diagrammatique de la narration bédéistique (composition diagrammatiques ou saccades dans le cas du réveil de Jimmy) et par ailleurs, de manière beaucoup plus inédite, dans la case, le trait du dessin et le jeu des couleurs. Dans la scène du réveil du grand-père un jeu de regard très virtuose est mis en scène. Celui d'où partent tous ces coups d'œil est James, l'enfant, qui assiste à l'arrivée d'un inconnu, que le lecteur ne voit pas, et dont l'incongruité se lit sur les traits effarés de l'enfant. Le père est regardé comme une interrogation dans des cases en contre-champ mimétiques du regard de l'enfant : cette grosse face étriquée dans de toutes petites cases n'a rien d'attrayant ni de tendre. Le cadrage serré révèle peut-être l'appréhension paralysante qu'inspire la figure paternelle. Et dans l'encadrement de la porte vient se loger, à

nouveau en contre-champ, une figure à la fois de fils et de père, fils de James et père de Jimmy : James, à la figure bonhomme et joyeuse, est l'antithèse du vitrier, mais il reproduira malgré tout l'erreur de celui-ci. Ce jeu de regard fait s'alterner case à case –jamais deux visages ne sont présents dans la même case –toutes les figures de la famille Corrigan, montrant leurs affinités de traits et leur polarité, mais brouillant la logique chronologique du récit. Ce flou n'est pourtant pas vide de sens, il donne à voir la vérité du destin familial des Corrigan : enfance bafouée et ignorée, figure paternelle défaillante par sa violence ou son insouciance, il n'y a qu'un seul fils dans la famille Corrigan, c'est l'enfant malheureux ; il n'y a qu'un seul père dans la famille Corrigan : le père absent et angoissant. De même, il n'y a qu'une figure féminine dans la famille Corrigan et précisément, elle n'en a pas : jamais James ne pourra contempler en réalité le visage de la mère, morte prématurément, jamais on ne voit le visage de la domestique, comme jamais on ne voit le visage de la mère de Jimmy, et jamais on ne voit vraiment la figure de l'aimée, tant elle est troublante.

L'anachronisme bédéistique chez Chris Ware révèle des vérités narratives et existentielles pour le protagoniste. De même l'anachronisme proustien permet au héros d'avoir accès en filigranes à sa vocation d'artiste. L'anachronisme est la clé de ces récits d'initiation, il est le rite de passage permettant au personnage de découvrir ce qu'il cherche : ses peines, ses plaisirs et sa place dans le monde. Cet anachronisme temporel prend source dans un fait physiologique : le réveil. La vie du corps, ses rites et son intimité la plus profonde, structure l'apprentissage de ces héros égarés dans les méandres du temps perdu. Ainsi le corps est un fondement structurant de toutes les expériences initiatiques dont les héros sont les sujets. Or, l'anachronisme chez Chris Ware et chez Proust est aussi une structure de la perception qui influe sur les impressions extérieures. Le portrait mouvant d'Albertine montrait déjà à quel point la perception était morcelée autant par la subjectivité du narrateur que par une temporalité problématique. Les images et les scènes se rapprocheraient alors de ce que Georges Didi-Huberman appelle « l'image-malice », dont le jaillissement est semblable au jaillissement du souvenir, entre passé et présent, en d'autres mots par l'anachronisme. Cependant, si l'anachronisme a été montré comme étant un point commun des deux auteurs, il n'épouse pas les mêmes formes, ni les mêmes procédés. En effet, la vie des corps semble toujours se répartir entre la danse et le jeu de marionnettes ; vitalité respective des corps qui n'est pas, comme cette démonstration tente de le faire, sans impact sur la qualité toute particulière de l'évocation, de l'animation et de la représentation de l'histoire familiale ou de l'histoire personnelle.

2. Les événements du corps

L'anachronisme analeptique chez Proust ou généalogique chez Ware est le moyen mis en œuvre par le corps des personnages, mémoire involontaire provoquée par une sensation physique chez Proust, ou infirmité chronique chez Ware, pour parfaire un apprentissage à rebours : la découverte au fil de la vie du narrateur des dessous d'une vocation d'écrivain ou bien la quête dans les strates familiales de l'identité du protagoniste. Le corps alors semble être non seulement héros du récit, au sens où c'est lui qui mène l'enquête, mais aussi point de référence pour toutes les expériences faites par les personnages dans leur recherche. En cela elles sont révélatrices des capacités de représentation de chaque médium. En effet, la vie des corps, comme l'histoire de l'art et de la littérature peut le montrer, a des répercussions importantes sur la *mimesis*, comme Töpffer le montre dans son refus de la théorie du *Laocoon* de Lessing ou bien dans l'ancrage intime du roman d'apprentissage pour Proust.

2.1 Voyages et transports

L'un des *topoi* du roman d'apprentissage est sans aucun doute le voyage. Dans le cas très spécifique de la *Recherche*, roman d'apprentissage de l'intime, le voyage est autant extérieur qu'intérieur. Précédemment, à propos des réveils du narrateur, un passage exprimait le passage du moi antérieur au moi suivant, du moi « qui aimait Gilberte⁸⁴ » au moi des jeunes filles. Cette migration interne au narrateur est conditionnée autant par le voyage extérieur que la fin de l'amour pour Gilberte. Le voyage est une translation qui plonge le narrateur dans un autre espace-temps que le sien :

Mais enfin le plaisir spécifique du voyage n'est pas de pouvoir descendre en route et s'arrêter quand on est fatigué, c'est de rendre la différence entre le départ et l'arrivée non pas aussi insensible, mais aussi profonde qu'on peut, de la ressentir dans sa totalité, intacte, telle qu'elle était dans notre pensée quand notre imagination nous portait du lieu où nous vivions jusqu'au cœur d'un lieu désiré, en un bond qui nous semblait moins miraculeux parce qu'il unissait deux individualités distinctes de la terre⁸⁵

Par ailleurs le voyage est une expérience physique de la radicalité des limites du corps. En cela les transports, comme la voiture, la bicyclette ou l'avion ont souvent été relevés dans l'œuvre de Proust comme les objets porteurs de modernité littéraire. Le train, abondamment commenté par Luc Fraisse, fragmente le paysage en tableaux successifs ; il serait l'initiateur

⁸⁴ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu II, op. cit.*, page 180.

⁸⁵ *Ibidem*, page 213.

pictural du narrateur, avant même Elstir, en renvoyant par soubassement à la méthode cubiste : « C'est surtout le découpage du monde sensible en côtés, et parfois en plus de côtés qu'il ne semble pouvoir en contenir, qui incite à mettre en parallèle la vision proustienne et la peinture cubiste⁸⁶. » Le voyage en train, toujours selon Luc Fraisse, peut être rapproché des expériences d'un Delaunay, dont il cite la formule suivante : « Le chemin de fer est l'image du successif⁸⁷ ». Or le cubisme s'ancre dans un point de vue très profondément phénoménologique⁸⁸ et ceci a pour conséquence, comme le montre Deleuze à propos de Proust, que le monde est soudainement « en miettes⁸⁹ ». Dans le train, le narrateur fait l'expérience extrême de l'impossible totalisation du point de vue et par conséquent de la limitation de son propre corps. Étonnamment il fera de cette expérience, haut degré de fragmentation, une des premières expériences picturales de son apprentissage. L'extrait suivant montre que la révélation de ce paysage morcelé prend source dans la latence d'un moment indéfini entre conscience et inconscience, semblable au moment du réveil, durant lequel une translation s'opère et les objets de la chambre bougent : « si je venais ou non de dormir » dit le narrateur. Par ailleurs un effort physique est requis pour « rentoiler » le « beau matin écarlate » : le personnage se met à courir d'un côté à l'autre du wagon, ce qui n'est pas sans faire sourire quand la scène se matérialise aux yeux du lecteur.

À un moment où je dénombrerais les pensées qui avaient rempli mon esprit pendant les minutes précédentes, pour me rendre compte si je venais ou non de dormir (et où l'incertitude même qui me faisait me poser la question était en train de me fournir une réponse affirmative), dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d'un petit bois noir, je vis des nuages échancrés dont le doux duvet était d'un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui l'a assimilé ou le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre. Mais je sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni inertie, ni caprice, mais nécessité et vie. Bientôt s'amoncelèrent derrière elle des réserves de lumière. Elle s'aviva, le ciel devint d'un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir, car je le sentais en rapport avec l'existence profonde de la nature, mais la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée ; *si*

⁸⁶ Luc Fraisse, *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, Éditions José Corti, 1988, page 192.

⁸⁷ Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, page 110. Cité par Luc Fraisse, *Ibidem*, page 29.

⁸⁸ « Marcel Proust jetait sur la vie un regard pareil à celui qu'on prête à la mouche, un regard à mille facettes. Il voyait polygonalement. » Fernand Gregh, *L'hommage*, page 43. Cité par Luc Fraisse, *Ibidem*, page 65.

⁸⁹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, page 134.

*bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposites de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu*⁹⁰.

Le personnage ainsi décrit porte à rire par l'empressement de ses gestes et le but de ses mouvements : rentoiler le « beau paysage ». La contemplation poétique et artistique du paysage est quelque peu bousculée par le voyage en train. La contemplation n'est-elle pas davantage cette posture immobile qui consiste à observer le monde autour de soi ? Un triple mouvement imprègne cette impossible contemplation : mouvement du train, changement de la lumière, et mouvement du personnage. La scène souligne le caractère profondément physiologique de toute contemplation ; la beauté n'est pas saisie comme telle dans la nature, elle est une construction consciente d'un corps dont la perception n'est jamais que partielle. De même le portrait d'Albertine était la construction protéiforme d'un corps insaisissable construit par l'amant.

Enfin, il faut noter que si le postulat de la conscience perceptive est de nature cubiste comme le montre Luc Fraisse, l'écriture ne relève pas du « cubisme littéraire⁹¹ ». En effet, la disposition de la scène du train montre le paysage par saccades. L'encadrement de la fenêtre en fait un tableau et le constitue successivement en unités closes ; mais une fois les tableaux rentoilés, un nouveau tableau se constitue. On est loin d'une vision cubiste du paysage. On pourrait davantage rapprocher le passage d'un art séquentiel. S'il s'agit du cinéma, le narrateur tenterait-il de faire de ce paysage un *travelling* littéraire ? Plus encore, le rentoilage des tableaux, considérés comme unités, « nécessité et vie », « intermittents et opposites », rappelle une composition diagrammatique de la bande dessinée. Cependant l'expérience de ce triple mouvement est fondamentalement littéraire ; cette linéarité séquentielle de la phrase ne peut donner à voir dans son immédiateté un tableau. Mais le mixte de scènes picturales et de la sensation de mouvement donne dans cet extrait quelque chose de l'art séquentiel en « saccades ».

⁹⁰ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *À la recherche du temps perdu II*, op. cit, pages 223-224, nous soulignons.

⁹¹ Précurseur du surréalisme, le cubisme littéraire participe du grand mouvement cubiste de l'après-guerre. Le cubisme littéraire, comme celui d'Apollinaire et de Gertrude Stein, hache la syntaxe et les textes. Salvador Gallardo explique que « [le] cubisme pictural et littéraire prétend exprimer l'essence de la réalité à travers la simultanéité de la forme et implique un jeu des formes soumis à une logique très éloignée du rationalisme. Cela se voit chez tous les peintres cubistes et dans les jeux verbaux d'Apollinaire » cité par Serge Fauchereau, *Avant-gardes du XXe siècle. Arts et littérature 1905-1930*, Paris, Éditions Flammarion, 2010, pages 91-92. Proust s'éloigne du cubisme littéraire, parce qu'il ne cherche pas à laisser la réalité morcelée, du moins essaye-t-il de trouver un sens, par le « rentoilage » des débris de réel perçus.

Ceci voudrait dire que le corps perceptif, dans l'apprentissage qu'il fait de la beauté du monde, ne faire naître qu'une image mobile, certes, mais continue. Comme le corps au réveil, l'image ainsi perçue se rapprocherait de l'image dialectique benjaminienne. Si pour le narrateur il s'agit de donner une image continue du paysage de soleil couchant, l'expérience qu'il fait du train est bien une expérience de la saccade, à l'image de cet album de fleurs que feuillette Georges Didi-Huberman et dont le mouvement apparemment continu n'est le que le fruit de la succession d'images fixes, dans le cas du train, saisies discontinues du réel⁹². La perception physique des événements dans la première expérience du narrateur proustien semble donc prise entre le désir de totalisation littéraire, et une approche esthétique proche du cubisme, mais aussi des arts séquentiels de l'image (cinéma, bande dessinée). Somme toute, la perception physique dans le roman, dont le voyage en train se fait le paradigme, car il fait partie des expériences fondatrices d'un apprentissage amoureux et artistiques, est prise entre la sensation troublante d'un monde qui tombe en miettes, d'une dérobade perpétuelle du corps (corps perçu et corps perceptif) et la tentative quasi-picturale de fixer en une continuité lisse les moments passés et présents. On peut alors toujours filer la métaphore de la danse : l'unité du corps est mise en question par le mouvement même de la danse, que l'on peut détailler en différents mouvements, souvent sans grâce, qui fait varier toutes les données de couleurs et de matière, mais qui demeure un geste dont le sens demeure dans l'idée d'une performance unique.

Dans *Jimmy Corrigan* les scènes de voyage, surtout vues du train ou d'une voiture, ne représentent pas le même défi artistique, puisque, comme le montrait le texte proustien, chaque saisie hors du train ou de la voiture constitue une image fixe, dans un déroulement séquentiel comportant d'autres images fixes. Ainsi la scène de départ en train de Jimmy après la mort de son père⁹³ est-elle rendue expressive par la succession de cases de tailles similaires, ce que Peeters appelle un « tableau en miettes⁹⁴ » ou « l'image en déséquilibre », prétendant à la picturalité, mais ne prenant sens que dans la séquentialité du récit. Cependant Chris Ware parvient aussi à rendre dans la case même le temps du voyage sensible, en cela il se rapproche

⁹² « Voici donc un livre muet, un livre d'images : les fleurs s'y succèdent cent vingt fois aux fleurs. Que fait-on spontanément ? On feuillette. Que se passe-t-il alors ? Les images deviennent saccadées. Leurs différences s'animent, leurs analogies et leurs contrastes décrivent une sorte de métamorphose haletante, selon un mouvement qui n'est jamais continu. Chaque image est en quelque sorte devenue le photogramme isolable d'un film expérimental sur les formes végétales, un film que nous déroulerions et visionnerions à la main. Façon de découvrir que le feuilletage travaille au remontage visuel des choses. ». Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, page 146.

⁹³ Chris Ware, *op. cit.*, planches 362-363.

⁹⁴ Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée. Case, planche, récit* [1998], Paris, Éditions Flammarion, Collection « Champs », 2003, page 34.

du mixte proustien. Le voyage en calèche du petit enfant Corrigan le fait passer devant les bâtiments de l'exposition universelle de Chicago⁹⁵ (figure 12). Cette image est mixte car elle traduit le passage en calèche du père et du fils parcourant Chicago. L'étirement horizontal de la case traduit très précisément ce passage, d'autant que l'énorme bâtiment représenté n'est pas visible en entier, ce qui laisse à penser qu'il ne s'agit pas d'une vue omnisciente, mais de la saisie durant le trajet de cette image en mouvement du bâtiment. À de multiples égards, cette image est mixte et fait montre d'une vraie richesse temporelle. En effet, c'est dans la continuité de cette case qu'a lieu l'accident du père : un personnage minuscule tombant du toit. Il pourrait s'agir d'une toute autre personne, mais dans les planches suivantes, sa jambe est dans le plâtre. Même si l'accident représenté n'était pas réellement le sien, puisqu'il ne peut être à la fois dans la calèche et à la fois sur le toit, la case effectue elle-même un voyage dans le temps et ce, sans abuser de développements séquentiels, grâce à l'épaisseur temporelle même de la case, par un jeu d'échelle entre l'énorme bâtiment et les minuscules ouvriers impossibles à identifier. Ainsi l'image en mouvement dans *Jimmy Corrigan* se trouve dans la même situation mixte que Proust. Pour être expressive elle doit être mixte, et ne peut se contenter d'accumuler des plans du paysage défilant, le cinéma étant, par exemple, bien meilleur pour rendre l'impression de mouvement en gommant le passage d'une image à l'autre, que la laborieuse séquentialité des images. Le cadrage et les jeux d'échelles jouent ici des rôles très importants. Épaisseur temporelle et impression de mouvement sont rendues dans l'unité de la case elle-même.

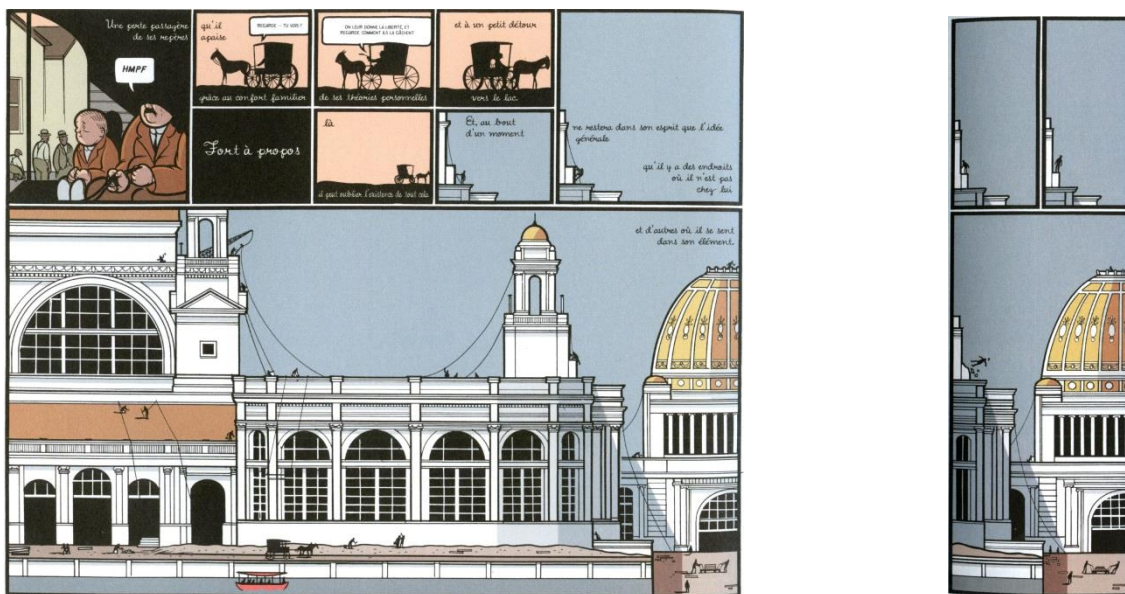


Figure 12

⁹⁵ Chris Ware, *op. cit.*, planche 146.

Le voyage dans la bande dessinée n'est pas, comme dans Proust, le moment privilégié des expérimentations perceptives. Dans le roman, le narrateur fait l'expérience extrême d'une irréductible situation physique (limite du corps, localisation extrême de la perception) et de l'incroyable variabilité du réel, portée à incandescence par le voyage en train. Dans *Jimmy Corrigan*, le voyage est un véritable *transport*, au sens où c'est un ébranlement physique, dû aux habitudes trop routinières du personnage et son attachement plus que névrotique à la chambre ; ceci pousse l'émotion au fantasme du démembrement. Là, où le narrateur proustien faisait l'expérience d'un corps à l'image d'une monade⁹⁶, clos, limité et hermétique, le corps de Jimmy fait l'expérience du voyage d'éducation comme une violence extrême faisant éclater son identité en morceaux. L'identité d'un personnage n'est pas signifiée en bande dessinée par le pronom personnel « je », mais par sa grammaire graphique toute particulière, c'est-à-dire le personnage lui-même dans son unité corporelle, ses traits, son visage. Le voyage initiatique est tellement angoissant pour ce personnage que le lecteur n'assiste qu'en creux aux préparatifs et au départ. Avant de retrouver le protagoniste qui se réveille dans l'avion, une série de scènes fantasmagiques se sont accumulées après la décision du départ. Dans une scène tout à fait étonnante le héros se transforme en *Tin Woodman*⁹⁷ (ou le Bûcheron en Fer Blanc). Plus proche de la marionnette que l'être humain, Tin Woodman peut être réparé, or, c'est transformé en Tin Woodman que Jimmy Corrigan se casse la jambe, événement exprimé l'apparition d'escaliers et d'une béquille⁹⁸ (figure 13). Tin Woodman-Corrigan est démembré : sa tête roule toute seule et une nouvelle métaphore, cette fois-ci plus radicale encore, vient incarner l'idée d'un corps modulable et démontable. Un mode d'emploi et un jeu de découpage représentent un petit cirque⁹⁹ dans lequel doit être placé Tin

⁹⁶ Terme arithmétique, il est devenu l'emblème de la philosophie de la substance chez Leibniz. Pour celui-ci, dans *La monadologie*, « les monades sont unes, simples toutes différentes » et « représentent l'univers de leur point de vue ». Dire que les sujets sont des monades, c'est postuler que toute représentation du monde dépend de cet univers clos et individuel que l'individu-monade porte en lui. L'idée de monade a d'ailleurs été reprise par les philosophes de la phénoménologie comme Husserl. Gottfried Wilhelm Leibniz, *La monadologie* [1840] Paris, Éditions du Livre de Poche, collection « Classiques de la philosophie », 1991. Citations de Frédéric de Buzon dans l'article « Monade » de *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques. Dictionnaire 2*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990 ; André Jacob (éd.), page 1665.

⁹⁷ Personnage du roman du *Magicien d'Oz*, caractérisé par le fait qu'il est constitué de fer blanc, comme une boîte de conserve. Ainsi contrairement au personnage du lion ou de l'épouvantail, c'est un personnage fait de bric et broc, dont le corps est, métaphore de la construction, modulable et renouvelable. Il est intéressant de voir que dans *Le magicien d'Oz*, le personnage de Tin Woodman fait partie des adjuvants que Dorothy rencontre lors de son voyage vers la Cité d'Émeraude, ici, le personnage de Tin Woodman, semble davantage symboliser l'impossible voyage de Jimmy. Franck Lee Baum, *Le magicien d'Oz* [1900], Paris, Éditions Flammarion, Collection « GF », 2007 ; traduction d'Yvette Métral.

⁹⁸ Chris Ware, *op. cit.*, planche 24.

⁹⁹ *Ibidem*, planches 25-26.

Woodman-Corrigan (figure 14). Ce petit chapiteau est matériellement présent dans le volume lui-même et pourrait prendre corps à l'aide d'un diligent lecteur. Par la suite, un fantasma relevant davantage du rêve matérialise de manière plus réaliste les angoisses de Jimmy vis-à-vis de la rencontre paternelle, dont le voyage est pourtant le but. Ce fantasma représente un père paysan, miséreux et violent à l'image des personnages de Steinbeck¹⁰⁰, au point que la scène se clôt en massacre sauvage à la clé anglaise¹⁰¹. Ces deux scènes successives qui préludent au réveil de Jimmy dans l'avion sont significatives de l'impossible déterritorialisation du corps. Le personnage ne peut admettre le départ, le changement et l'arrivée à son terme de son éducation. Ces inhibitions se matérialisent en des métaphores qui représentent le chaos intérieur par la violence physique : l'accident ou le massacre.



Figure 13

¹⁰⁰ Dans les romans de Steinbeck, la situation des saisonniers, et notamment dans *Des souris et des hommes* est représentée de manière extrêmement précaire et douloureuse. Steinbeck fait partie des influences de Chris Ware, l'auteur faisant partie de ses découvertes adolescentes, comme il le confesse dans un texte cité par Jacques Samson. Jacques Samson, Benoît Peeters, *op. cit.*, page 70.

¹⁰¹ Chris Ware, *op. cit.*, planches 27-28.

La source de ces inhibitions est-elle psychologique ? Rien ne nous le dit clairement. La bande dessinée n'est pas propre à développer des discours intimes. Thierry Groensteen dans *La bande dessinée mode d'emploi*, montrait avec amusement les égarements logorrhéiques d'Edgar P. Jacobs dans *La Marque jaune*¹⁰². On a montré la difficulté de la bande dessinée à introduire l'intime et notamment le discours intérieur, or, l'introspection de *Jimmy Corrigan* dépasse cette limite en construisant des images-symptômes, faisant du récit, et notamment dans ces scènes, un récit psychosomatique, c'est-à-dire que tout événement narratif, et surtout les douleurs –ici la jambe cassée –aurait pour origine la psyché. Le corps, même s'il n'est pas directement représenté, comme la métaphore de Tin Woodman le montre, est alors acteur principal de l'histoire, il fait récit. Cette poétique du récit tout à fait particulière était déjà sensible dans la composition anachronique de l'histoire, les événements du corps (amputation, accident, réveil) opérant les passages entre les différentes couches temporelles. Ces scènes fantasmées servent donc d'équivalent aux introspections proustiennes sur la maladie et les ressentis du corps.

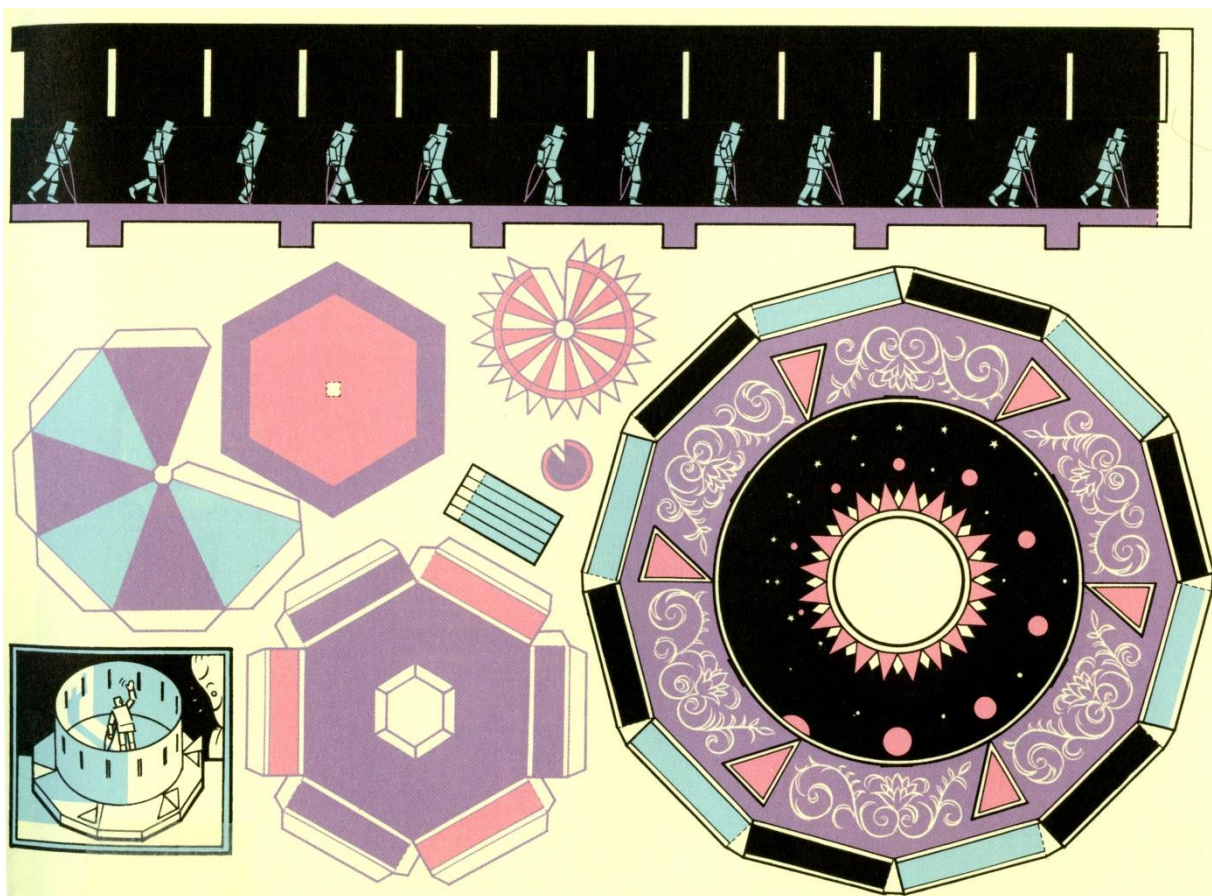


Figure 14

¹⁰² Thierry Groensteen, *La bande dessinée mode d'emploi*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2007, page 72.

Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le corps est aussi un frein au voyage, non pas sous la forme d'images, mais en faisant du corps un véritable actant¹⁰³ du récit.

Tant que je m'étais contenté d'apercevoir du fond de mon lit de Paris l'église persane de Balbec au milieu des flocons de la tempête, aucune objection à ce voyage n'avait été faite par mon corps. Elles avaient commencé seulement quand il avait compris qu'il serait de la partie et que le soir de l'arrivée on me conduirait à « ma » chambre qui lui serait inconnue. Sa révolte était d'autant plus profonde que la veille même du départ j'avais appris que ma mère ne nous accompagnerait pas [...]. D'ailleurs la contemplation de Balbec ne me semblait pas moins désirable parce qu'il fallait l'acheter au prix d'un mal qui au contraire me semblait figurer et garantir la réalité de l'impression que j'allais chercher [...]¹⁰⁴.

Dans la première partie du roman « Autour de Mme Swann », nombreux sont les moments où le corps du narrateur semble tout puissant et donner lieu à un véritable duel entre le protagoniste et lui, de plus en plus singularisé comme personnage du roman. En tant qu'entrave à la liberté du personnage, il a une véritable action sur le récit, d'autant qu'au point de vue grammatical le corps est porteur du procès : dans la forme passive « n'avaient été faite par mon corps », il est le complément d'agent, ce par quoi le procès est activé. Le corps est capable d'une prise de conscience, il a une « révolte ». Or, dans la deuxième section « Noms de pays : le pays », le corps du narrateur est moins sujet à ce genre de prises d'indépendance. Le premier voyage dans *Du côté de chez Swann* avait avorté suite à une effusion de joie qui avait provoqué une crise chez le narrateur. Comme dans *Jimmy Corrigan*, le voyage, rite initiatique, est parfois refusé par des états psychosomatiques, mal interprétés chez Proust par le médecin qui déclare l'impossibilité de voyager, alors que le malaise est dû à la trop grande joie de voyager.

Le voyage à Balbec permettrait-il au narrateur d'apprendre à mettre sous le boisseau ce dangereux protagoniste ? Il ne semble pas que la quête poursuivie par le héros ait cette finalité, et Liza Gabaston a démontré que le langage du corps, ses expressions, faisaient de la *Recherche* un véritable roman¹⁰⁵, au sens où seuls les événements physiologiques sont catalyseurs de rebondissements romanesques, comme il semble que ce soit le cas ici. De

¹⁰³ On réutilise ici la terminologie de l'actant dans le sens que la critique structuraliste lui a donné, notamment dans la théorie du schéma actantiel mise en place par Algirdas Julien Greimas dans son ouvrage *Sémantique structurale : recherche et méthode*. Celui-ci décrit les personnages rencontrés par celui qui suit une quête comme des actants, se divisant en deux catégories, les « adjuvants » qui aident le héros et les « opposants » qui entravent la volonté du personnage mandaté par la quête. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche et méthode* [1966] Paris, Presses Universitaires de France, collection « Formes sémiotiques », 1986.

¹⁰⁴ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *À la recherche du temps perdu II*, op. cit., page 214.

¹⁰⁵ Liza Gabaston, *Le langage du corps dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2006.

même on peut poser la question au sujet de Jimmy : le voyage permettra-t-il au héros de maîtriser ce corps et ses affects qui en dépendent ? Si dans *Jimmy Corrigan* le voyage est avant tout une expérience psychologique forte, on peut voir que la translation physique chez Proust se double d'une initiation artistique à la perception du réel.

2.2 Face-à-face

Si l'on considère que les récits d'apprentissage étudiés sont des quêtes, selon les codes du genre, il semble que ceux-ci s'inscrivent dans le schéma actantiel¹⁰⁶ que la critique structuraliste avait mis en place et nécessite alors la présence d'adjuvants ou d'opposants. En somme, le schéma initiatique investit des personnages-clés de la tâche d'initier le héros aux secrets qui le mèneront au bout de sa quête. En quoi cela intéresse-t-il le propos sur la vie du corps ? Dans *Jimmy Corrigan*, tout particulièrement, la quête est familiale, or, comme cela a pu être développé auparavant, le secret généalogique de son identité réside dans les mystères du corps : la génétique, la procréation, la transmission. Force est de constater que les entraves à une histoire familiale apaisée naissent des accidents du corps : naissances honteuses, mort prématurée, aigreur de l'infirmité, violences physiques de l'enfance, relations sexuelles illégitimes. Ainsi l'objet apparent de la quête du personnage est la rencontre du père. Qu'est-ce qui, au cours de cette rencontre, garantira au héros la véritable identité de père ? Est-ce que la filiation biologique se décèle dans la ressemblance physique ou bien dans un comportement social et affectif qu'aucune filiation naturelle ne peut déterminer (Jimmy n'est-il pas le fils d'un homme qui ne s'est pas comporté en père) ? En cela la rencontre entre Jimmy et son père pourront donner des linéaments de réponse à cette question fondamentale que se pose Jimmy : mon appartenance à une famille est-elle déterminée par la seule lignée biologique ? La maturité ne sera-t-elle alors possible que lorsqu'il aura joint mon corps à un ensemble organique qu'est la famille ou viendra-t-elle après avoir pris conscience du caractère plus profond et plus psychologique de l'attachement filial ? En cela la rencontre avec le père est déterminante.

La rencontre est appréhendée et l'angoisse tout intérieure de Jimmy se transpose en une fragmentation du portrait paternel. Contrairement à une idéalisation infantile de la figure rêvée, le visage du père est barré d'un bandeau noir, comme s'il s'agissait d'un élément indécent de sa physionomie. La multiplication des possibles visages du père se décline en

¹⁰⁶ Le schéma actantiel a aussi été mis en place par Greimas : Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche et méthode* [1966] Paris, Presses Universitaires de France, collection « Formes sémiotiques », 1986.

autant de cases qui prennent la forme de photos d'identité¹⁰⁷ (figure 15). Cette page, assez énigmatique, présente des visages dont la ressemblance avec Jimmy n'est pas évidente, d'autant que la reconnaissance physique est impossible voire interdite par le bandeau noir. La peur de ne pas trouver de père, c'est-à-dire, de ne trouver personne à reconnaître est latente, d'autant que la situation est inversée, dans le sens où, c'est davantage au père de reconnaître l'enfant. Ces portraits-robots de pères potentiels ne sont pas crédibles et semblent ruiner d'avance les retrouvailles. En effet, l'anonymat des personnages présentés par le bandeau noir, retirent aux visages toute capacité d'expression émotionnelle, toutes les variations de l'attitude, de la physionomie, des couleurs et des habits, au lieu de singulariser le personnage du père, ne font que contribuer au caractère factice de ces retrouvailles et au vide affectif que cette relation à rebours ne peut combler. Phrases toutes faites « tu as exactement la tête que j'imaginais », « c'est moi », « tu sais que tu as les yeux de ta mère » et lieux communs de la physionomie paternelle (cheveux blancs, calvitie, lunettes, chemise propre et cravate) contribuent à la vacuité de cette rencontre. En somme le reproche que Töpffer faisait à l'encontre de ces nouvelles formes artistiques que la reproduction mécanique avait introduites, est ici incarné et détourné par l'ironie de l'auteur. En effet, ces photos d'identité sont une des représentations de la modernité photographique reproductible, mais reproduites telles quelles dans la bande dessinée, elles ne sont que des représentations vaines de la paternité, en cela, le médium bande dessinée s'en fait une arme contre l'expression d'un sentiment ou d'une attitude factice et artificieuse.

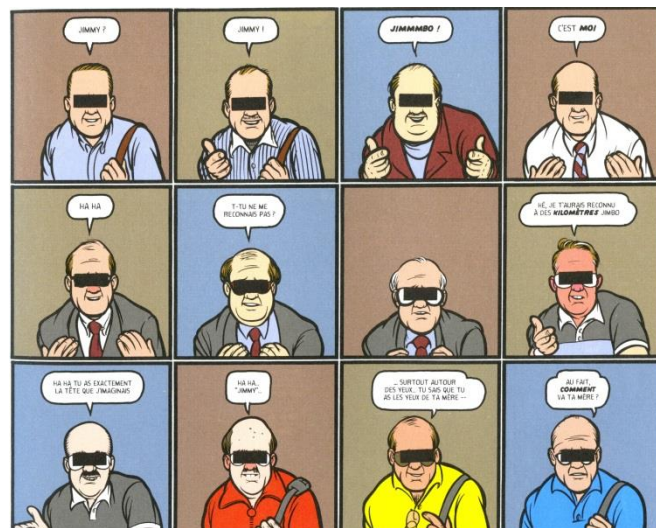


Figure 15

¹⁰⁷ Chris Ware, *op. cit.*, planche 31.

Ainsi la vraie rencontre devait être un défi à relever pour l'auteur : comment, avec les mêmes outils de dessin, d'expression, de couleur, de composition, exprimer un sentiment vraisemblable ou dégager une émotion de cette rencontre ? D'abord, avec le détour de l'erreur, Jimmy prend un fou pour son père, un vieux monsieur barbu et sale, qui le conduira au vrai père. Si le premier mot du père est un mot attendu et faux « fiston », il traduit par le lettrage en gras une certaine forme d'ironie de l'auteur, mettant ainsi à distance les propos de ces personnages. Or ce n'est pas dans les paroles que le véritable échange a lieu mais dans les gestes, et donc dans les images, en effet, le père conseille au fils de changer sa béquille d'épaule pour améliorer sa marche, et ce moment très précis est décomposé en deux cases, ressortant du récit par une coloration particulière : tout en jaune pastel, ce moment est extrait par l'auteur comme un moment-clé de la relation paternelle. Au-delà de la ressemblance physiologique, le parent n'est-il pas celui qui apprend à l'enfant à marcher ? Ce premier geste peut-être le seul de l'histoire à être véritablement paternel. C'est pourquoi il est comme sorti du contexte routinier des couleurs réalistes. Dans la planche suivante a lieu le face à face, le père s'étant présenté de dos dans la première case de rencontre. Le champ, contre-champ¹⁰⁸ souligne la ressemblance exacte du père et du fils : mêmes yeux cernés bleus, même nez, même menton, même bouche dégoûtée (figure 16). Ce moment est significatif car la ressemblance physique semble au contraire éloigner les personnages l'un de l'autre. Le silence est tangible, signifié par aucune bulle et surtout cette espèce de vide graphique entre les deux personnages que ne barre seulement, comme une sorte de frontière incommensurable, la ligne verticale de l'encadrement de la porte, et enfin l'aspect dérisoire de cette plante verte qui pend au-dessus de la tête du père. L'impossible partage de sentiment avec ce personnage pourtant exactement ressemblant laisse dans l'incompréhension la plus totale le personnage. Ses rancunes remontent, les cases du récit se laissent envahir. La scène fantasmatique alors racontée est une scène incestueuse, où le fils assiste à sa propre procréation et partage avec son père nouvellement retrouvé la complicité de la discussion post-orgasmique. Cette scène d'une importante violence psychologique se traduit par une intense pulsion de mort¹⁰⁹. Le fils, après avoir assisté à la pénétration redouble la violence

¹⁰⁸ *Ibidem*, planche 39.

¹⁰⁹ La pulsion de mort dans la théorie freudienne s'oppose à la pulsion de vie et en est le complément indispensable dans l'économie libidinale de l'individu. La *libido* est la rencontre de ces deux pulsions. Antagonistes, la pulsions de mort représenterait la tentation de l'organisme à revenir à son état antérieur, d'avant la pulsion de vie qui lui a donné corps, et, dans le cas particulier d'un individu, d'avant la naissance. Ainsi la pulsion de mort est tout autant dirigée contre soi que contre l'extérieur. L'intériorisation du conflit avec le père fait état cette ambiguïté et de cette volonté d'un retour à l'état « anorganique », d'avant la vie : « Si nous admettons que l'être vivant est venu avant le non-vivant et a surgi de lui, la pulsion de mort concorde bien avec la formule [...] selon laquelle une pulsion tend au retour à son état antérieur ». Cité par Jean Laplanche et Jean-

psychologique qu'il a subie en transperçant son père d'une lame de verre, puis en le disséquant. Un décalage incroyable se joue entre la violence de ces cases, violence psychologique et violence physique et l'artificielle sympathie que le père continue d'afficher¹¹⁰ (figure 17).



Figure 16

Bertrand Pontalis dans l'article « Pulsions de mort » dans *Vocabulaire de la psychanalyse* [1967] Paris, Presses Universitaires de France, 1984, page 372.

¹¹⁰ Chris Ware, *op. cit.*, planche 40.

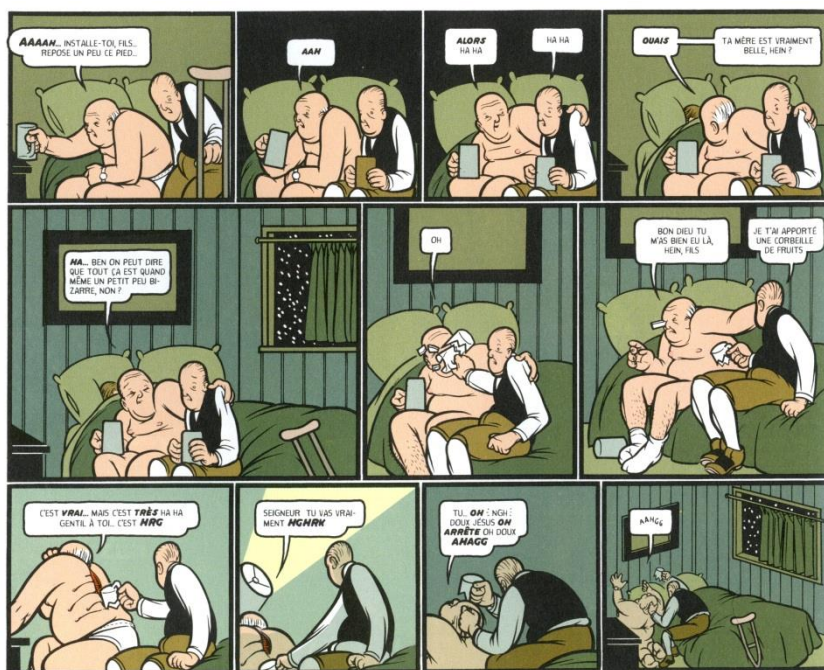


Figure 17

Le père dans *Jimmy Corrigan* est pourtant la figure initiatrice par excellence et le passage tant attendu de la rencontre et de l'échange est marquée du sceau de la déception et de la colère. La ressemblance physique ne fait qu'accentuer le vide affectif que ressent Jimmy, quoique ce soit la première fois que l'on assiste à un sentiment fort de la part du protagoniste. Dans les *Jeunes filles*, le narrateur fait des rencontres artistiques tout autant décevantes. La rencontre avec Bergotte est emblématique des erreurs de jeunesse du narrateur. Elle se fait de manière inattendue, il apprend par hasard qu'il se trouve à la même table que l'écrivain dont il vénère les œuvres. Or, rencontrer ce personnage *en chair et en os* est une déception profonde. Elle illustre parfaitement ici la théorie du *Contre Sainte-Beuve*, développée par le Proust théoricien. Contrairement à Paul Bourget et aux théories physiognomonistes¹¹¹ de l'époque, le corps, c'est-à-dire la représentation de l'homme social n'est pas considérée par Proust comme un symptôme de l'homme profond, de l'homme artiste.

L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. La fameuse méthode qui en fait, selon Taine, selon M. Paul Bourget et tant d'autres, le maître inégalable de la critique au XIXe, cette méthode qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre [...] cette méthode méconnaît ce qu'une

¹¹¹ Lavater, théoricien de la physiognomonie au XIXe siècle pose « la science qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface visible à ce qu'elle couvre d'invisible », elle enseigne « la connaissance des traits du visage et de leur signification ». Elle repose sur un fondement profondément linguistique : le corps devient une expression de lui-même et de son possesseur, le symptôme est un signifiant linguistique, aussi est-elle reprise par des théoriciens littéraires pour expliquer l'œuvre à travers l'homme, mais dans la littérature elle-même par des écrivains, comme moyen de montrer ce qui est caché, trope de l'écriture balzacienne par excellence. Citation de Lavater par Thierry Groensteen dans la préface de Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomonie*, [1845] Paris, Éditions Kargo, 2003 ; ed. Thierry Groensteen, pages XI-XII.

fréquentation un peu profonde avec nous-même nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons, dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices¹¹².

Or la rencontre avec Bergotte favorisant le *topos* du portrait littéraire¹¹³, à la fois mondain et moral, n'emprunte absolument pas les contours du portrait littéraire typique, *a fortiori* celui d'un écrivain de l'époque, genre dont Sainte-Beuve est devenu le maître incontesté¹¹⁴. Ce portrait tourne autour de la matérialité du corps de l'écrivain sans jamais réussir à la percer : peau, traits, voix, tous les indices physiognomoniques sont présents et pourtant le décalage entre la physionomie et un quelconque caractère est grand. La première application de la théorie anti sainte-beuviste est l'opposition entre un moi transparent et une corporéité impénétrable :

Tout le Bergotte que j'avais lentement et délicatement élaboré moi-même, goutte à goutte, comme une stalactite, avec la transparente beauté de ses livres, ce Bergotte-là se trouvait d'un seul coup ne plus pouvoir être d'aucun usage, du moment qu'il fallait conserver le nez en colimaçon et utiliser la barbiche noire¹¹⁵.

La qualité sensible de l'eau et de la glace se trouve en contradiction thématique avec la matérialité d'un être humain :

le corps trapu, rempli de vaisseaux, d'os, de ganglions, du petit homme à nez camus et à barbiche noire qui était devant moi.

L'effet de masse est obtenu par l'usage dans l'énumération d'adjectifs qualifiant la saturation du corps : « trapu », « rempli ». Par ailleurs, la composition de ce passage donne à penser que le regard et la perception sont en butte au physiologique. L'obsession du texte revient sans cesse sur un élément étrange : ce nez « en forme de coquille de colimaçon ». Sur

¹¹² Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, pages 221-222.

¹¹³ Le portrait littéraire prend son essor au XVII^e siècle avec la vie de salon et l'activité moraliste. C'est la forme que l'on pourrait le mieux rapprocher de l'héritage dont Sainte-Beuve se fait l'écho au XIX^e siècle. Fruit des idées du temps, le portrait littéraire trouve son pendant au XVII^e dans la peinture et s'appuie sur les premières théories physiognomonistes : « c'est encore dans le sillage des peintres que certains portraitistes-écrivains du XVII^e siècle prétendent avoir étudié la physiognomonie ». Cette double origine fait du portrait littéraire un *topos* de la littérature moraliste. Le « caractère » se dépeint sur les habitudes physiques et les traits du personnage. Le portrait mondain appartient donc encore au registre épideictique comme le montre Jacqueline Plantié, *La mode du portrait littéraire en France 1641-1681*, Paris, Honoré Champion, collection « Lumière classique », 1994, page 145. On peut retrouver, notamment dans le *topos* du portrait de l'écrivain chez Sainte-Beuve ces linéaments mondains, littérature de salon ou de cour, que Proust pourtant n'est pas dégoûté de lire, à en juger par la prédilection qu'il a pour Saint-Simon.

¹¹⁴ Sainte-Beuve a publié une masse importante de portraits. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Portraits littéraires (1844-1878)*, 3 volumes, Garnier Frères libraires-éditeurs, disponible sur : http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Fichier:SainteBeuve_Portraits_litt%C3%A9raires_t1_nouv_%C3%A9d.djvu&page=7

¹¹⁵ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu II*, *op. cit.*, page 118.

les deux pages que constituent le premier portrait, le mot de nez se retrouve à six reprises : « nez rouge en forme de coquille de colimaçon » ; « nez camus » ; « le nez en colimaçon » ; « Le nez » ; « nez en colimaçon » ; « en partant de ce nez qui n'avait pas l'air de s'en inquiéter, faisait cavalier seul et « fantaisie » ». Cette obsession est commentée par André Benaïm comme étant le signe systématique de l'hérédité¹¹⁶. Pourtant, ce nez n'est pas l'objet de commentaire héréditaire, comme cela peut être le cas dans le portrait de Gilberte. Il est davantage remarqué comme un élément disgracieux venant troubler la belle transparence des textes littéraires et du moi artiste de Bergotte.

De même le rythme physiologique le plus intime et l'instrument le plus artistique du corps, la voix du personnage est en contradiction avec le souffle de la prose de l'écrivain :

Il avait en effet un organe bizarre ; rien n'altère autant les qualités matérielles de la voix que de contenir de la pensée : la sonorité des diphtongues, l'énergie des labiales, en sont influencées. La diction l'est aussi. La sienne me semblait entièrement différente de sa manière d'écrire et même les choses qu'il disait de celles qui remplissent ses ouvrages. Mais la voix sort d'un masque sous lequel elle ne suffit pas à nous faire reconnaître d'abord un visage que nous avons vu à découvert dans le style¹¹⁷.

Cette rencontre décevante n'est en rien porteuse de fruit pour le futur écrivain, si ce n'est la leçon fondamentale comprise dans le *Contre Sainte-Beuve*. Elle est stérile, car elle n'apprend rien sur le processus d'écriture et de création. Contrairement au voyage en train qui livre les linéaments d'une vision propre au narrateur, vision d'un monde en miettes, fait de « côtés ». La rencontre de Bergotte se solde comme un point aveugle. La saturation physiologique de son corps n'offre aucune « vue » sur la création, contrairement à la rencontre avec Elstir, qui apprend au narrateur à voir par le jeu de la métaphore picturale.

À la différence de Bergotte, la rencontre avec Elstir se fait sur un mode contraire. Elstir intéresse Saint-Loup et le narrateur pour une raison peu glorieuse, et à cause de laquelle on ne dirait pas que le narrateur ait appris quoique ce soit de la rencontre avec Bergotte :

[...] notre enthousiasme pour Elstir [...] n'était pas, comme nous nous le figurions, de l'admiration, puisque nous n'avions jamais rien vu d'Elstir ; notre sentiment pouvait avoir pour objet l'idée creuse de « un grand artiste », non pas une œuvre qui nous était inconnue¹¹⁸.

¹¹⁶ André Benaïm, *Pânim. Visages de Proust*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

¹¹⁷ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu II, op.cit.*, page 120.

¹¹⁸ *Ibidem*, page 391.

Ainsi les rencontres chez Proust ne peuvent pas délivrer, comme c'est le cas chez *Jimmy Corrigan* une vérité dont la quête initiatique du héros sera satisfaite. Le dilemme de Jimmy sur la question de la filiation organique et de son identité n'a pas lieu d'être chez Proust puisque le corps ne semble dans la rencontre être qu'un accident, un épiderme impénétrable qui ne détermine en rien les vérités que le narrateur recherche. En cela, les rencontres d'apprentissage dans le roman, c'est-à-dire la rencontre des aînés, des artistes, ne sont pas essentielles, du moins sont-elles, dans le cas de Bergotte, confinées dans la mondanité, monde des signes vides¹¹⁹. Il semble que seules les expériences profondément charnelles soient porteuses d'un apprentissage esthétique.

2.3 « *La rose carnation du désir*¹²⁰ »

Dans son essai sur Proust et les couleurs, Philippe Boyer montre la conjonction de l'amour et de l'art dans la quête du protagoniste. Les rencontres avec les figures tutélaires de l'art sont décevantes, ou mal comprises. Seules les histoires amoureuses et le vague désir pour de multiples figures féminines semblent faire palpiter en lui une vie intérieure. L'essayiste note que dans le chapitre se déroulant à Balbec, le parcours du narrateur est doublement marqué par la sexualité et l'art. Les deux empiètent l'un sur l'autre puisque c'est dans l'atelier d'Elstir que le héros va pour atteindre Albertine, dès lors « [tout] le travail de l'apprentissage ne visera à rien d'autre qu'à l'inversion de ce vecteur du désir : non plus partir de l'art pour aller vers le sexe, mais *relever* le sexe vers l'art¹²¹. » Or, la « rose carnation du désir », cette couleur, la seule qui manque à l'arc-en-ciel, la couleur de la chair, est justement ce qui manquait à Bergotte, personnage défectif parce que, dans l'économie du roman, il doit laisser place à une autre carrière littéraire, celle du protagoniste. Philippe Boyer insiste sur le fait que la couleur rose, équivalence du désir, est précisément ce qui manque à l'écriture de Bergotte, et qui fera accéder alors le narrateur à la vérité de la vocation littéraire. Bergotte ne meurt-il pas devant le tableau de Ver Meer, subjugué par la force de ce « petit pan de mur jaune » symbole de ce qui manquait à son art ?

¹¹⁹ « Ils sont vides, mais cette vacuité leur confère une perfection rituelle, comme un formalisme qu'on ne retrouvera pas ailleurs. » Gilles Deleuze, *op. cit.*, page 13.

¹²⁰ Philippe Boyer, *Le petit pan de mur jaune : sur Proust*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Fictions & cie. », 1987, page 91.

¹²¹ *Ibidem*, page 116.

C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune¹²².

Le critique souligne que le rose est intégré dans la description du tableau de Ver Meer, comme composante chromatique essentielle provoquant l'émerveillement du vieil écrivain : « il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. » Philippe Boyer de commenter : « D'un désir dont il n'a pas su tout le poids dans son œuvre, il ne veut simplement pas voir la couleur¹²³. » En passant du côté de la critique sémiotique, il semble aussi que Deleuze atteste de l'importance artistique des signes amoureux. Les signes amoureux, signes sensibles à la lourde matérialité¹²⁴, développent l'intelligence du narrateur, et avant la possibilité de comprendre les signes artistiques, constituent le premier apprentissage du décryptage de l'alphabet des signes¹²⁵. Les signes amoureux constituent une sorte de galop d'essai pour le narrateur, mais donnent aussi accès à des mondes possibles et à ces « lois » qui ne sont pas que l'arbitraire des lois des signes mondains : « Aimer, c'est chercher à expliquer, à développer ces mondes inconnus qui restent enveloppés dans l'aimé¹²⁶. »

Tout comme dans la rencontre avec le père dans *Jimmy Corrigan* l'interrogation de la chair, problématique généalogique et identitaire pour l'américain, est l'apprentissage le plus charnel et le plus direct que l'adolescent puisse faire et comprendre, notamment dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Chez Chris Ware, l'amour et la chair se constituent en expériences du manque et de l'échec, tandis que la découverte de l'amour n'est que le résultat de la résolution de l'énigme familiale. La bande dessinée se clôt sur la rencontre d'une blonde collègue de bureau annonçant une suite – heureuse ou malheureuse, l'histoire ne le dit pas – des péripéties familiales des Corrigan, d'autant que la couleur de cheveux de cette Tammy ressemble à s'y méprendre au premier amour déçu de James, le grand-père.

¹²² Marcel Proust, *La prisonnière. À la recherche du temps perdu V* [1923] Paris, Éditions Gallimard, collection « Folio Classique », 1989, page 176.

¹²³ Philippe Boyer, *op. cit.*, page 92.

¹²⁴ « Les signes amoureux ne sont pas séparables du poids d'un visage, du grain d'une peau, de la largeur et de la rougeur d'une joue : toutes choses qui ne se spiritualisent que quand l'aimé dort. Les signes sensibles sont des qualités matérielles encore : surtout des odeurs et des saveurs. » Gilles Deleuze, *op.cit.*, page 104.

¹²⁵ « Devenir amoureux, c'est individualiser quelqu'un par les signes qu'il porte ou qu'il émet. C'est devenir sensible à ces signes, en faire l'apprentissage (ainsi la lente individualisation d'Albertine dans le groupe des jeunes filles). » *Ibidem*, page 14.

¹²⁶ *Ibidem*, page 14.

L'appétit de la chair dans le roman proustien donne lieu aux passages les plus troublants en termes de représentation. Le désir semble paradoxalement annihiler toute possibilité de saisie du corps. On ne peut démêler si le désir ne se porterait que sur des personnages fugitifs ou si c'est le désir qui les rend insaisissable. Il semble cependant que le corps désiré, comme le réel lui-même en miettes, échappe à toute possibilité de totalisation. Ainsi le portrait de Gilberte est-il impossible :

Et pourtant, j'aurais eu besoin de la voir, car *je ne me rappelais même pas sa figure*. La manière chercheuse, anxieuse, exigeante que nous avons de regarder la personne que nous aimons, notre attente de la parole qui nous donnera ou nous ôtera l'espoir d'un rendez-vous pour le lendemain, et, jusqu'à ce que cette parole soit dite, notre imagination alternative, sinon simultanée, de la joie et du désespoir, *tout cela rend notre attention en face de l'être aimé trop tremblante* pour qu'elle puisse obtenir de lui *une image bien nette*. [...] Peut-être aussi *cette activité de tous les sens à la fois* et qui essaye de connaître avec les regards seuls ce qui est au-delà d'eux, est-elle trop indulgente aux mille formes, à toutes les saveurs, aux mouvements de la personne vivante que d'habitude, quand nous n'aimons pas, nous immobilisons. [...] *Le modèle chéri, au contraire, bouge* ; on n'en a jamais que des photographies manquées. Je ne savais vraiment plus comment étaient faits les traits de Gilberte, sauf dans les moments divins où elle les déplaçait pour moi : je ne me rappelais que son sourire. [...] Et moi je n'étais pas loin de croire que, ne pouvant me rappeler les traits de Gilberte, je l'avais oubliée elle-même, je ne l'aimais plus¹²⁷.

Cet impossible portrait qu'André Bénéïm remarque comme étant une constante du statut du visage dans la *Recherche* : « Le visage demeure chez Proust aussi insaisissable qu'omniprésent¹²⁸ », se métaphorise ici en une prise de photographie qui a l'air assez loin de la saisie cubiste du réel, décelée par Luc Fraisse. Plusieurs entraves rendent impossible le portrait : au premier abord, une mémoire défectueuse « je ne me rappelais même pas », puis la mobilité du photographe, mobilité due au fourmillement de son désir : « notre attention [...] trop tremblante » et « cette activité de tous les sens à la fois », et enfin la mobilité du visage lui-même « le modèle chéri [...] bouge ». De sorte que l'on comprend que la fugacité du réel, à cause de sa labilité et de sa perception radicalement fragmentaire, ne peut être stabilisée par la mémoire volontaire. La mémoire du détail ne peut constituer la vérité de ce portrait désiré. Peut-être est-ce dans le désir lui-même que se trouve la réalité de ce portrait ? Ainsi chaque rencontre féminine, quand elle est marquée du sceau du désir, active le processus vain de la stabilisation du réel par l'intelligence (mémoire, notation). La constatation de cet échec du

¹²⁷ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu II, op. cit.*, pages 60-61, nous soulignons.

¹²⁸ André Bénéïm, *op. cit.*, page 14-15.

photographique mental, ces portraits en sont des « photographies manquées », laisse ouverte la possibilité d'un autre mode de représentation plus fidèle du réel et c'est dans la ductilité de la chair que les premières réponses de l'énigme se trouvent.

Les jeunes filles de Balbec répondent en partie à l'énigme de Gilberte par le fait même que la chair, insaisissable dans un personnage pourtant unique, Gilberte, apparaît comme quelque chose de mouvant et d'interchangeable entre les individualités indistinctes. Ainsi les jeunes filles sont une sorte de magma que ne subsume seuls l'âge et la condition sociale. Comparée à une école de sculpture la classe sociale des jeunes filles produit ces corps quasiment sur le même modèle :

Peut-être aussi la classe à laquelle elles appartenaient et que je n'aurais pu préciser, était-elle à ce point de son évolution où, soit grâce à l'enrichissement et au loisir, soit grâce aux habitudes nouvelles de sport, répandues même dans certains milieux populaires, et d'une culture physique à laquelle ne s'est pas encore ajoutée celle de l'intelligence, un milieu social pareil aux écoles de sculpture harmonieuses et fécondes qui, ne recherchant pas encore l'expression tourmentée, produit naturellement, et en abondance, de beaux corps aux belles jambes, aux belles hanches, aux visages sains et reposés, avec un air d'agilité et de ruse¹²⁹.

Distinguées comme ensemble, le désir indistinct du narrateur se porte sur chacune et sur toutes. La maturité affective et sexuelle du personnage ne permet pas que le désir ne se développe autrement, il est « dans une de ces périodes de la jeunesse, dépourvues d'un amour particulier, vacantes, où partout — comme un amoureux la femme dont il est épris — on désire, on cherche, on voit la beauté¹³⁰. » Ainsi se rejoue, comme dans le portrait de Gilberte la double mobilité du désir et des êtres désirés. Seule la mémoire ne semble pas encore jouer, puisque le désir ne s'arrête que tardivement sur l'individualité d'Albertine et jusque tardivement dans le roman, l'amour du narrateur est indivis entre les différents visages. La mobilité apparente des jeunes filles viendrait de leur jeunesse, en effet, ces corps en *formation* sont, à l'image du narrateur, encore sujets à des confusions, par leur origine sociale qui les façonne à l'identique, mais aussi du fait du mystère singulier des corps qui grandissent encore.

L'adolescence est antérieure encore à la solidification complète et de là vient qu'on éprouve auprès des jeunes filles ce rafraîchissement que donne le spectacle des formes sans cesse en train

¹²⁹ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu II, op. cit.*, pages 356-357.

¹³⁰ *Ibidem*, pages 353-354.

de changer, à jouer en une instable opposition qui fait penser à cette perpétuelle recréation des éléments primordiaux de la nature qu'on contemple devant la mer¹³¹.

Les jeunes filles de même condition et de même âge, sont en effet comme un magma, cette matière qui est le résultat de la rencontre des différents éléments : terre et mer. Elles sont à l'image du réel, insaisissable dans sa fragmentation et dans son mouvement, que le narrateur, amant et artiste tente de saisir. Ces tentatives ne sont pas poussées dans ce roman qui est encore très marqué par la juvénilité du héros, mais, donnent lieu à une image du corps, qui excède la rationalité physiologique. Le corps des jeunes filles est une re-crédation, sur le mode de la création divine, et leur physionomie se trouve bouleversée, modulable, ductile. Leur première apparition est en cela fondatrice de leur identité multiple.

Quoique chacune fût un type absolument différent des autres, elles avaient toutes de la beauté ; mais à vrai dire, je les voyais depuis si peu d'instant et sans oser les regarder fixement que je n'avais encore individualisé aucune d'elles. Sauf une, que son nez droit, sa peau brune mettait en contraste au milieu des autres comme, dans quelque tableau de la Renaissance, un roi Mage de type arabe, elles ne m'étaient connues, l'une que par une paire d'yeux durs, butés et rieurs ; une autre que par des joues où le rose avait cette teinte cuivrée qui évoque l'idée de géranium ; et même ces traits je n'avais encore indissolublement attaché aucun d'entre eux à l'une des jeunes filles plutôt qu'à l'autre ; et quand (selon l'ordre dans lequel se déroulait cet ensemble merveilleux parce qu'y voisinaient les aspects les plus différents, que toutes les gammes de couleurs y étaient rapprochées, mais qui était confus comme une musique où je n'aurais pas su isoler et reconnaître au moment de leur passage les phrases, distinguées mais oubliées aussitôt après) je voyais émerger un ovale blanc, des yeux noirs, des yeux verts, je ne savais pas si c'était les mêmes qui m'avaient déjà apporté du charme tout à l'heure, je ne pouvais pas les rapporter à telle jeune fille que j'eusse séparée des autres et reconnue. Et cette absence, dans ma vision, des démarcations que j'établirais bientôt entre elles, propageait à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile¹³².

De cette étrange description se dégage l'idée de la création, création élémentaire dans l'extrait précédent, il s'agit davantage ici de la métaphore artistique, davantage picturale et musicale par opposition à la métaphore sculpturale que la saisie de l'identité sociale avait produite. Le désir est lié d'une part à l'idée de création artistique et d'autre part à l'idée d'une profusion charnelle qu'aucune limite ni physique ni psychologique ne peut opposer. Or ces deux dimensions semblent déterminées l'une par l'autre. Le corps des jeunes filles était déjà comparé à la boue élémentaire, matériau informe auquel l'artiste donne corps, et cette

¹³¹ *Ibid.*, page 467.

¹³² *Ibid.*, pages 355-356.

métaphore artistique se double ici de la question de la couleur « peau brune », « joue [...] teinte rose cuivré », « toutes les gammes de couleurs ». Le mélange des couleurs se transforme ici en confusion musicale. Les couleurs dans leur diversité sont appelées à se fondre ensemble pour produire, comme dans les phénomènes lumineux, un ensemble à la fois fluide et unifié, que la métaphore musicale exprime. Cette confusion matérielle de la chair des jeunes filles semble être le fait d'un regard sous lequel pointe la vocation artistique. Dans la mobilité même de ce corps se situe la singularité de la démarche, car à partir de ce matériau divers, irisé, multiple, l'œil apprendra à devenir peintre. Or cette irisation, ces reflets de jeunes filles qui vont se distinguer progressivement les unes des autres est propre à la question de la couleur, qui revêt dans la représentation du corps en peinture une importance fondamentale. Dans l'extrait suivant, situé à la fin du roman, le narrateur décrit en « peintre » les visages de jeunes filles. Ce passage succède aux leçons qu'Elstir a donné au jeune homme et à la prise de conscience de celui-ci de la « beauté des natures mortes », de l'importance en art, non pas du regard scrutateur du réaliste mais de l'importance de la recreation, dans le cadre de l'œuvre des objets rencontrés dans la vie passée. De fait, ce passage précède aussi de très près le portrait d'Albertine déjà commenté, qui renoue avec la veine cubiste de la perception et qui, par le montage temporel anachronique participe du processus de métamorphose créatrice « à la Elstir » appliqué au corps désiré : tous les moments de perceptions, tous les côtés de saisie de ce corps sont fusionnés dans le temps et l'espace, pour donner naissance à ce corps dansant.

La peinture des figures de jeunes filles, tout juste précédent, applique déjà une des leçons de peinture, qui problématise la question des rapports de la couleur et du corps :

[...] mais surtout parce que les différences infiniment petites des lignes se trouvaient démesurément grandies, les rapports des surfaces entièrement changés par cet élément nouveau de la couleur, lequel tout aussi bien que dispensateur des teintes est un grand régénérateur ou tout au moins modificateur des dimensions. De sorte que des visages peut être construits de façon peu dissemblable, selon qu'ils étaient éclairés par les feux d'une rousse chevelure, d'un teint rose, par la lumière blanche d'une mate pâleur, s'étiraient ou s'élargissaient, devenaient une autre chose [...]. Ainsi en prenant connaissance des visages, nous les mesurons bien, mais en peintres, non en arpenteurs¹³³.

¹³³ *Ibid.*, pages 505-506.

La couleur dans la tradition picturale de la représentation du corps s'oppose à la sculpture. Nadeije Laneyrie-Dagen¹³⁴ montre en substance que la Renaissance avait constitué la sculpture, suite à la redécouverte de la statuaire grecque, comme canon de la représentation du corps, ainsi les hommes prendraient de l'épaisseur dans les tableaux à partir du moment où s'y introduirait l'ombre, imitée du rond de bosse. Parallèlement l'ouverture de la science médicale et artistique aux dissections et autres écorchés, permet de considérer le corps comme une architecture interne. Posture, équilibre, ombre et musculature sont alors les points essentiels de la représentation physique. Progressivement à partir du XVI^e siècle la sensualité apparaît, notamment par la multiplication des nus de femmes. La technique de la couleur, non plus comme effet lumineux des rapports ombres/lumières, mais comme matière permet aux coloristes, comme Rubens, de donner de l'épaisseur et du moelleux à ces grâces. Dans cet extrait Proust rejoue la querelle du dessin et de la couleur, que Diderot par la suite commentera dans ses *Salons*¹³⁵. Si, dans la tradition picturale la couleur donne matériellement de l'épaisseur à la chair, chez Proust elle individualise les personnages et participe à l'illusion d'optique en laquelle consiste la création artistique¹³⁶ : « modificateur de dimensions », « s'élargissaient », « s'étiraient ». La couleur donne une seconde vie à ces visages au travers de la vision propre à l'artiste, son prisme chromatique. Le désir transforme les corps, et de cette matière première l'artiste produit ses objets. La couleur joue ici un rôle important, car l'on passe de la couleur de la chair, variable et multiple à des couleurs, qui ne sont plus matières, mais seulement lumière et, agissant comme des filtres, donnent à l'objet désiré sa véritable forme. Le désir incarne la chair dans toute sa variabilité chromatique, quand l'œil artiste pétrit cette matière qui se transforme en jeux de lumière, et dans la perception que l'on peut en avoir, se désincarne progressivement.

Les rencontres sensuelles et amoureuses sont ainsi radicalement plus formatrices que la rencontre des figures tutélaires, tandis que chez Chris Ware la rencontre amoureuse ou sensuelle n'a pas une place aussi centrale. Une sorte de tabou oblitère systématiquement les visages féminins potentiellement désirables. Aussi étonnant que cela puisse paraître, le visage

¹³⁴ Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps*, Paris, Flammarion, collection « Tout l'art », 2006, « L'apothéose de la chair ».

¹³⁵ « Mes petites idées sur le dessin » et « Mes petites idées sur la couleur » dans Denis Diderot, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Éditions Hermann, 2007.

¹³⁶ « Or, l'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective, plus frappantes alors, car l'art était le premier à les dévoiler. » Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu II, op.cit.*, page 402.

de la mère est lui aussi oblitéré¹³⁷. Seules Amy, la demi-sœur, et Tammy, la jeune fille vers qui Jimmy se tourne enfin à la fin de la bande dessinée, sont visibles. Dans la deuxième strate de récit, celle de l'enfant, les visages de femmes sont, au contraire, obsédants : le médaillon de la mère décédée ponctue les cases, ainsi que le troublant visage de la grand-mère moribonde. Une jeune fille aux cheveux dorés est aussi très présente : premier amour de James, elle a une ambiguïté en partage avec les héroïnes proustiennes, elle est hermaphrodite. Un garçon, à l'apparence de jeune fille, hantera par la suite le rêve de James, rêve traumatisant qui ouvrira la journée désastreuse où il fut abandonné.

La sexualité dans la bande dessinée oscille entre une très grande violence morale et politique et une impossibilité proche du tabou. Les seuls personnages à avoir des relations sexuelles sont James, le père, et William l'arrière-grand-père. Le premier est représenté au lit avec la mère de Jimmy dans les cases fantasmatiques où Jimmy accomplit par la suite un meurtre œdipien et féroce. La relation sexuelle entre la mère et le père est marquée par le tabou de l'inceste, Jimmy assiste à la scène et développe une rage jalouse pour ce père. À cette condamnation affective s'ajoute une condamnation morale. Suite à cet engendrement la mère se verra systématiquement abandonnée par les hommes qu'elle rencontre, ainsi que l'épisode introductif nous le décrit. De même, la naissance d'Amy est marquée du sceau de la honte sociale, obligeant la fille-mère à accoucher sous X. Plus profonde encore est la violence physique et morale qui caractérisent les rapports sexuels que William entretient avec les femmes. Représentant de la violence guerrière de l'homme blanc, il a des relations sexuelles avec sa domestique afro-américaine qu'il renvoie pour un prétexte apparemment mineur – avoir donné des gâteaux à l'enfant, et donc avoir dérogé à l'ordre patriarcal. Il envisage aussi les rapports sexuels avec les femmes de manière systématiquement tarifée, y compris lorsqu'il donne libre cours à ses ébats avec une femme dans la même chambre que son jeune fils. En cela il est aussi un homme de son temps aux yeux du narrateur, mais il représente une injustice morale fondamentale qui n'est pas sans laisser des traces dans la psyché du jeune enfant, à savoir la violence faites à ces populations, noires américaines et féminines trouvent leur pendant dans la violence faite à une autre population fragilisée : l'enfance.

¹³⁷ Chris Ware, *op. cit.*, planches 6, 30, 46, 123.



Figure 18

De cette grande violence naît peut-être le tabou sexuel qui agite les personnages d'enfants : à l'impossible sexualisation apaisée de son corps, le jeune enfant rencontre un être incapable d'avoir des relations sexuelles, la jeune hermaphrodite. Jimmy, lui ne peut voir une femme sans ressentir du désir pour elle, y compris sa propre demi-sœur, et simultanément ce désir obstrue la vision qu'il pourrait avoir des visages. Chez James, l'enfant, l'impossible sexualisation des corps est compensée par la grâce du personnage féminin et sa beauté : qu'il s'agisse de la mère ou de la fille. La métonymie de la beauté féminine se présente sous la forme d'un cheveu doré qui parcourt et donne une unité aux rêveries de l'enfant. Cet élément culturel de la séduction entre hommes et femmes se métamorphose en diverses formes : filin lumineux de lanterne magique¹³⁸, mèche de cheveux fétiche de la mère¹³⁹, rai de lumière venant de la veilleuse, mais aussi lueur d'espoir¹⁴⁰, et enfin premier élément de contact physique entre le jeune enfant et la jeune fille¹⁴¹. Tantôt symbolique, tantôt physique, le cheveu doré-roux est un contact rassurant, alors que le corps des femmes est objet d'appréhensions profondes pour Jimmy. Cependant le corps des femmes n'est accessible que dans des zones fantasmatiques, comme lorsque James rêve l'histoire d'amour poétique qui l'unit à la jeune fille rousse : le déshabillage et le dévoilement de ses seins laissés en suspens, se dérobe dans la planche suivante par l'interruption de l'acte masturbatoire dont la cause est l'entrée de la domestique dans la chambre¹⁴² (figure 18).

¹³⁸ *Ibidem*, planche 141.

¹³⁹ *Ibid.*, planche 148

¹⁴⁰ *Ibid.*, planche 168.

¹⁴¹ *Ibid.*, planche 219.

¹⁴² *Ibid.*, planches 235-236

En cela on peut analyser la scène de l'hôpital comme définitoire du rapport de Jimmy à la sexualité. Elle met un doigt sur son infantilisme et sa solitude. Pressé par les questions de son père, il dévoile, sans le vouloir, la vacuité de sa vie amoureuse. Par ailleurs, évanoui après l'accident, il est surtout hospitalisé par principe, ne souffrant, apparemment, que d'un saignement de nez. Une scène de gêne intense se développe à partir de l'acte tout banal de l'analyse d'urine. L'esprit de cet homme fermé sur lui-même est soudainement envahi par la sensation physique de son pénis sur le bord de plastique¹⁴³ (figure 19). Les cases se rétrécissent et seules les couleurs et les mots évoquent la drôle de sensation de Jimmy. Le rythme du récit est accentué par la petite taille des pictogrammes. Elles se focalisent sur les intermittences des sensations de Jimmy : rouge pour la sensation érotique, vert pour le sentiment de honte (le vert étant la couleur des murs de l'hôpital). Les couleurs alternent ainsi que l'incessant retour du désir, par le biais de minuscules images de femmes nues. Or cette sensation érotique et le sentiment de honte qui l'étouffe aussitôt poussent le héros à penser à son père. Surprise érotique, honte morale et interrogation familiale saturent la planche au rythme des variations d'humeur et des grimaces de Jimmy. La petitesse des cases traduit-elle alors l'intimité sensorielle et psychologique dans laquelle le lecteur est alors plongée ? La honte se matérialise par le fait que l'urine se répande sur le sol de la pièce, comme un substitut de l'éjaculation qui ne viendra pas. Le plaisir refoulé se répand sous la forme d'un épanchement d'urine, objet de honte surtout sous les yeux d'une sympathique infirmière.

¹⁴³ *Ibid.*, planche 121.

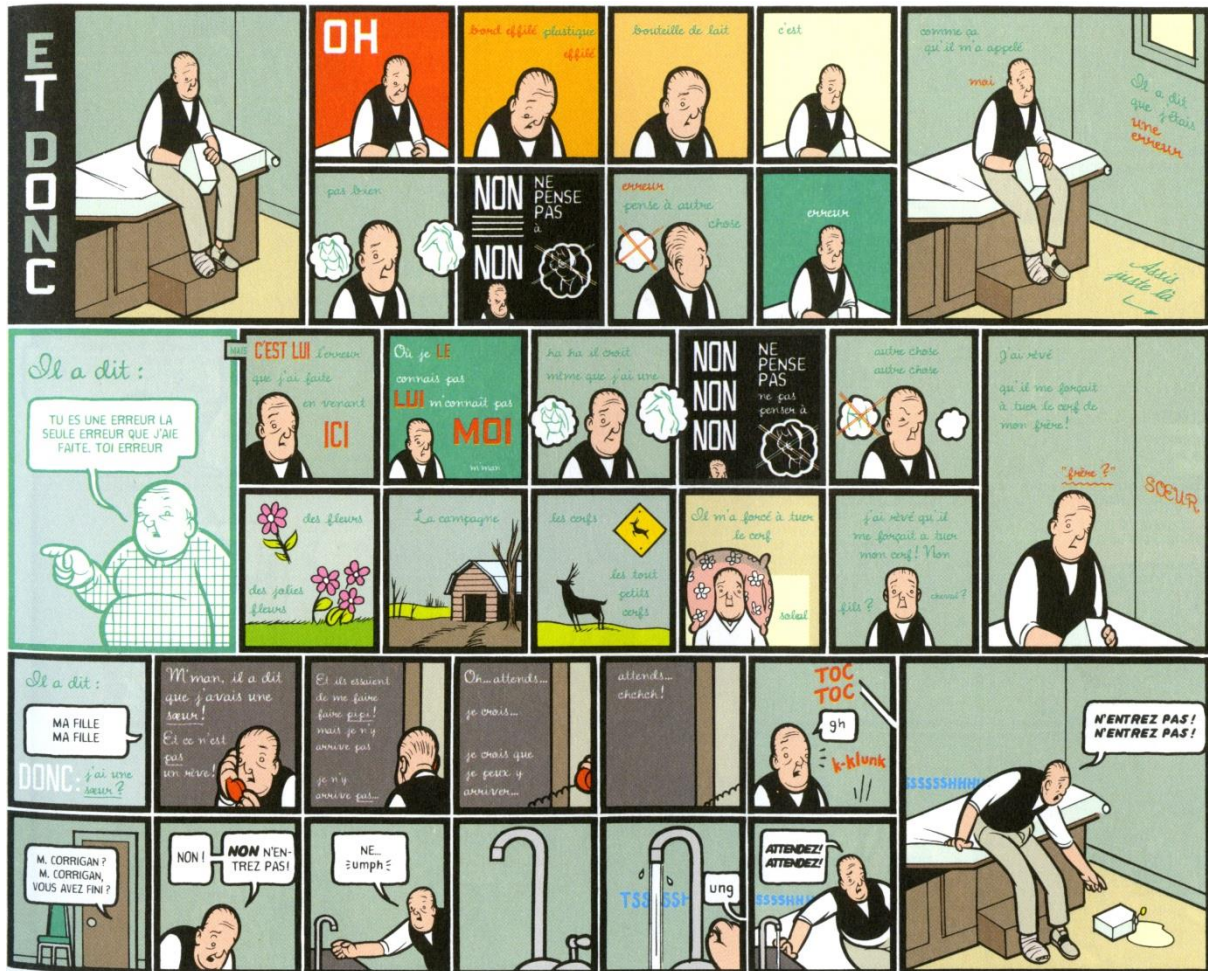


Figure 19

Dépeint comme un enfant puni, le visage de Jimmy prend la couleur rouge de la honte mais aussi de cette surprise érotique qu'il refoulait quelques instants auparavant¹⁴⁴ (figure 20). La sensualité infantile qui se dégage de cette planche tient, cette fois-ci moins à la rythmique des couleurs qu'au cadrage très rapproché sur les parties du corps. Il semble mimer le désir de voir de Jimmy et en même temps il rend fidèlement la perception nécessairement partielle des corps rapprochés. Un jeu de mains, de regard et de dévoilement opère une saillie érotique très forte dans cette bande dessinée où généralement la sexualité est vécue ou sur le mode poétique sur le mode onirique ou violent. En cela, cet épisode est caractéristique de la rencontre des corps dans l'érotisme warien : toujours manquée, elle ne se réalise pas et aboutit à une compensation dans le fantasme. Le fantasme se fait producteur de récits et c'est une constante dans la famille Corrigan de constituer des histoires d'amour idéales. Ici l'histoire se noue avec cette infirmière¹⁴⁵ (figure 21). Par son cadrage et la taille de ses vignettes l'histoire

¹⁴⁴ *Ibid.*, planche 123

¹⁴⁵ Chris Ware, *op. cit.*, planche 125.

exhibe ironiquement la platitude et l'infantilisme des fantasmes amoureux de Jimmy. L'infirmière mystérieusement séduite, l'acte charnel quasiment automatique embrayent de mécaniquement sur une grande histoire d'amour. Elle grande par ses prétentions, petite dans ses vues, ce que le cadrage resserré et de plus en plus elliptique montre avec beaucoup d'ironie et d'humour. Les flèches et les mots de coordination écrits en gros exhibent le caractère mécanique et futile de cette histoire à l'eau de rose : « et », « puis », sont des connecteurs logiques dont la seule exhibition montre l'absence de profondeur et d'émotion.



Figure 20

Les rencontres amoureuses et charnelles ne sont en rien formatrices pour Jimmy qui reste cloîtré dans le domaine du rêve qui n'est pas en lui-même créatif ou créateur, et ne découvre aucune vérité individuelle. Toute la quête de Jimmy se résoudra dans la possibilité d'une véritable rencontre qui apparaît en creux à la fin de l'album, une fois seulement que la vérité sur le corps familial sera établie. Ceci passe bien sûr par l'élucidation des rapports sexuels, des fantasmes et des amours de ses ancêtres, que la jeune fille rousse incarne dans sa poésie et ses failles. À tout hasard, la jeune fille qui ouvre la fin est aussi rousse. Cette

coïncidence montrerait l'impossible auto-détermination de Jimmy au sein de cette famille écrasante. On peut alors s'étonner que contrairement à Proust dans le roman duquel l'amour est vecteur d'apprentissage artistique, la logique soit inversée dans la bande dessinée de Chris Ware. Ce qui est davantage troublant dans le récit des amours et désirs de Jimmy c'est la concomitance et la parfaite réversibilité du plaisir et de la peine, comme la scène de l'hôpital le montrait. Cette réversibilité est-elle le dernier pallier de l'apprentissage du héros ? La confusion des sensations physiques serait-elle le signe d'un stade encore infantile de la maîtrise de son propre corps ?

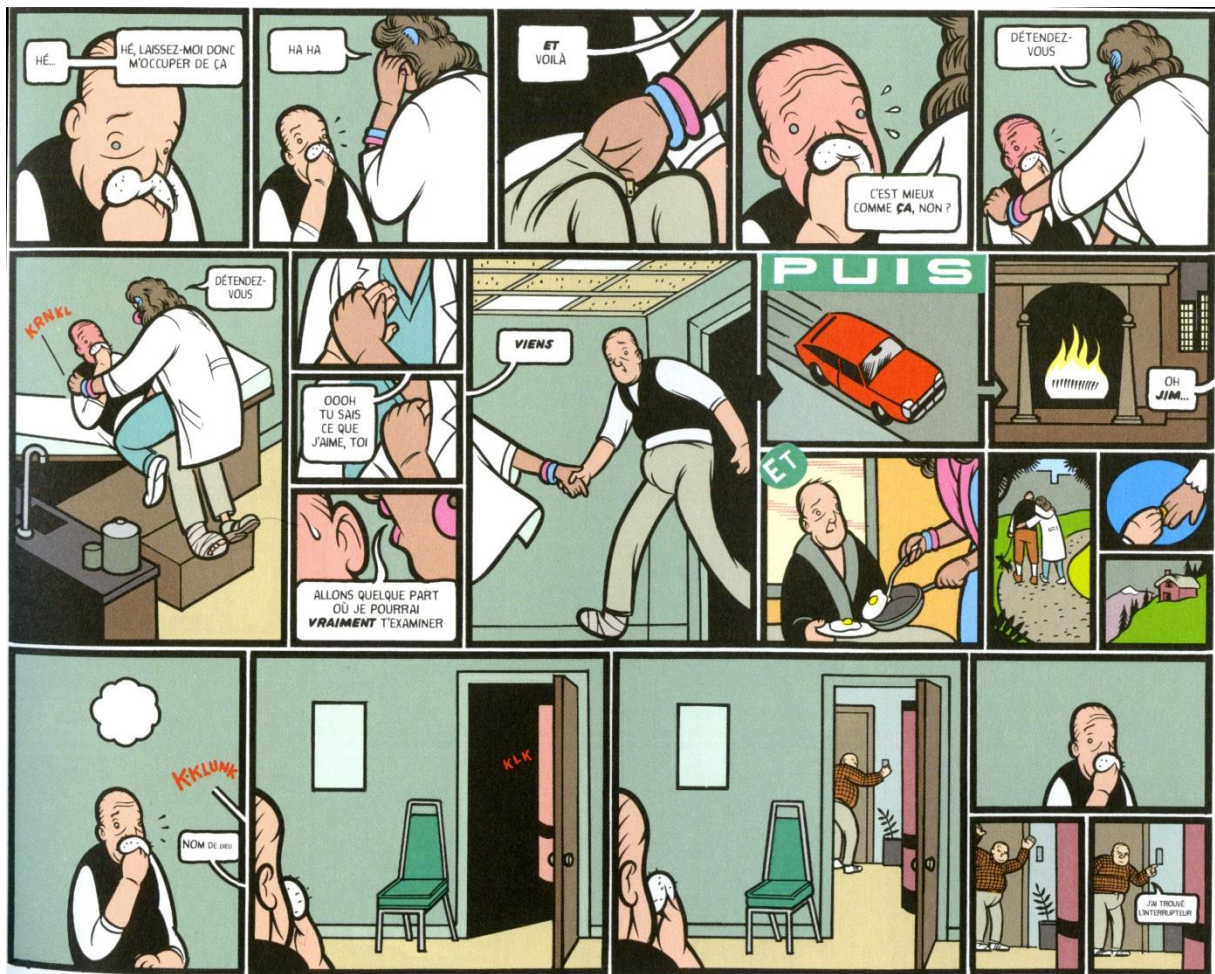


Figure 21

3. Accords et accrocs

3.1 « *La surprise d'un bourgeon de chair... et l'arête aiguë dans sa bouche*¹⁴⁶ »

L'érotisme de ces jeunes héros se caractérise par la réversibilité des sensations. Dans la bande dessinée, l'analyse de la scène de l'hôpital montre qu'au cœur même d'un lieu de souffrance, le désir point de manière problématique et infantile. Cette analyse peut être approfondie par l'étude de l'auto-érotisme¹⁴⁷ enfantin dans le récit warien. Moment d'apprivoisement de son propre corps, l'auto-érotisme fait partie des enjeux de la représentation – réaliste ou métaphorique – de la petite enfance et de son éducation. Déjà dans *Les Confessions* le récit d'une masturbation est relaté, bien qu'elle soit marquée par le vice¹⁴⁸. Dans le récit d'enfance de James Corrigan, le grand-père, la première nuit passée dans la maison de la grand-mère mourante¹⁴⁹ (figure 22) est pour lui source d'attentes, d'angoisses et de surprises. Le jeune enfant couche dans un lit avec son père, dans la même posture que sa grand-mère moribonde. Le lieu, la maison, a pour identité le berceau familial ; le lit, alors synonyme du passage du temps : naissance, sommeil et mort, accueillent les corps, nouveaux-nés ou cadavres de la famille Corrigan. C'est dans ce même lit que la mère de James est morte en couches, donnant naissance au pauvre enfant. Cette nuit est racontée de manière à ce que le texte et l'image alternent successivement. Cette alternance donne une pulsation toute organique à l'événement raconté. Le texte comme un cache évoque ce « va-et-vient » parce que l'image ne peut le montrer pour des raisons de réalisme ou de censure. L'incertitude sur la nature de ce « va-et-vient » est mise en place par l'atmosphère nocturne, les couvertures qui cachent le corps du jeune enfant et la situation ambivalente entre le sommeil et la veille, que le texte traduit par ces « coupables pensées », rêveries diverses (fantasmes sexuels ou désirs inassouvis, ici de « bonbons ») qui accompagnent l'orée du sommeil. Seul le regard inquiet du jeune enfant nous parvient, mais ne vient que peu élucider le texte, elliptique à dessein. Tout ce qui caractérise cette scène est la honte « coupables pensées », et l'énigme : le noir

¹⁴⁶ *Ibidem*, planche 81.

¹⁴⁷ L'autoérotisme est la forme infantile de la sexualité : masturbation, sollicitation par des caresses de certaines parties du corps, telle que Freud les a décrites dans « La sexualité infantile » dans *Trois essais sur la théorie de la sexualité* [1923] Paris, Éditions Gallimard, collection « Idées », 1962 ; traduction de Blanche Reverchon-Jouve.

¹⁴⁸ Parmi les auteurs qui ont convié le corps dans le récit intime des faits, vices et vertus, d'une vie d'homme et de son éducation, Rousseau est l'un des plus fameux. L'auto-érotisme est raconté dans la suite des péripéties du jeune adolescent. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions, autres textes autobiographiques, Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Éditions Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

¹⁴⁹ Chris Ware, *op. cit.*, planche 81.

envahissant de la nuit ne laisse que peu de lisibilité. Cette nuit favorise la métamorphose graphique des formes : la mention d'un « bourgeon de chair », évocation métaphorique des organes sexuels masculin et féminin, donne sens à cette forme noire qui ressemble autant à un bout d'oreiller, qu'un sein ou un profil de personnage. Enfin la ligne du bas de la planche alternant texte et image dans de petites cases donne un rythme singulier à cette découverte physiologique dont le lecteur ignore encore la nature. Proche de ce que Serge Tisseron appelle le « strip-tease » de la lecture en bande dessinée¹⁵⁰, le mode de lecture de ces cases brouille la signification par le caractère abstrait des formes, les énigmatiques expressions du visage de l'enfant entre le rouge alertant et le rose apaisé, et la dimension métaphorique du langage : « infime pression », « surprise d'un bourgeon de chair », « arête aiguë dans sa bouche ». L'incertitude des rapports entre le texte et l'image laisse s'engouffrer l'imagination du lecteur qui oscille entre plaisir sexuel et douleur physique, avant que ne soit résolue l'énigme en une dent qui tombe, ce qui pour une analyse freudienne n'est sans recouvrir une puissante signification libidinale¹⁵¹. La richesse du dispositif bédéistique montre ici toute sa virtuosité : ce moment infime de la vie d'un enfant est ici étiré dans le temps de la lecture. Les petites cases traduisent le caractère infime de l'événement dans le temps, et pourtant le nombre de cases, ainsi démultiplié sous-entendent la palpitation inquiète de l'enfant, qui, comme le lecteur, ne peut comprendre tout à fait ce qui est en train de se passer. Or, la grande maîtrise de la temporalité bédéistique, des jeux de lumière, de couleur et de dessin, replongent cet événement banal dans toutes les problématiques de l'enfance : la découverte du corps, sexuel ou pathologique, est rendue dans ses égarements, ses incertitudes, ses jouissives surprises.

¹⁵⁰ Dans la lecture, l'assouvissement procuré au lecteur n'est pas celui du « tout voir », mais plutôt « le rythme du strip-tease » dans le mouvement de glissement de la case et puis de la page à l'autre, de la tête, du regard et de la main. Serge Tisseron, *Psychanalyse de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Voix nouvelles en psychanalyse », 1987, page 60.

¹⁵¹ Dans *L'interprétation des rêves*, Sigmund Freud établit une méthodologie interprétative des rêves fondée sur le *logos*. Dans son interprétation des rêves à « stimuli dentaire », il explique que le fait de perdre ses dents renvoie à l'acte masturbatoire : « Une seule formation organique est à l'écart de toute possibilité de comparaison [avec un organe génital] : les dents, et c'est précisément cette concomitance de la concordance et de l'écart qui approprie les dents aux finalités de la figuration sous la pression du refoulement sexuel. » Puis Freud explicite : « je dois aussi renvoyer à une autre corrélation, contenue dans l'usage langagier. Il existe chez nous une désignation pas très élégante pour l'acte masturbatoire : « s'en arracher un [ausreissen] » ou « s'en descendre un [herunterreissen] ». Je ne saurais dire d'où viennent ces expressions, sur quelle projection d'image elles reposent, mais pour ce qui est de la première, la dent pourrait très bien venir y prendre sa place. ». Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* [1899], Paris, Éditions du Seuil, collection « Points essais », 2010 ; traduction de Jean-Pierre Lefebvre, page 429. L'interprétation de ce rêve par Freud va tout à fait dans le sens même de la représentation bédéistique de l'événement : l'incertitude du sens renvoyant à des significations diverses, remplaçant des objets par d'autres, selon le modèle de la symbolique, ferait diversion pour la compréhension exacte de l'événement. Ainsi Pontalis commente l'interprétation des rêves freudienne : « *La Traumdeutung* [...] n'est pas pour nous le livre de l'analyse des rêves [...], mais le livre qui, par la médiation des lois du *logos* du rêve, découvre celle de tout discours, et fonde la psychanalyse. » Jean-Bertrand Pontalis, « La pénétration du rêve » [1972] dans *Entre le rêve et la douleur*, Paris Éditions Gallimard, collection « Connaissance de l'inconscient » 1977, page 45.

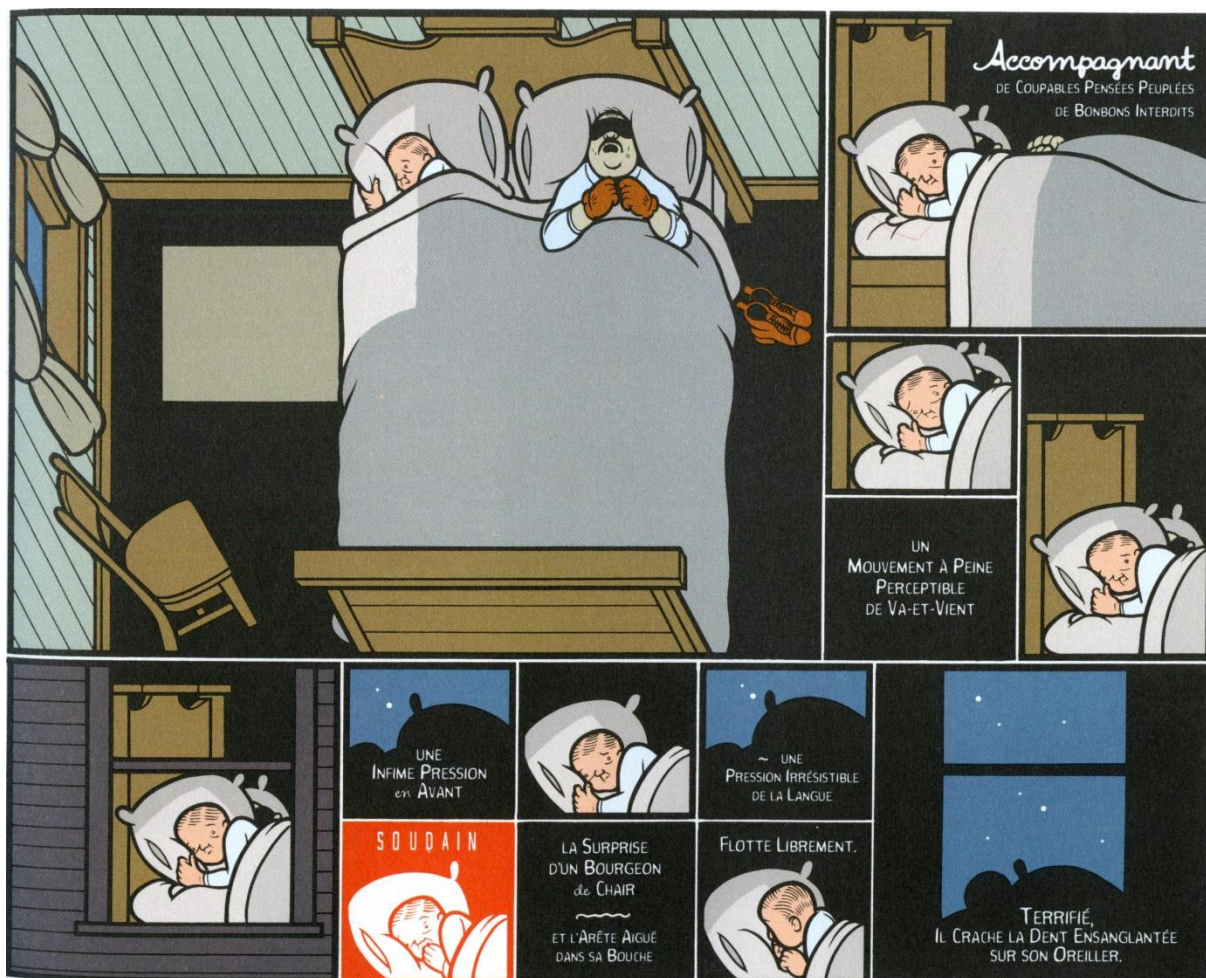


Figure 22

Le sentiment de la douleur et du plaisir sont les deux faces indissociables et inséparables de toute découverte physiologique, aussi banale ou aussi centrale soit-elle. La métaphore de la masturbation recouvre ici alors honte et plaisir, douleur et désir. Or, la palpitation propre à la bande dessinée, entre l'incertitude du dessin et du texte et les saccades de la lecture, ne peut qu'informer dans l'incertitude ce jeune corps, comme une marionnette projetée de la plus vive surprise à l'effroi le plus glaçant. En effet, la suite de l'histoire de la dent montre le jeune enfant égaré entre le rêve et la veille. Son imagination est alors peuplée d'images absurdes et terrifiantes : notamment l'entrée d'un cheval dans la maison de sa grand-mère.

De même dans les récits d'amour enfantin du narrateur proustien cette réversibilité du plaisir et de la pathologie est prégnante. Toute la première section du roman « Autour de Mme Swann » narre la potentielle morbidité de toute excitation chez le jeune homme. Déjà le volume précédent représentait l'impossibilité pour le narrateur de partir en voyage, due au trop grand désir qu'il nourrissait. Le narrateur, un peu plus âgé dans le deuxième volume tire

une conclusion presque adulte de son rapport au plaisir et au désir : « Ce n'était pas la première fois que je sentais que ceux qui aiment et ceux qui ont du plaisir ne sont pas les mêmes¹⁵² ». Ainsi le personnage allant au théâtre voir la Berma, partant en voyage ou ayant un orgasme aux côtés de sa tendre amie Gilberte voit toujours son plaisir gâché par les intermittences de son inquiétude. L'impossibilité de trouver un plaisir stable est palpable dans la représentation des Champs-Élysées. Isotopie marquée par le désir et l'orgasme, c'est un lieu double où amour et maladie se mêlent¹⁵³. Une journée particulière semble condenser toute l'intermittence de sa condition physique. La journée de l'orgasme et du jeu est encadrée d'un côté par la sensation étrange et paradoxale que provoque le « cabinet d'aisances », mélange d'attrance et de dégoût, et de l'autre côté par un auto-diagnostic du narrateur sur sa condition de névropathe et, le lendemain la narration de la survenue soudaine de la maladie. Entre les deux une expérience tout à fait singulière, celle de l'orgasme, constitue une première dans le courant du long roman.

Elle la mit dans son dos, je passai mes mains derrière son cou, en soulevant les nattes de ses cheveux qu'elle portait sur les épaules, soit que ce fût encore de son âge, soit que sa mère voulût la faire paraître plus longtemps enfant, afin de se rajeunir elle-même ; nous luttions, arc-boutés. Je tâchais de l'attirer, elle résistait ; ses pommettes enflammées par l'effort étaient rouges et rondes comme des cerises ; elle riait comme si je l'eusse chatouillée ; je la tenais serrée entre mes jambes comme un arbuste après lequel j'aurais voulu grimper ; et, au milieu de la gymnastique que je faisais, sans qu'en fût à peine augmenté l'essoufflement que me donnaient l'exercice musculaire et l'ardeur du jeu, je répandis, comme quelques gouttes de sueur arrachées par l'effort, mon plaisir auquel je ne pus pas même m'attarder le temps d'en connaître le goût ; aussitôt je pris la lettre¹⁵⁴.

Celui-ci d'ailleurs est le fruit d'un effort physique proche de la gymnastique : « renversée sur sa chaise », « arc-boutés », « je tâchais de l'attirer », « je la tenais serrée », « exercice musculaire », « quelques gouttes de sueur », « essoufflement », « grimper », « luttions », « l'effort », « qui sera le plus fort. » Le champ lexical rappelle le tir à l'arc, la lutte, la course ou encore l'escalade. La dimension sportive appelle plus l'idée de lutte et de fuite que de rencontre amoureuse, ainsi s'excite le désir du narrateur dans l'ambivalence de ce corps à la fois résistant dans sa corporéité et fugitif dans ses mouvements. De même la mise en scène du début de cette lutte opère sur le mode du « cache-cache », dont le ressort repose sur

¹⁵² Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu II, op. cit.*, page 214.

¹⁵³ « Depuis quelque temps, dans certaines familles, le nom des Champs-Élysées, si quelque visiteur le prononçait, était accueilli par les mères avec l'air malveillant qu'elles réservent à un médecin réputé auquel elles prétendent avoir vu faire trop de diagnostics erronés pour avoir encore confiance en lui ; on assurait que ce jardin ne réussissait pas aux enfants, qu'on pouvait citer plus d'un mal de gorge, plus d'une rougeole et nombre de fièvres dont il était responsable. » *Ibidem*, pages 65-66.

¹⁵⁴ *Ibid.*, page 65.

l'escamotage de la figure désirée et sa soudaine apparition. Ainsi peut-on expliquer la fugacité du plaisir qu'il « répand » et qu'il ne peut goûter, à l'instar du plaisir particulier du cabinet d'aisances : « plaisir non pas de la même espèce que les autres, lesquels nous laissent plus instables, incapables de les retenir, de les posséder, mais au contraire d'un plaisir consistant auquel je pouvais m'étayer, délicieux, paisible, riche d'une vérité durable, inexpliquée et certaine¹⁵⁵. »

Réversibilité et instabilité marquent le plaisir et la douleur dans l'apprentissage des deux héros. Si chez Chris Ware, la réversibilité tient à la surprise que provoquent des phénomènes inconnus, c'est qu'elle s'applique chez des personnages à la psychologie infantile, enfant ou grand enfant. De même chez Proust, on peut interpréter ces plaisirs coupables ou cette impossibilité du narrateur à jouir comme un manque de maîtrise sur ce corps toujours en formation. Mais on ne peut limiter l'interprétation de ces phénomènes qui, dans le roman comme dans la bande dessinée revêtent parfois une grande force, parfois confinant à la violence : dégoût, colère, haine. Deux explications supplémentaires sont à prendre en compte, dont l'une prolonge l'interprétation de la réversibilité quasiment baroque des phénomènes physiologiques. Celle-ci, la première, concerne un régime particulier de la temporalité, à savoir que l'écoulement du temps et ses interférences si palpables font toujours poindre l'idée d'une mort imminente, mettant à mal toute pérennité. Les interprétations si complexes des phénomènes physiologiques dans ces récits d'apprentissage ont peut-être comme fonction d'appriivoiser ce corps et par conséquent d'appriivoiser la mort. La seconde concerne de manière plus générale la question de la représentation que l'analyse de l'anachronisme avait déjà soulevée, c'est-à-dire la falsification des signes physiques, des mensonges du corps et donc d'un tremblement dans la représentation du monde.

3.2 *Appriivoiser la mort : la petite boîte noire*

La réversibilité des sensations trouve son sens dans une vision du monde pour laquelle la pérennité des objets n'est pas sûre. Il s'agit de mondes où le réel n'est pas stable et où la disparition des corps est imminente. Ne peut-on voir dans ces deux ouvrages une sorte de défi adressé au temps ? Il s'agirait de contrer l'effet de la mort par la restitution incarnée de la vie dans son épaisseur temporelle. En cela le trajet du narrateur de la *Recherche* est exemplaire, puisque la résolution du roman se trouve dans la contemplation des effets du temps passé à la matinée de la princesse de Guermantes. Dans le même mouvement il annonce le départ de ce

¹⁵⁵ *Ibid.*, page 63.

livre à écrire, peut-être celui que nous tenons dans nos mains. En somme, l'aboutissement, tardif, de la vocation d'écrivain, dont nous avons le tableau fragmentaire dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, trouverait naissance dans une révolte contre le temps qui passe par et qui mène nécessairement à la mort. En cela les différents deuils du roman jalonnent le parcours d'une prise de conscience progressive du développement mortifère du temps. Or le livre est là pour rendre cette expérience temporelle du temps qui passe, essentiellement vital, qui dans son grain, son épaisseur particulière, ses retours, ses lacis, porte comme l'empreinte digitale, la carte d'identité du narrateur. Ainsi *Le Temps retrouvé* se clôt-il sur cette vertigineuse prise de conscience :

J'éprouvais un sentiment de fatigue profonde à sentir que tout ce temps si long non seulement avait sans une interruption été vécu, pensé, secrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il était moi-même, mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, que j'étais juché à son sommet vertigineux, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer avec moi. [...] J'avais le vertige de voir au-dessous de moi et en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années¹⁵⁶.

Le livre et sa temporalité si singulière seraient alors la forme identitaire la plus proche de ce moi profond du narrateur, ce que revendiquait Proust pour les œuvres d'artistes. En effet, quel autre ouvrage aurait pu, sans ces deux mille quatre cent huit pages¹⁵⁷ de souvenirs donner le change d'une vie dans son ennui, ses latences, son temps perdu, ses recherches inquiètes, ses répétitions, ses angoisses ? À ce propos, Pierre Bayard dans son essai sur *Le hors-sujet*, pèse le poids du temps dans la lecture que l'on peut faire de Proust, et prend comme argent comptant, en toute modestie de lecteur, ces moments d'ennui, d'agacement que le lecteur peut ressentir lors ce parcours interminable¹⁵⁸. La *Recherche* prend la forme d'une véritable expérience existentielle, dans sa forme et dans le temps de sa lecture. En cela, le temps de la lecture serait expressif du temps des diverses vies rencontrées dans le roman : celles de ces personnages, qui, comme Saniette, le pauvre homme ridiculisé par les Verdurin, meurt d'une attaque sur les marches de l'hôtel des Verdurin et ce, en à peine quelques lignes. Ces resserrements parfois abrupts de la temporalité dans cet océan de pages enrichissent de diversité temporelle les vies de la *Recherche*. Aux jeunes filles, d'ailleurs, est dévolue la

¹⁵⁶ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé. À la recherche du temps perdu VII* [1927], Paris, Éditions Gallimard, Collection « Folio Classique », 1990, page 352.

¹⁵⁷ D'après l'édition intégrale de *À la recherche du temps perdu* chez Gallimard, dans la collection « Quarto ». Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Quarto », 1999.

¹⁵⁸ « la dilatation de la durée est l'un des buts de la *Recherche* et où cette manière de jouer sur la perception du temps, ses accélérations et ses effets de ralenti, a nécessairement des conséquences sur ce qui, dans la digression, s'apparente pour le lecteur à la perception d'une durée excessive. » Pierre Bayard, *Le hors-sujet. La digression chez Proust*, Paris, Éditions de Minuit, collection « Paradoxe », 2007, page 45.

plasticité temporelle du style dans le deuxième volume : un temps qui s'étire et se resserre en fonction des moments passés, des souvenirs, en même temps que leurs corps s'étirent et s'allongent, se durcissent, laissant leur gangue de jeunes filles pour devenir des femmes. Le thème de la mort parcourt en filigrane le roman : les jeunes filles dans leur floraison, appellent la métaphore végétale de la fructification et de la marcescence¹⁵⁹, et dans cette métaphore organique se glissent les thèmes de l'espèce, de la race et de l'hérédité. La formation des corps est décevante pour le narrateur car elle n'apporte jamais rien de neuf, l'état le plus riche des corps est le moment mobile de la jeunesse, avant que les individus deviennent ce que leurs ancêtres ont été, fixité qui conduit et appelle insensiblement à la mort :

Hélas ! dans la fleur la plus fraîche on peut distinguer les points imperceptibles qui pour l'esprit averti dessinent déjà ce qui sera, par la dessiccation ou la fructification des chairs aujourd'hui en fleur, la forme immuable et déjà prédestinée de la graine¹⁶⁰.

Et suit alors la métaphore filée de la race, qui taraude comme une obsession physiognomonique le narrateur :

Je savais que, aussi profond, aussi inéluctable que le patriotisme juif ou l'atavisme chrétien chez ceux qui se croient les plus libérés de leur race, habitait sous la rose inflorescence d'Albertine [...] un gros nez, une bouche proéminente, un embonpoint qui étonnerait mais était en réalité dans la coulisse, prêt à entrer en scène, tout comme tel dreyfusisme, tel cléricisme soudain, imprévu, fatal, tel héroïsme nationaliste et féodal, soudainement issus à l'appel des circonstances d'une nature antérieure à l'individu lui-même, par laquelle il pense, vit, évolue, se fortifie ou meurt, sans qu'il puisse la distinguer des mobiles particuliers qu'il prend pour elle. [...] Et peut-être, [...] tenons-nous de notre famille, comme les papilionacées la forme de leur graine, aussi bien les idées dont nous vivons que la maladie dont nous mourrons¹⁶¹.

Singulièrement, la menace de la mort pointe dans le changement, mais non pas dans la mobilité toujours fuyante de cette chair juvénile qu'il désire et qui est la vie même, mais dans ce léger changement qui marque de son sceau l'évolution génétique et raciale de l'individu, l'emprisonnant dans des codes physiognomoniques, symptômes à la fois biologiques, moraux, philosophiques et esthétiques. La mort pointe lorsque l'individu donne raison aux thèses physiognomoniques et philosophiques d'un Sainte-Beuve ou d'un Paul Bourget. Ainsi l'on s'éloigne des représentations strictement baroques, puisque l'irisation des corps est le gage de

¹⁵⁹ Un grand merci à Louis Dubost pour son encyclopédisme botanique.

¹⁶⁰ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. À la recherche du temps perdu II*, op. cit., page 453.

¹⁶¹ *Ibidem*, pages 453-454.

leur vie-même, mais elle est aussi dans le temps, formatrice de ces corps qui vont vers leurs propres morts.

Le roman est, dans sa forme et dans son mode de lecture une expérience du temps qui passe et du temps que l'on perd. De l'épaisseur temporelle de son mode d'écriture¹⁶², mais aussi par les biographèmes qu'il ressasse, le livre se construit comme un « grand cimetière » :

[...] un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés¹⁶³.

Nombre des personnages traversent avec le narrateur la vie du roman : ils grandissent et meurent, comme les jeunes filles, comme Albertine. Et comme les critiques aiment à le souligner, derrière chaque personnage il y a peut-être un, deux voire trois personnes appartenant aux biographèmes de l'auteur. Le livre prend la forme d'une stèle en mémoire des personnages que rencontrent le narrateur, qui sont, eux, pures constructions stylistiques : chaque personnage est à la fois un nom, comme aime à le signaler le narrateur, mais aussi des corps, fruits de la fragmentation du réel. Mais, d'un point de vue biographique, le livre est aussi une fosse commune où les « noms [sont] effacés », où chaque cadavre est la sédimentation artistique de personnages connus de l'auteur. Ainsi Gilberte est-elle un personnage façonné sur le modèle de son père et de sa mère, elle porte en cela ces deux personnalités, elle-même se confond avec Albertine¹⁶⁴. Elle serait aussi, selon les biographes, la sédimentation des expériences amoureuses féminines de Proust, la première étant Marie de Bernardaky¹⁶⁵. Par son prénom masculin féminisé, peut-être porte-t-elle la trace éventuelle d'un modèle masculin encore ignoré¹⁶⁶ ? Ainsi longtemps est restée mystérieuse l'un des biographèmes composant le personnage d'Albertine, qui s'avèrera être Alfred Agostinelli, le chauffeur de l'auteur. Gilberte est un modèle féminin, mais par le trouble de son prénom et de

¹⁶² Voir la note 52 sur l'itératif chez Proust par Gérard Genette.

¹⁶³ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé. À la recherche du temps perdu VII*, op. cit., page 210.

¹⁶⁴ Dans *Albertine Disparue* le narrateur croit recevoir un télégramme d'Albertine quand il est signé de Gilberte, car la calligraphie de Gilberte opère une confusion entre les deux noms, épisode dont on trouve le germe dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : « En ce qui concerne cette lettre au bas de laquelle Françoise se refusa à reconnaître le nom de Gilberte parce que le G historié, appuyé sur un i sans point avait l'air d'un À, tandis que la dernière syllabe était indéfiniment prolongée à l'aide d'un paraphe dentelé [...]. » Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. À la recherche du temps perdu II*, op. cit., page 73.

¹⁶⁵ « Enfin j'ai pensé, pour l'arrivée de Gilberte aux Champs-Élysées par la neige, à une personne qui a été le grand amour de ma vie sans qu'elle l'ait jamais su (ou l'autre grand amour de ma vie, car il y en a eu au moins deux) Mademoiselle Bernardaky, aujourd'hui (mais je ne l'ai pas vue depuis combien d'années) princesse Radziwill » Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, op.cit., page 565. Cité par Antoine Compagnon dans l'édition de *Du côté de chez Swann*, op. cit., page 518.

¹⁶⁶ « L'écrivain ne doit pas s'offenser que l'inverti donne à ses héroïnes un visage masculin. Cette particularité un peu aberrante permet seule à l'inverti de donner ensuite à ce qu'il lit toute sa généralité. » Marcel Proust, *Le Temps retrouvé. À la recherche du temps perdu VII*, op.cit., page 217.

la formation du personnage, elle porte l'identité du personnage, au fantomatique. La *Recherche* serait-il un roman hanté ? Il y a une hantise dans ce roman, et l'œuvre littéraire elle-même, sans cesse poursuivie semble toujours fugace :

[...] ils me rappelaient que mon sort était de ne poursuivre que des fantômes, des êtres dont la réalité, pour une bonne part, était dans mon imagination ; il y a des êtres en effet — et ç'avait été, dès la jeunesse, mon cas — pour qui tout ce qui a une valeur fixe, constatable par d'autres, la fortune, le succès, les hautes situations, ne comptent pas ; ce qu'il leur faut, ce sont des fantômes¹⁶⁷.

Ainsi la mobilité des corps peut aussi être apparentée aux fantômes, vie après la mort, vie hantée qui n'est plus matérielle. En cela, tant dans sa forme que par la temporalité qui l'habite, le livre est un véritable cimetière, pour le narrateur mais aussi, dans une certaine mesure, au regard de la vie de l'écrivain.

De même que le roman proustien est comme un cimetière, la bande dessinée de Chris Ware est une véritable urne funéraire. Et comme dans le cas de l'œuvre littéraire, cette dimension mortuaire travaille tant dans les aspects temporel et esthétique du récit en images que dans les interconnexions entre fiction et réalité. Ainsi, cette semi-autobiographie bédéistique travaille-t-elle sur la mémoire d'un corps, corps individuel et familial à la fois ; or les interconnexions temporelles entre récit d'aujourd'hui et récits d'hier sont une manière de démasquer et corriger certaines données de l'histoire familiale jusque-là erronées ou masquées : le visage du père absent des photographies de familles se dévoile enfin, les racines et ramifications familiales sont mises à nu, le poids déterminant de l'abandon comme comportement paternel s'accroît progressivement. Toute connaissance est réévaluée à l'aune de cette mémoire physiologique et généalogique. Le jeune narrateur ne dit-il pas au moment où son père va l'abandonner, en entr'apercevant un signe de la jeune fille, dont il ne semble pas sûr : « Cependant la mémoire aime jouer des tours, après des années de stockage au froid, / Certains souvenirs restent aussi frais qu'au moment où ils se sont forgés alors que d'autres / semblent tomber en miettes, recouvrant leurs voisins d'une poussière de doute contagieuse et érosive¹⁶⁸ ». Aussi l'auteur a-t-il appelé son personnage principal Corrigan, ou du moins s'amuse-t-il de ce nom de famille pour produire ce jeu de mots ironique à la fin de son ouvrage : « Corrigenda : liste d'erreurs avec leurs corrections, dans un livre¹⁶⁹ », comme

¹⁶⁷ Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe. À la recherche du temps perdu IV* [1922] Paris, Éditions Gallimard, collection « Folio Classique », 1989, page 401.

¹⁶⁸ Chris Ware, *op. cit.*, planche 279.

¹⁶⁹ *Ibidem*, page de garde finale.

si ce personnage était le fruit de multiples erreurs, erreurs à la fois familiales, erreurs mémorielles, quiproquos, mais aussi erreurs de l'auteur, qu'il ne cesse d'essayer de corriger, dans un sens artistique comme dans un sens existentiel. En effet parmi les « corrigenda » de ce livre peut-on trouver un *post-scriptum* mettant en fiction l'histoire même de ce livre. De très étonnantes coïncidences font que le père de l'auteur, qu'il n'a jamais connu, le recontacte et le revoit au cours de l'écriture de *Jimmy Corrigan*. Quelques mois après la clôture de la bande dessinée et sa parution, Chris Ware apprend que ce père qu'il n'a rencontré que cinq heures dans sa vie, est mort. Et Chris Ware de conclure :

Quoiqu'il en soit, en parcourant cette histoire pour son « édition finale », survolant toutes ses erreurs, ses omissions et ses maladroites, il m'est apparu en refermant le « manuscrit » que les quatre ou cinq heures qu'il prenait à lire correspondent presque exactement au temps que j'ai passé avec mon père, en personne ou au téléphone, qui plus est, et au risque de paraître mélodramatique, son format imprimé semble presque de volume égal à celui de la petite boîte noire, ou urne, devant laquelle je me tins brièvement en janvier dernier, sous une photo en couleurs de l'homme que, selon son étiquette, elle contenait.

Ces étranges coïncidences font de cette bande dessinée, *a posteriori*, une sorte de monument funéraire, aussi modeste et dérisoire soit-il, à la mémoire de cette famille dont l'auteur ignore tout. Dans la forme mais aussi, comme chez Proust, dans le temps de sa lecture, une vie est enfermée dans cette bande dessinée. Elle prend la forme d'un *memento mori*. Deux formes s'opposent : l'écriture – dans sa longueur – des noms effacés chez Proust, et la forme du livre chez Ware. Les deux médias sont à même, mais par des voies différentes et selon des postulats singuliers, de donner corps à l'idée de la mort. Sans pour autant dire que le livre de Proust est la parfaite expression de l'ennui de la vie et que la bande dessinée de Ware est un véritable cadavre, les deux œuvres portent un projet de vie : d'une part la totalisation toujours partielle, jamais organiciste, mais magistrale et massive des temps d'une vie, comme une cathédrale, et d'autre part le sentiment de totalisation esthétique, au sens d'un « art total¹⁷⁰ », au sens où la bande dessinée dans sa matérialité est un corps à part entière, et où l'interaction textes-images favorise dans sa coalescence la constitution d'une forme unique, à l'image d'un organisme. Au niveau du récit l'histoire a quelque chose à voir avec la problématique de la

¹⁷⁰ Pour reprendre l'expression de l'« art total » employé pour qualifier l'œuvre de Wagner, mais tirée de l'allemand *Gesamtkunstwerk*, notion romantique de l'organicité des parties et du tout dans une œuvre d'art, œuvre qui n'est pas elle-même fixe, à l'image d'un organisme, mais une forme –*Bildung*– toujours en formation. Ces idées ont été développées par Goethe dans *La métamorphose des plantes* et qu'il a appliquées par la suite dans ses *Ecrits sur l'art* aux théories esthétiques : « Les corps que nous disons organiques ont la propriété de produire leur semblable sur eux-mêmes ou à partir d'eux-mêmes ». Johann Wolfgang von Goethe, *La métamorphose des plantes*, Paris, Triades, 1992, page 263.

fin : cette plongée dans l'histoire familiale, ces anachronismes permanents, l'instabilité des certitudes et des sensations, sont autant d'accroches à l'angoisse de la mort. Ce voyage et cette rencontre ne sont-elles pas, et pour Jimmy et pour le père, une façon de conjurer la mort, par un regard rétrospectif sur le cours d'une existence, mais aussi une manière de se délester d'un sentiment de culpabilité ?

Si la bande dessinée de Chris Ware tente aussi de rendre l'épaisseur du temps à travers ce parcours généalogique, il n'en demeure pas moins qu'il ne s'agit pas du même enjeu que chez Proust, puisque la vie de Jimmy est encore à faire, alors que l'aspect rétrospectif, voire anachronique de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* concerne aussi le narrateur, pour qui la vie a déjà passé. Alors il ne s'agit pas de faire une œuvre pour conjurer la mort. Le trajet de Jimmy à travers l'Amérique pour retrouver son père est peut-être une manière de l'appivoiser, sans que l'œuvre ne cherche à la conjurer, l'inscrivant de fait au cœur de l'intrigue. La mort du père est libératrice sans être pour le moins énigmatique et terrifiante. Le voyage de Jimmy le libère de certaines appréhensions et il semble qu'une ouverture est rendue possible à la fin de l'ouvrage. La mort du père, aussi scandaleuse soit-elle, rentre dans le grand ordre de cette généalogie familiale : le père s'efface, par l'abandon, le silence ou la mort. Les personnages ne cessent pour autant de porter les emblèmes et les caractéristiques physiques de leur père, ainsi une forme de « survivance »¹⁷¹ anime les personnages de génération en génération. Or il n'est pas étonnant, si l'on réutilise la terminologie de Didi-Huberman, qu'elle prenne la forme hautement physiologique du symptôme, parfaite conjonction de l'avenir et du passé ; le symptôme physiologique s'inscrit, dans la bande dessinée en particulier, dans le registre physiognomonique, puisque le symptôme est le reflet physiologique d'une disposition psychologique et morale :

Qu'est-ce qu'un symptôme, sinon précisément l'étrange conjonction de ces deux durées hétérogènes : l'ouverture soudaine et l'apparition (emballement) d'une latence ou d'une

¹⁷¹ Concept warburgien, la survivance est étayée et utilisée par l'historien d'art Georges Didi-Huberman pour parler du mode d'apparition des images dans l'histoire de l'art. Ainsi la grande modernité artistique pour Aby Warburg, dont Georges Didi-Huberman se fait l'exégète, tient à la résurgence dans le *plus-que-présent* un *plus-que-parfait* et inversement, selon Didi-Huberman, d'une grande modernité enfermée dans le secret des œuvres anciennes, tout comme dans le panneau de Fra Angelico : « L'histoire de l'art –la discipline- est donc une histoire des prophéties de l'art : une histoire des avènements, mais aussi une *histoire de leurs après-coups*. [...] Chaque nouveau symptôme nous reconduit à l'origine. Chaque nouvelle lisibilité des survivances, chaque nouvelle émergence du long passé remet tout en jeu et donne l'impression que, jusque-là « l'histoire de l'art n'existait pas ». Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, page 94.

survivance (flot d'immobilité) ? Qu'est-ce qu'un symptôme, sinon précisément, l'étrange conjonction de la différence et de la répétition ?¹⁷²

Ainsi la transmission de traits physiologiques n'est pas sans rapport dans la bande dessinée de Ware avec des prédispositions psychologiques héritées des structures oppressantes de cette famille déchirée : sentiment d'abandon, couardise, angoisse etc. Les rencontres de Jimmy et la plongée dans les strates antérieures de la famille par le processus du physiologique (l'accident, l'inconscience, le réveil) sont autant de phénomènes qui le confrontent à sa propre mort, et qui peut-être – est-ce là la clé de cette fin ?- au lieu de l'obliger à se cloîtrer chez lui angoissé par toute idée de mort – la bande dessinée s'ouvre sur le suicide d'un homme déguisé en superman, figure virile tutélaire de ce garçon abandonné par les pères – l'appivoisent progressivement à l'idée que la vie a un cours: naissance, éducation et mort, ce dont le récit se fait souvent l'écho par la confrontation des différentes étapes essentielles des vies des personnages.

Ces récits d'apprentissage prennent les allures de récits de formation et mettent au jour des divergences quant à l'idée de forme et d'organicité. Les interactions du corps et de la temporalité propre à chaque médium, montrent de grandes ressemblances, notamment sur le statut du réel : diffracté ou trompeur. Il y a un trouble dans la chair du monde, que l'énigme personnelle ou familiale met toujours en lumière. L'analyse sémiotique chez Proust mettait en avant le déchiffrement des signes et la confrontation du narrateur à un réel problématique et éclaté. La critique phénoménologique tire de ce rapport faussé au réel une autre conclusion : le réel n'est que dans la reconstruction par le jeu intersubjectif de l'objet et du sujet. Ainsi s'inscrit-il dans le temps, et évolue-t-il au fil de l'expérience du narrateur. L'analyse sémiotique de la bande dessinée cherche avant tout à lever le voile sur les mécanismes narratifs de la bande dessinée, tout en considérant que la bande dessinée ne donnait jamais accès au réel, ou du moins qu'indirectement, par son absence, son grossissement, son schématisation ou son éclatement¹⁷³. Selon Scott McCloud, l'univers bédéistique n'est qu'abstractions et constructions. Or chez Chris Ware, subsiste encore, malgré la volonté ferme de faire œuvre en rendant sensible l'expérience qu'il relate, ce schématisation que l'on lit dans l'obsession architecturale de la case et à l'échelle de la planche : constructions, immeubles, monuments, schémas généalogiques. On la voit aussi dans l'empreinte très « ligne claire » du

¹⁷² *Ibidem*, page 43

¹⁷³ Selon Pierre Fresnault-Deruelle, le quotidien dans la bande dessinée est une caisse de résonance du réel, mais jamais de manière frontale : « Quand la B.D. affiche ses codes, le vraisemblable ne peut que voler en éclat. » Pierre Fresnault-Deruelle, *La chambre à bulles*, Paris, Union Générale d'éditions, Collection « 10/18 », 1977, page 11.

dessin de Chris Ware qui semble faire vœu de lisibilité, d'autant que les personnages, comme le souhaitait Rodolphe Töpffer, porte sur leur visage les traits de leur psychologie : Jimmy craintif est toujours courbé, apathique il a les yeux cernés, un air toujours étonné et fatigué, une bouche tordue à la frontière entre l'expression de la peur et du dégoût. Or, il semble que sous cette pure lisibilité se joue dans la structure même du récit une énigme que porte l'épiderme de la famille Corrigan. Qu'y a-t-il sous cette peau flasque et peu désirable ? La bande dessinée en tant que forme est porteuse de ce dispositif énigmatique : sous l'apparente monumentalité de cette très longue bande dessinée, et de sa jaquette à la composition virtuose, il n'y a que la forme d'une « petite boîte noire », contenant les restes d'une vie à deux, celle du père et du fils, qui n'a duré que quelques heures.

Deuxième partie : Trouble dans le corps, les failles du réel

Si la bande dessinée n'est pas à même selon Rodolphe Töpffer de donner accès au plus vivant de l'être, il semble que malgré le caractère mécanique de certains de ses aspects, la bande dessinée de Chris Ware relève le défi de donner à ces corps une véritable chair. Faisant de la bande dessinée elle-même un organisme vivant, rendant sensible le temps dans le dessin même de la case et traitant des problématiques de la filiation biologique l'auteur met au centre de sa démarche la question de la vie des corps dans la bande dessinée. Or, comme on pouvait le conclure dans la partie précédente, un mixte de schématisme esthétique, fait de ligne claire et d'écrasants diagrammes, et de sensibilité introspective, habite la bande dessinée. Quelque chose du pantin subsiste encore dans cette introspection au long cours. Dans cette indécision se trouve le nœud des affinités entre Proust et Ware, qui ne sont pas uniquement le fruit d'une coïncidence fortuite. Si déjà la question de l'anachronisme et de son ancrage physiologique permettait de tisser des liens entre les deux auteurs, le statut du réel, trompeur et multiple, et de ses interactions avec la vie du corps partagent bien des similitudes. Peut-être peut-on considérer le statut du réel dans la bande dessinée de Chris Ware comme une des conséquences tardives de la pensée de Proust. Plus follement encore peut-on penser que la pensée de la bande dessinée aurait influencé Marcel Proust.

Le corps ment, il est duplice, sa perception du réel est fragmentaire et faussée. Voilà la conclusion que l'on pouvait tirer de l'apprentissage des deux héros. Le corps d'un artiste ne contient en rien le secret de l'art et pas plus qu'il ne peut délivrer l'identité d'un personnage par sa seule expression. Même quand il offre des possibilités de plaisir, il a pour revers presque immédiat de grandes souffrances ; enfin, le corps dans sa mobilité et sa corruptibilité est porteur de mort. Pourtant, c'est dans la chair des jeunes filles que le narrateur de la *Recherche* va trouver, partiellement, la vérité de sa vocation, et c'est dans le dépassement d'une infirmité congénitale que Jimmy va apprendre à grandir. Comment expliquer ce mouvement dialectique qui habite les corps de Proust et de Ware ?

Caisse de résonance immédiate de la réalité, le corps, dans les deux œuvres, est présenté comme une chair extrêmement sensible, parfois même, sensible au point de devenir

un personnage à la volonté propre. Si clairement lié au régime de la réalité et de la *mimesis*¹⁷⁴, il détient le secret de la création artistique chez Proust. Ainsi peut-on expliquer, à un autre niveau que celui du désir, la question de la mobilité des corps. Chez Chris Ware le corps dévoile une vérité qu'il cache en même temps, celle de l'identité. Le questionnement généalogique de Jimmy montre que l'identité du personnage ne peut se résumer à une simple identification physiognomonique, comme le revendiquait Töpffer, même si, par mesure de lisibilité elle doit se maintenir. L'ambivalence du statut du corps vis-à-vis de la réalité se nourrit de modèles artistiques contre ou avec lesquels les auteurs prennent position.

1. Les anti-modèles, une colonne vertébrale

On constate chez ces deux auteurs que les modèles esthétiques qui priment sur l'œuvre sont toujours à l'horizon sans que jamais l'œuvre de l'un d'entre eux ne se mette complètement sous le patronage d'untel ou d'untel. Si Chris Ware travaille à une « célébration de la bande dessinée¹⁷⁵ », il a aussi souvent été montrée que la confrontation avec les autres arts dans *À la recherche du temps perdu* était aussi un moyen de porter dans un geste de très grande modernité en la confrontant à d'autres procédés créateurs de célébrer la littérature dans ses singularités¹⁷⁶. Les deux auteurs se distinguent dans leur propre contexte générationnel, mais tous les deux sont pris dans un certain nombre de paradoxes.

1.1 Le statut paradoxal du détail

¹⁷⁴ Forcée par Aristote dans la *Poétique* cette notion recouvre ce que l'on appelle en littérature mais dans les arts en général l'imitation du réel. Pour le penseur grec cette notion s'applique uniquement à l'art le plus représentatif c'est-à-dire le théâtre, elle s'applique donc à un univers aux antipodes du réalisme littéraire que la littérature du XIXe siècle réactivera et qui trouvera son renouveau théorique sous la plume de Erich Auerbach (Erich Auerbach, *Mimesis* [1946], Paris, Éditions Gallimard, collection « Bibliothèque des Idées », 1968 ; traduction de Cornelius Heim). Pour l'auteur de *Mimesis* tout fait littéraire est intimement lié à son histoire, ainsi tout régime mimétique s'ancre dans la perception historique de la réalité. Ainsi l'on peut dresser des parallèles entre les arts en développement à l'époque de Proust, dont la bande dessinée fait partie, et le statut de la *mimesis*. Ceci concourrait à comprendre le rapport intime qui se tisse entre les deux auteurs : Proust à l'orée d'un siècle de la reproductibilité technique, pour reprendre l'expression de son grand lecteur Walter Benjamin, connaîtrait inconsciemment ou consciemment les techniques représentations techniques comme la photographie ou la caricature.

¹⁷⁵ Jacques Samson, Benoît Peeters, *Chris Ware, la bande dessinée réinventée*, Bruxelles, Éditions Les Impressions Nouvelles, 2006, « Une célébration de la bande dessinée », pages 101-144.

¹⁷⁶ Daniel Bergez dans *Littérature et peinture* montre que la peinture et notamment la figure du peintre a pour objet de refléter le processus créateur de la littérature, en tout cas de la posture littéraire qui est la sienne : « Ni objet, ni sujet de réflexion [...], elle n'est pas d'abord modèle d'écriture ou source d'inspiration. Elle intervient dans l'œuvre comme miroir de son esthétique, métaphore emblématique de sa fonction. » Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Éditions Armand Colin, 2004, page 180.

Chez Proust comme chez Chris Ware, un paradoxe vient frapper la représentation du réel, que l'importance donnée au corps dans l'une et l'autre œuvre ne fait qu'accentuer. Le paradoxe descriptif est en effet, chez Proust particulièrement mis en exergue par la place centrale qu'occupe le corps dans le roman. Chez Chris Ware, la grande attention au détail graphique dont l'auteur semble être partisan ne laisse pas de poser des questions sur le caractère particulièrement schématique des corps dans *Jimmy Corrigan*.

Proust récuse ce qu'il appelle la littérature de « notations¹⁷⁷ » qui s'incarne parfaitement dans l'écriture à la mode de ce temps-là, c'est-à-dire l'écriture artiste des frères Goncourt, par exemple, où le rendu d'une impression subjective passe par une description extrêmement détaillée de la réalité, mais dépourvue de signification. Or, ne nous a-t-il pas semblé, dans l'obsession descriptive que le narrateur a pour certains le corps des personnages, le corps opaque et dense de Bergotte, ou bien la variation infinie des nombreuses Albertines, que l'écueil de la notation menace la prose proustienne ? Liza Gabaston, dans sa thèse, soulève le paradoxe en confrontant le côté « Goncourt » et le côté « Balzac » de Proust¹⁷⁸. Sa réfutation de la littérature de notations le ferait davantage pencher du côté de Balzac où l'herméneutique des corps est poussée jusqu'au bout de la logique physiognomonique qui mène en toute logique à la découverte des apparences. Tout élément corporel aurait un sens dans le roman proustien, ainsi la recherche inquiète de la signification des mouvements du corps imprègne le roman. À *contrario* certains passages de la *Recherche* et notamment dans les portraits adolescents de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, font preuve d'une étonnante saturation descriptive sans que, parfois, une quelconque signification affleure.

Le deuxième portrait de Gilberte est exemplaire de ce paradoxe proustien. Le détail physiologique semble être d'une importance fondamentale pour la compréhension des êtres vivants, mais toujours subsiste un nœud de signification que le narrateur ne pourra pas démêler. Dans le portrait de Gilberte l'inquiet décryptage du corps de l'aimée opère sur un registre physiognomonique et héréditaire. Il s'agit de déceler ce qui, dans la personne aimée, tient davantage de la mère ou du père : les détails physiologiques abondent et renvoient tantôt à la figure esthète et artiste du père, marquée par la luminosité d'une peau rousse, tantôt à la

¹⁷⁷ « Comment la littérature de notations aurait-elle une valeur quelconque, puisque c'est sous de petites choses comme celles qu'elle note que la réalité est contenue (la grandeur dans le bruit lointain d'un aéroplane, dans la ligne du clocher de Saint-Hilaire, le passé dans la saveur d'une madeleine, etc.) et qu'elles sont sans signification par elles-mêmes si on ne l'en dégage pas ? » Marcel Proust, *Le Temps retrouvé. À la recherche du temps perdu VII*, Paris, Éditions Gallimard, Collection « Folio Classique », 1990, page 201.

¹⁷⁸ Liza Gabaston, *Le langage du corps dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Honoré Champion, collection « Recherches proustiennes », 2011, « Le corps et la littérature de notations », pages 145-151.

figure séductrice mais dangereuse de la mère, ex-cocotte, Odette de Crécy, désormais Mme Swann.

Il ne faudrait pourtant pas se représenter la ligne de démarcation entre les deux ressemblances comme absolument nette. Par moments, quand Gilberte riait, on distinguait l'ovale de la joue de son père dans la figure de sa mère comme si on les avait mis ensemble pour voir ce que donnerait le mélange ; cet ovale se précisait comme un embryon se forme, il s'allongeait obliquement, se gonflait, au bout d'un instant il avait disparu. Dans les yeux de Gilberte il y avait le bon regard franc de son père ; c'est celui qu'elle avait eu quand elle m'avait donné la bille d'agate et m'avait dit : « Gardez-la en souvenir de notre amitié. » Mais, posait-on à Gilberte une question sur ce qu'elle avait fait, alors on voyait dans ces mêmes yeux l'embarras, l'incertitude, la dissimulation, la tristesse qu'avait autrefois Odette quand Swann lui demandait où elle était allée, et qu'elle lui faisait une de ces réponses mensongères qui désespéraient l'amant et maintenant lui faisaient brusquement changer la conversation en mari incurieux et prudent. Souvent, aux Champs-Élysées, j'étais inquiet en voyant ce regard chez Gilberte. Mais, la plupart du temps, c'était à tort. Car chez elle, survivance toute physique de sa mère, ce regard — celui-là du moins — ne correspondait plus à rien¹⁷⁹.

Trois caractéristiques fondamentales se dégagent de ce portrait : la précision naturaliste de la description des expressions, comme extraite d'un précis scientifique sur l'hérédité, la mobilité du portrait, à la fois portrait en mouvement, mais aussi portrait du mouvement, et enfin la résistance du corps à délivrer nettement dans ses expressions une signification claire. Ici le portrait de Gilberte se résout en une aporie : le détail physique hérité de la mère ne correspond plus à rien, et les scories physiologiques de l'hérédité laissent parfois des traces vides de signification. Le corps est parfois une donnée brute et vide. Par ailleurs la recherche du détail signifiant n'opère plus comme dans le roman réaliste à partir d'un donné physique matériel, mais dans le mouvement même du corps, dans ses « expressions » : regard, geste, sourire, rire etc. Comme le souligne Liza Gabaston : « le geste l'emporte sur les traits fixes du visage » alors « le mouvement de déduction qui consiste à déterminer la cause de ces manifestations physiques est troublé¹⁸⁰ ». Qu'il s'agisse du mouvement du corps ou d'un corps en lui-même mobile, comme ce grain de beauté d'Albertine, la signification du corps ne peut être dégagée que dans ses mouvements et non plus dans ses traits. Ainsi le détail est-il détail des imperceptibles mouvements, quand le trait fixe, mort, ne peut plus porter de sens. Le fixe est synonyme de la rigidité de l'hérédité, c'est le regard d'Odette, « survivance » incrustée dans celui de Gilberte, mais c'est aussi ce « nez » qui énerve tant le narrateur chez Bergotte, nez

¹⁷⁹ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. À la recherche du temps perdu II* [1919] Paris, Éditions Gallimard, Collection « Folio Classique », 1988, page 135.

¹⁸⁰ Liza Gabaston, *op. cit.*, page 151.

qui ne correspond à rien pour l'art de l'écrivain, quand la voix et ses intonations porteuses d'un mouvement vital portent quelque chose de l'art du « doux chantré ». Si dans son mouvement une signification peut être donnée au corps, souligne Liza Gabaston, le donné physique n'en est pas moins trompeur. Le détail chez Proust est donc rejeté en tant que trait fixe, insignifiant et mort, mais n'a pas plus de valeur en tant que correspondance entre l'intérieur et l'extérieur. Le regard est vide chez Gilberte et de l'autre côté, les mobilités du visage d'Albertine font d'elle un être aux multiples visages, impossible à expliquer tout à fait.

De même chez Chris Ware le statut du détail est particulièrement sensible, notamment dans la confrontation des corps humains et des grands « corps » : corps de bâtiments, immeubles. Il n'est pas tout à fait absurde d'établir le parallèle, non seulement d'un point de vue de l'histoire de l'art¹⁸¹, mais aussi compte tenu d'une vision modulable du corps dont on peut attester au travers des nombreuses représentations de Jimmy en pantin, et en différents plans axonométriques, c'est-à-dire, sous la forme de dessins d'architecture : ils consistent à représenter graphiquement, en deux dimensions donc, des éléments qui sont naturellement en trois dimensions. Les corps ainsi représentés, comme sur la jaquette de la bande dessinée, semblent flotter dans le vide dans l'attente de ce qui pourrait être un souffle créateur qui leur donnerait vie.

Le corps des personnages sont marqués par une influence profondément bédéistique, ou, pour se situer sur un plan américain, *cartoonesque*. Ces corps schématiques et peu détaillés s'écartent des influences picturales d'un Enki Bilal. Ces modèles sont jugés réalistes, car ils s'appuient sur ces représentations héritées de la Renaissance : l'homme est organisé selon un parfait équilibre des proportions, il a de l'épaisseur par la représentation des formes, bosses et creux, données par la technique du modelé ou comme chez Rubens, par la matérialité de la couleur ; et, il a de la vie, des mouvements complexes sont étudiés puis reproduits sur la base des académies. Chris Ware fait fi de ces détails (ombre, couleurs, mouvement), la silhouette des personnages se dégage d'un seul trait et n'est pas forcément astreinte à la loi des proportions, les traits grossiers sont davantage portés à traduire l'expression d'un sentiment qu'à rendre fidèlement une physionomie particulière, enfin ils

¹⁸¹ Nadeije Laneyrie-Dagen en commentant le rapport établi par Alberti entre le corps et l'architecture, lui-même s'inspirant de Vitruve, grand inspirateur de la Renaissance en peinture et en dessin, montre le rapport métaphorique produit par les pensées renaissantes de l'art et de la politique. De même qu'en philosophie avec Hobbes et Aristote, le corps politique de la cité est similaire à un corps organique, toutes parties ayant sa fonction et étant absolument nécessaire dans sa hiérarchie à la bonne vie de la cité. Dans l'histoire de l'art, l'inspiration vitruvienne décompose le corps en axes géométriques et en mesures idéales et proportionnées sur le modèle architectural. Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps*, Paris, Flammarion, collection « Tout l'art », 2006, page 98.

sont colorés par aplats, sans ombres et sans modelé. En revanche les bâtiments sont à l'honneur, prenant parfois l'espace de toute une case, ils reproduisent de manière réaliste une architecture. Enfin, le trajet de la lumière sur les façades est poétiquement signifié par un jeu de couleurs¹⁸² (figure 23). Ces représentations concourent à donner l'image d'une œuvre virtuose, alors qu'un commentateur un peu attentif et un peu trop esthète pourrait s'offusquer de la vulgarité de ses personnages. Le décalage entre corps architectural et corps des personnages s'accroît, quand dans la composition même des bâtiments ou des images se distinguent dans les sculptures des figures canoniques de la beauté humaine. Encore plus étonnant, William travaille dans un atelier de moulage où son corps laid et grossier est sans cesse confronté à ces figures parfaites de femmes, érigées en allégories politiques du travail. De même, dans les allées du palais blanc le jeune enfant croise, avant d'être abandonné, les figures mythologiques de Poséidon ou de naïades académiquement parfaites¹⁸³. Comment expliquer cette volonté, qui, refusant le détail graphique, assimilant le corps à un assemblage géométrique, déréalise le corps des personnages pour n'en faire que des pures expressions de sentiments, de sensations ? Peut-être peut-on commencer de répondre en se référant à la volonté de Chris Ware de s'inscrire dans une tradition, peut-être régressive, de la bande dessinée américaine, celle du *strip* où le corps épouse les formes apparemment simplistes des dessins enfantins (*Peanuts*, *Li'l Abner*). La tradition s'oppose aux modèles légitimes hérités des Beaux-Arts qu'une certaine modernité de la bande dessinée tend à assimiler. Cette apparente régression, que l'on pourrait aussi expliquer par le caractère infantile des personnages de *Jimmy Corrigan*, n'en est pas moins le signe d'une recherche de la profondeur : plastique et synthétique, ce graphisme-là n'est-il pas plus à même de produire une émotion et de les faire varier ? La loi de Töpffer que Gombrich a reprise fait partie des fondements de la pensée graphique de l'expression¹⁸⁴. Pour exprimer la peine rageuse de James devant son petit cheval démembré¹⁸⁵ (figure 24), nul besoin de mots, ni de virtuosité technique, le dessin simpliste et plat articulé à une narration de plus en plus saccadée et un cadrage de plus en plus rapproché, parvient à transmettre la déception, le désarroi, la colère, la rage, le désespoir, dans une économie de traits et de couleurs aussi limitée que le petit cheval est désormais informe.

¹⁸² Chris Ware, *Jimmy Corrigan*, Paris, Éditions Delcourt, Collection « Contrebande », 2002 ; traduction Anne Capuron, planche 284.

¹⁸³ *Ibidem*, planche 277

¹⁸⁴ « Toute tête humaine, aussi mal, aussi puérilement dessinée qu'on la suppose, a nécessairement et par le seul fait qu'elle a été tracée, une expression quelconque parfaitement déterminée. » Ernst Gombrich, « L'expérimentation dans le domaine de la caricature », dans *L'art et l'illusion* [1971] Paris, Éditions Gallimard, 1987. Citation extraite de Rodolphe Töpffer, *op. cit.*, page XVI.

¹⁸⁵ Chris Ware, *op.cit.*, planche 251.

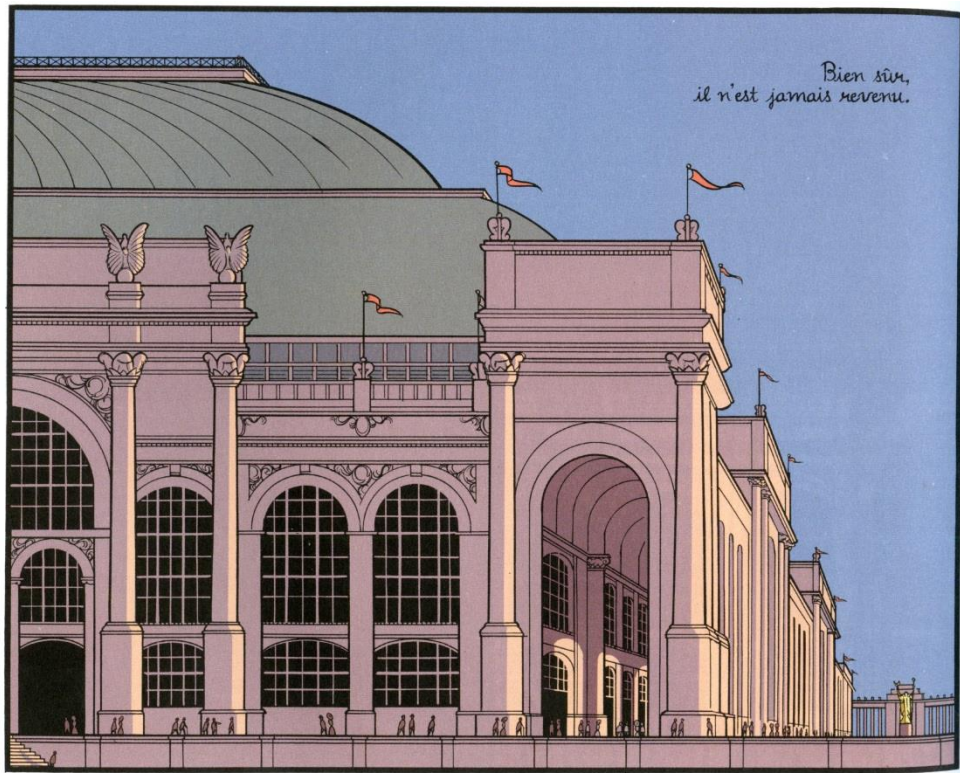


Figure 23

De part et d'autre, les auteurs refusent le détail pour le détail au profit d'une ambition plus grande. Cette posture nie au dessin ou à la littérature la possibilité de représenter de manière transparente. Chez Proust, les corps se meuvent, sont labiles, et le lien entre leurs expressions et leur signification n'est plus évident. Il refuse toutefois le détail faisant « effet de réel¹⁸⁶ », la réalité étant toujours perçue, physiologiquement fondée, elle est fragmentaire et subjective. Parfois subsistent des aspérités, comme le regard de Gilberte, sans signification, qui laissent un trouble dans le réel, comme une impossible transparence des signes¹⁸⁷. Ainsi le

¹⁸⁶ Il s'agit ici d'une notion barthésienne développée à partir d'un commentaire de Flaubert dans *Un cœur simple*. L'effet de réel est un élément de la description qui ne fait pas immédiatement sens, il peut, à des niveaux de lecture très poussés faire référence à l'univers décrit, mais la lecture bute sur lui comme il buterait sur la matérialité du réel. Dans son inutilité il donnerait au lecteur le sentiment de la contingence du réel au cœur même de la fiction : « la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant du réalisme ». Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications* n° 11 [1968] repris dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, pages 173-174.

¹⁸⁷ L'analyse du détail ici se distingue donc du statut du détail dans la tradition philologique, qui, selon Auerbach ou Leo Spitzer consiste à faire du détail du texte l'analogie de l'ensemble constitué de manière organique, selon le principe du « cercle herméneutique ». Cette remarque s'inscrit dans le contexte de récente traduction d'un article de l'auteur de *Mimesis* au sujet de Marcel Proust. L'auteur, en bon philologue roman, s'irrite de voir que le texte proustien est un ensemble de détails décousus les uns des autres : « une conversation décousue, quelques arbres, un réveil matinal ou le processus interne d'un mouvement de jalousie ». La tension qui existe dans le roman proustien entre le détail analogique et l'ensemble de petites choses notées est en effet une problématique que l'extrait du portrait de Gilberte permet de mettre en évidence. La *mimesis* du roman proustien ne semble pas radicalement organiciste. Erich Auerbach, « Marcel Proust : le roman du temps perdu » dans *Erich Auerbach. La littérature en perspective*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2009 ; traduction de Robert Kahn, (éd.) Paolo Tortonese, page 277.

dessin de Chris Ware, s'il montre sa virtuosité technique dans la reproduction d'architectures complexes, prend le parti de représenter le corps comme une chair sensible et expressive, mais distincte d'un donné physique réaliste et cohérent. Si l'expression des corps est transparente chez Chris Ware, en revanche le rapport au réel n'est pas transparent : pour produire une expression vraisemblable les corps en bande dessinée ne peuvent être représentés de manière photographique, le réel est déformé.



Figure 24

1.2 Haine et amour de la photographie

Chris Ware se fait une discipline de ne jamais mélanger croquis préparatoires, prises de vue du monde qui l'entoure, et les dessins de son récit. Le réel photographique ne l'intéresse nullement. Fort d'une pratique des beaux-arts développée lors de ses études, Chris Ware encombre ses carnets de croquis de saisies extrêmement réalistes, au point que son intimité se trouve jetée sur le papier¹⁸⁸ (figure 25). Or, la vogue dans les bandes dessinées contemporaine se dirige vers une reproduction presque photographique, que la question du corps favorise, tant il est difficile d'animer un corps de manière vraisemblable dans les cases d'un art qui a longtemps rejeté le réalisme graphique. *Oh Giovanna!* est à cet égard parfaitement représentatif : pour raconter les aventures sexuelles d'une superbe jeune femme, l'auteur se prend elle-même en photographie dans les diverses positions que nécessite son scénario et les reproduit, par décalque et par copie, dans les compositions de ses planches

¹⁸⁸ Jacques Samson, Benoît Peeters, *op. cit.*, page 127.

pornographiques. Déjà, dans les années 1960-1970 un rythme de production soutenu forçait les dessinateurs à avoir recours à la technique du calque, notamment sur des photographies de magazines, pratique que raconte Carlos Giménez dans son autobiographie *Les professionnels*¹⁸⁹. Le refus du photographique revêt alors pour le dessinateur plusieurs enjeux. Il participe d'une vision exigeante de la bande dessinée, la faisant sortir à la fois d'une production industrielle et d'une esthétique tapageuse, valorisant ainsi le langage propre à la bande dessinée. Ce langage propre renvoie à une tradition quand la photographie était encore peu considérée comme paradigme de la représentation graphique, la tradition « caricaturiste » de la bande dessinée, mise en valeur par Smolderen et pour laquelle la déformation des corps n'est pas forcément synonyme d'un manque d'expressivité. Ainsi entre le refus des beaux-arts, du paradigme photographique et la tentative de légitimer de manière exigeante une expressivité propre à la bande dessinée, la représentation du corps est décisive.

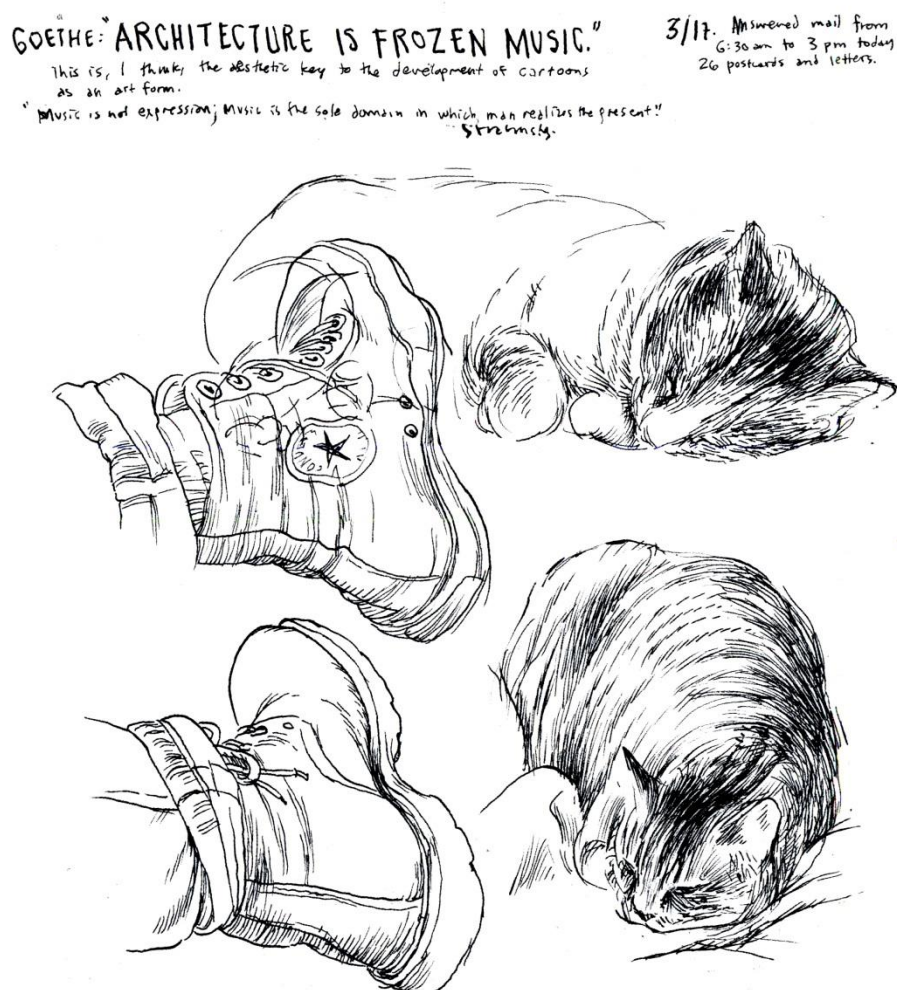


Figure 25

¹⁸⁹ Carlos Giménez, *Les professionnels*, Paris, Éditions Audie, collection « Fluide Glacial », 2012.

Chez Proust le photographique est synonyme de mort, quoique le statut de la photographie soit plus ambigu. Le portrait manqué de Gilberte montre l'impossibilité de rendre l'instantané et plus encore celui-ci est synonyme d'ennui. La fixité des visages, que la photographie pourrait permettre est mortifère, la description des jeunes filles en donnait déjà un avant-goût. La représentation chez Proust ne peut être photographique, car dans le mouvement même des chairs et dans les irisations lumineuses que se joue la découverte artistique et la relance de l'écriture. En revanche, la photographie comme fétiche peut jouer un rôle, notamment dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* où les amours naissantes et profuses du jeune adolescent se fixent sur des clichés. Par ailleurs, la photographie est un bon moyen de capter ce qui a été perdu. Monsieur de Charlus ne déclare-t-il pas : « La photographie acquiert un peu de la dignité qui lui manque quand elle cesse d'être une reproduction du réel et nous montre des choses qui n'existent plus¹⁹⁰. » Cette formule rappelle le fétichisme qui attache les amoureux de la *Recherche* à l'image photographiée de l'aimée disparue ou inaccessible (le narrateur chérit une photographie de la Berma), et elle avance une idée selon laquelle la photographie entretient un rapport privilégié avec le temps passé.

La photographie est la parfaite illustration du mécanisme du souvenir dans la *Recherche*, ainsi que le souligne Jean-François Chevrier, historien de la photographie, dans *Proust et la photographie*¹⁹¹. Le mécanisme enregistreur fait apparaître les images perdues sur les plaques sensibles de la mémoire, que la chambre noire de la conscience contribue à faire surgir dans le mécanisme involontaire. Ainsi la dernière scène de réveil, qui fait écho à la première scène de réveil dans *Du côté de chez Swann*, prend-elle place dans une chambre noire, dans laquelle le rayon de lumière vient inscrire sur le mur et sur le sol des images lumineuses. Cette scène est caractéristique d'un mécanisme d'impression lumineuse plus propre à la photographie qu'à la méthode impressionniste. Ce réveil prélude par ailleurs à la constitution d'une scène « immémoriale ». La description du réveil s'ouvre ainsi : « Ce que je revis presque invariablement quand je pensai à Balbec, ce furent les moments où chaque matin¹⁹² [...] » Elle se clôt sur cette vision métaphorique de la momie : « le jour d'été qu'elle découvrait semblait aussi mort, aussi immémorial qu'une somptueuse et millénaire momie que notre vieille servante n'eût fait que précautionneusement désemmailloter de tous ses

¹⁹⁰ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. À la recherche du temps perdu II, op. cit.*, page 331.

¹⁹¹ Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie. La résurrection de Venise*, Paris, Éditions L'Arachnéen, 2009.

¹⁹² *Ibidem*, page 513.

linges, avant de la faire apparaître, embaumée dans sa robe d'or¹⁹³. » D'autre part le processus photographique de la mémoire est sensible et non pas uniquement visible, ainsi la chambre noire dans laquelle est enfermée le narrateur se fait-elle l'écho des bruits, des mouvements et aussi par la relance imaginaire du narrateur, des odeurs et des images liées à ce Balbec peuplé de jeunes filles qu'il réactivera longtemps après. Ainsi le photographique est refusé en tant que captateur du mouvement des corps, incapable qu'il est d'enregistrer la vision toute subjective et impulsive d'un sujet. Mais le photographique demeure un processus mécanique propre à la réapparition sensible du souvenir : mouvements, odeurs, lumière même changeante. Le souvenir prend vie sur la plaque photographique de la conscience. En cela la scène de réveil est fondamentale, car l'impression sensible ne se réactive que par le « réveil » involontaire du souvenir, cette déchirure de la conscience qui origine une « image-malice » selon Didi-Huberman.

La photographie est aussi activatrice de vie, dans le sens où elle ressuscite les morts comme le prétendait Charlus. Pour la littérature, elle devient dispositif mémoriel et sensoriel. D'un point de vue strictement visuel, une autre dimension vient s'ajouter : la photo immobilise tout en signifiant le mouvement. Le portrait de Gilberte, « photographie manquée », est aussi le révélateur du mouvement. En histoire de l'art la photographie a tout autant constitué une aide aux peintres du XIXe siècle pour fixer les poses de leurs académies, qu'elle n'a fait prendre conscience aux peintres impressionnistes du mouvement des corps. Ainsi Degas n'hésite-t-il pas à laisser dans ses dessins de danseuses, les repentirs qui demeurent comme des traces fantomatiques – ce que l'on appelle des « fantômes » en photographie – du corps soumis aux mouvements de la danse¹⁹⁴. La photographie des corps chez Proust, en littérature, traduit ce mouvement insaisissable des corps en perpétuel mouvement. L'analogie de la littérature et de la danse demeure pertinente. En revanche en bande dessinée, la question même de la danse faisait déjà débat chez les tenants, comme Hogarth, de l'art séquentiel. En effet, l'instantané –photographique – tentant de capturer un mouvement harmonieux comme celui de la danse, ne peut donner à voir que quelque chose de profondément ridicule et disgracieux¹⁹⁵. Pour aller plus loin on pourrait penser que la séquentialité pourrait rendre hommage à la grâce des corps en inscrivant le mouvement dans

¹⁹³ *Ibid.*, page 514.

¹⁹⁴ Nadeije Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, « Le mouvement ».

¹⁹⁵ « car [nous dit Hogarth] s'il était possible, dans une danse réelle de fixer chaque personne dans un instant de temps, comme dans une image, pas une sur vingt n'apparaîtrait gracieuse, quand bien même elles le seraient dans leur mouvement ; pas plus que les figures de la danse elle-même ne pourraient être comprises. » William Hogarth cité par Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée de William Hogarth à Windsor McCay*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2009, page 27.

la succession des images, dans le rythme des blancs qui scandent la page et non pas seulement dans la reproduction virtuose d'un corps dansant, stoppé net dans sa course¹⁹⁶. Chris Ware ne considère-t-il pas la bande dessinée « comme une succession d'images immobiles au sein desquelles on peut ressentir le souffle et le rythme de la vie simplement en les lisant¹⁹⁷ » ? La lecture donnerait mouvement aux corps arrêtés dans leur course. Il ne serait plus artificiel ou saccadé, le résultat se rapprocherait plus de la danse que l'on pouvait le croire au début. Il est musical, non pas au sens d'un mouvement continu et uniforme, comme l'exécution d'un morceau ou d'une arabesque sous les yeux du public, mais au sens du déchiffrement : le lecteur devient le chef d'orchestre des partitions qu'il a sous les yeux :

[...] quand on regarde un film, c'est comme si on écoutait de la musique enregistrée, alors que quand on lit une bande dessinée, c'est comme si on lisait une partition. C'est à nous, lecteurs, de faire jaillir la musique de cette partition [...] ¹⁹⁸.

Le mouvement ne viendrait donc pas nécessairement d'une reproduction réaliste et extrêmement précise du corps et de ses états. Chris Ware réussit à représenter, sans jamais vraiment la montrer, les sensations de l'ascension extraordinaire de James et de la jeune fille rousse au sommet du bâtiment le plus haut du monde¹⁹⁹ (figure 26) : fatigue, vertige et effort physique sont présents dans cette composition en diagonale. Les perspectives donnent ici la sensation du vertige ; les compositions architecturales habitant toute la planche, les compositions en diagonales, ainsi que l'orientation peu ordinaire des bulles, tout exprime au lecteur ce malaise physique que ressent le petit James. Le ballet des lignes et des points de fuite alternés de case en case participe aussi à l'expression de l'ascension et l'impression d'envol, appréhendé par le héros, que donne cet énorme bâtiment qui s'élève au-dessus du vide. Il est, par ailleurs, proleptique du sentiment de vertige que provoque le sentiment d'abandon de l'enfance ; opportunément abandonné au sommet de ce même bâtiment, le jeune James se sentira ainsi projeté dans le vide.

¹⁹⁶ La notion d'« intervalle chronophotographique » qu'a construite Thierry Smolderen peut être ici réinvestie. Découverte due à la photographie et plus précisément la chronophotographie, c'est-à-dire l'utilisation de photographies mises bout à bout pour créer de la vie, ce souffle créateur vient précisément de l'intervalle entre les différentes images, qui contient plus d'information que dans l'image isolée. La réutilisation de la chronophotographie se fait tout contre elle, reniant le photographique dans son inanité, la caricature et la bande dessinée « emprunt[ent] le langage de l'autre, dans une perspective ironique et créative, [pour] ouvrir un nouvel espace d'expression et des nouvelles possibilités d'énonciation. » *Ibidem*, page 117.

¹⁹⁷ Chris Ware dans « Réponse écrite », 2009. Cité par Jacques Samson, Benoît Peeters, *op. cit.*, page 135.

¹⁹⁸ Chris Ware dans « Propos choisis », extrait d'un échange de correspondance entre Chris Ware et *9è art*, n°2, janvier 1997, page 56. Cité par Jacques Samson, Benoît Peeters, *Ibidem*, page 138.

¹⁹⁹ Chris Ware, *Jimmy Corrigan*, *op. cit.*, planche 217.



Figure 26

La position vis-à-vis du photographique se résout donc par la capacité du dispositif à activer le processus du souvenir en créant des connexions entre mémoire, lieux, habitudes physiques et visages fétichisés (le visage de l'amoureuse), et d'autre part à mettre en exergue le mouvement, dans son incapacité à lui donner la vie, ce que la littérature et la bande dessinée tentent de faire, à travers la linéarité de leur médium : les mots et les cases. La bande dessinée tente de le faire en dépassant les infirmités du « tableau en miettes²⁰⁰», par la successivité des cases, le précieux « intervalle ironique » et les compositions paginales. Jamais, malgré le refus photographique de la part de Proust et de Chris Ware, le réel n'est-il radicalement fragmenté, il est une composition dans le temps d'un objet qui ne se comprend que dans son mouvement.

²⁰⁰ Expression empruntée à Benoît Peeters dans *Lire la bande dessinée. Case, planche, récit*, [1998], Paris, Éditions Flammarion, Collection « Champs », 2003, page 45.

1.3 Peinture des mœurs ou caricature : le refus de la physiognomonie

Les corps ne prendraient réellement sens que dans le mouvement : mouvement qu'épousent les lacs de la phrase ou mouvement que les diagrammes rendent sensible. Il n'est pas de signification dans la pétrification des corps ou dans le détail de leur physionomie. Dans le roman, la physiognomonie est trompeuse : Bergotte ne peut rien exprimer de la réalité de son art, les jeunes filles et leurs physionomies mouvantes se confondent parfois, rendant impossible la tâche de les singulariser. Ce n'est que dans le mouvement du temps que peuvent se produire parfois des révélations, comme tel geste de Gilberte sera révélé dans *Le Temps retrouvé*. Il s'agit pourtant dans le geste, une expression physique, se dévoile l'énigme du personnage. Ainsi pour Liza Gabaston la « solution de la *Recherche*²⁰¹ » se situe dans l'ambiguïté du terme peindre : on peut bien peindre les mœurs, au sens langagier du terme, cependant la réalité du personnage proustien n'est pas dans sa description linguistique, mais dans sa « peinture » au sens artistique. La réalité d'un personnage se voit d'un certain point de vue, et les erreurs de personne sont dues à des « illusions d'optique » :

Il est donc tout à fait concevable, dans l'univers de Proust, que l'erreur sur la personne se confonde avec une illusion d'optique²⁰².

Ainsi chercher à décrypter le corps d'Albertine, c'est chercher à déjouer une illusion d'optique en se plaçant de tous les points de vue possibles que le narrateur pourrait adopter. De même l'illusion d'optique qui préside à la perception d'Albertine a un profond impact dans la psychologie du narrateur :

[...] et chacune de ces Albertines était différente comme est différente chacune des apparitions de la danseuse dont sont transmutes les couleurs, la forme, le caractère, selon les jeux innombrablement variés d'un projecteur lumineux. C'est peut-être parce qu'étaient si divers les êtres que je contemplais en elle à cette époque que plus tard je pris l'habitude de devenir moi-même un personnage autre selon celle des Albertines à laquelle je pensais : un jaloux, un indifférent, un voluptueux, un mélancolique, un furieux, recréés, non seulement au hasard du souvenir qui renaissait, mais selon la force de la croyance interposée pour un même souvenir, par la façon différente dont je l'appréciais²⁰³.

²⁰¹ Liza Gabaston, *op. cit.*, page 395.

²⁰² *Ibidem*, page 398.

²⁰³ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. À la recherche du temps perdu II, op. cit.*, page 507.

Ces variations morales d'Albertine qui vont d'une certaine « transparence » de l'âme à « quelque chose de plus pervers » se reflètent dans le personnage. À chacune préside une illusion d'optique qui articule détail physique et couleur : « teint gris » et « transparence violette » indiquent une « tristesse d'exilée » ; quand les joues sont de la couleur rose « violacé » comme le cyclamen, alors quelque chose de « pervers et malsain » anime son regard. Toutes ces variations font tendre la peinture morale, la peinture des mœurs, vers quelque chose de plus pictural, animé par une vision singulière et non plus par la posture transcendante d'un moraliste. À la difficulté du narrateur de poser un point de vue véritable sur les jeunes filles, répond l'appréhension d'être « vu », synonyme de l'appréhension d'être connu et par conséquent d'être aimé. L'angoisse de l'erreur de point de vue se traduit par la peur réciproque de ne pas ou d'être mal vu :

Tout occupée à ce que disaient ses camarades, cette jeune fille coiffée d'un polo qui descendait très bas sur son front m'avait-elle vu au moment où le rayon noir émané de ses yeux m'avait rencontré ? Si elle m'avait vu, qu'avais-je pu lui représenter ? Du sein de quel univers me distinguait-elle²⁰⁴ ?

La vision ne se traduit pas par un décryptage moral mais par un reflet pictural, à plusieurs reprises les yeux de l'aimée ou de l'être désiré, que le narrateur cherche à intéresser, se transforment en miroir :

Et cet être intérieur de la belle pêcheuse semblait m'être clos encore, je doutais si j'y étais entré, même après que j'eus aperçu ma propre image se refléter furtivement dans le miroir de son regard²⁰⁵.

Au moment où notre nom résonne dans la bouche du présentateur, [...] celle que nous avons désiré d'approcher s'évanouit ; d'abord comment resterait-elle pareille à elle-même puisque — de par l'attention que l'inconnue est obligée de prêter à notre nom et de marquer à notre personne — dans les yeux situés à l'infini (et que nous croyions que les nôtres, errants, mal réglés, désespérés, divergents, ne parviendraient jamais à rencontrer) le regard conscient, la pensée inconnaissable que nous cherchions, vient d'être miraculeusement et tout simplement remplacée par notre propre image peinte comme au fond d'un miroir qui sourirait²⁰⁶.

Ainsi le visible est davantage parlant que l'invisible (le psychologique), à condition que le narrateur apprenne à le décrypter, apprentissage que raconte la *Recherche*. La chute des illusions (d'optique) se résout alors dans l'art où l'idée est une et non plus variable comme les

²⁰⁴ *Ibidem*, page 360.

²⁰⁵ *Ibid*, page 284.

²⁰⁶ *Ibid.*, page 435.

corps. Le corps reste un espace saturé de mensonges que l' « apprentissage obscur²⁰⁷ » peut déceler par l'ajustement d'une bonne vision, ce qui ressemble à s'y méprendre à la vision artistique enseignée par Elstir au narrateur. Le corps est donc le terrain propice à l'apprentissage d'une vision, il reflète un réel autour duquel il faut tourner et ajuster ses lunettes ou son « télescope », ainsi délivre-t-il les clés morales des caractères qu'il reflète. On pourrait dire qu'il s'agit d'une physiognomonie en mouvement, qui ne se laisse pas dévoiler d'un seul regard, c'est aussi une physiognomonie singulière, qui ne conclut pas à l'influence des qualités internes sur les qualités externes : ce sont parfois les expressions qui informent les caractères.



Figure 27

²⁰⁷ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, [1964], Paris, PUF, collection « Quadrige », « Perspectives critiques », 1998, page 31.

Chez Chris Ware l'expressivité des traits dépend aussi d'une physiognomonie paradoxale. Comme l'analyse des expressions du visage de James le montrait, la bande dessinée empêche les visages de se rigidifier dans une seule expression et est plus à même de traduire les palpitations du désir ou les égarements de la colère. Cela ne tient pas uniquement à la successivité des cases. La bande dessinée emprunte à la caricature et au dessin humoristique la simplification du trait, mais, à leur différence, elle rejette la parfaite adéquation d'un trait et d'un caractère. Quoique Töpffer mette en avant la nécessaire physiognomonie des visages comme gage de lisibilité, il montre aussi les paradoxes logiques de la physiognomonie dans les arts progressifs. Les signes permanents exprimeraient le caractère d'un individu graphique et les signes non permanents expriment son état d'humeur à un moment donné. Or, parfois, les deux signes sont tellement contradictoires sur un seul et même visage qu'ils inversent, graphiquement parlant, la personnalité du personnage. Par ailleurs, la simplicité des traits offre une richesse de variation que la peinture, plus virtuose et en même temps plus statique, ne permet pas. Ainsi toute physiognomonie en bande dessinée s'affronte à la plasticité du récit : comment conserver l'identité d'un personnage en lui faisant traverser de multiples aventures ? Comment ne pas contredire son identité, son caractère ?

L'histoire de *Jimmy Corrigan* pose le même dilemme : comment comprendre que l'héritage biologique et physionomique ne fasse pas l'identité alors que l'histoire familiale ne trouve de sens que dans les infirmités physiques héritées de père en fils ? Plus simplement comment articuler une radicale singularité et une permanence filiale ? Est-ce dans une pensée héréditaire que Chris Ware place son propos ? L' inanité de la relation père-fils indique que la présence physique et la ressemblance physionomique ne peuvent en rien combler un vide affectif et existentiel. La relation entre William et James le reflète bien, alors que le père est physiquement présent, voire écrasant, durant l'enfance de James, cela ne l'empêche pas de finir par l'abandonner. Cette contradiction que ne résout pas l'histoire, s'incarne dans le personnage de la demi-sœur : la radicale altérité physique de celle-ci ne laisserait présager pourtant aucun point commun avec la famille Corrigan. Et pourtant, elle est plus fille que ne l'est Jimmy. Elle est aussi plus fille que ne peut le soupçonner Jimmy, car elle est elle-même issue de William à la quatrième génération. En cela, l'ordre physionomique est doublement trompeur : la ressemblance ne fait pas l'identité filiale, au contraire la dissemblance rassemble, la filiation joue sur un autre terrain que sur le terrain physionomique. L'identité réelle d'Amy est révélée après qu'elle s'est comportée en vraie fille, rejetant symboliquement ce fils de substitution que serait Jimmy, dans un face à face dramatique entre le frère et la

sœur. Une page après, l'arbre généalogique d'Amy révèle l'ironie du destin qui fait de ce faux frère un véritable alter-ego. Ce face à face²⁰⁸ (figure 27) met en perspective deux physionomies et deux attitudes radicalement différentes. Le rejet que subit Jimmy est tout aussi injuste qu'il serait injuste de sa part d'usurper la place filiale, ce que redoute Amy et qui se traduit par un refus net lorsque celui-ci fait acte de compassion à la mort de James, comme s'il pouvait comprendre la perte d'un père. La physionomie est trompeuse, elle ment doublement. Cependant, la permanence des traits, la lourdeur de ces visages qu'aucune expression ne peut transformer continue de poser la question de la signification et de l'identité. Cette physionomie quoique trompeuse est encore le dernier gage de l'identité des personnages. Le gage de profondeur, lui, ne tient qu'à la virtuosité de l'auteur, de même que percer le secret des personnages de la *Recherche* est un défi artistique pour le narrateur. À chaque médium le mensonge qui lui sied, à chaque médium le moyen de le défaire, ainsi pourrait-on résumer le défi de chaque œuvre.

Les modèles artistiques : réalisme, photographie et physiognomonie, quoique rejetés, sont autant de point d'accroche pour comprendre le statut de la représentation dans les deux œuvres. Le corps est le fruit d'une erreur : erreur d'optique ou fausse identité, le corps est un vêtement qui occulte la réalité, doit-on le dévoiler ou le percer à jour ?

2. Mensonges du corps

Comme en attestent les différences de chaque œuvre avec les modèles artistiques mis à l'écart, le statut du corps est trompeur, mensonger. Mais paradoxalement, il ne peut être réaliste non plus : pas de notations, pas de graphisme photographique ou architectural. Son mensonge est-il la condition de son expressivité ? Toute idée de vie a-t-elle pour source le refus du réalisme le plus transparent ?

2.1 Mensonge des mots, vérité des corps ?

Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* la rencontre avec Bergotte signale un véritable décalage entre le sens poétique d'un nom ou d'une œuvre et l'individu incarné.

Sans doute, les noms sont des dessinateurs fantaisistes, nous donnant des gens et des pays des croquis si peu ressemblants que nous éprouvons souvent une sorte de stupeur quand nous avons devant nous, au lieu du monde imaginé, le monde visible (qui d'ailleurs n'est pas le monde vrai, nos sens ne possédant pas beaucoup plus le don de la ressemblance que l'imagination, si bien que

²⁰⁸ Chris Ware, *Jimmy Corrigan*, op. cit., planche 354.

les dessins enfin approximatifs qu'on peut obtenir de la réalité sont au moins aussi différents du monde vu que celui-ci l'était du monde imaginé)²⁰⁹.

Une triple disjonction a lieu : entre le nom et le corps, entre le corps visible et le monde véritable, entre la représentation par les sens et le monde vu. Imagination, perception et création sont radicalement différentes et ne semblent pas entretenir de rapport. Ceci peut nourrir la thèse monadique des corps dans la *Recherche* qu'alimente abondamment Deleuze dans sa lecture de Proust. Les corps sont des monades qu'entrechoquent les rencontres sans que jamais le narrateur ne puisse englober les mondes qui habitent l'autre. Le corps ne serait qu'une surface impénétrable, activant le désir amoureux par l'entrevue fugace des mondes intérieurs demeurant cependant inaccessibles. Or, l'ambiguïté est maintenue dans le texte : le désir amoureux naît de cette radicale étrangeté, sans qu'il ne soit d'emblée déçu. Ainsi la métaphore de la rondelle de mica intervient-elle à propos :

Si nous pensions que les yeux d'une telle fille ne sont qu'une brillante rondelle de mica, nous ne serions pas avides de connaître et d'unir à nous sa vie. Mais nous sentons que ce qui lui dans ce disque réfléchissant n'est pas dû uniquement à sa composition matérielle ; que ce sont, inconnues de nous, les noires ombres des idées que cet être se fait, relativement aux gens et aux lieux qu'il connaît [...] ²¹⁰.

Peut-on alors tout à fait postuler que le corps est une impénétrable monade ? Ou est-ce bien là le piège de l'amour que de nous faire croire que le moi profond affleure parfois dans la profondeur d'un regard ou la tendresse de la chair ? Sans doute le jeune narrateur ne peut-il encore répondre à ces questions, sa formation amoureuse n'en est qu'à son début. Cependant des linéaments de réponse se formulent dans les gestes amoureux qui se multiplient au cours de ce volume. Si le premier geste amoureux – celui de Gilberte – est resté indéchiffrable, un trouble plus équivoque marque parfois les corps des femmes aimés et commencent à donner au narrateur l'idée que l'image renvoyée par le corps est bien souvent trompeuse. Mais lorsque le corps essaye de se cacher, la vérité le rattrape dans des expressions qu'il ne peut contrôler.

Ici l'on retrouve la thèse d'Anne Simon dont l'ambition est de dépasser la pensée sémiologique de Deleuze, pour qui le corps aimé est le lieu d'un apprentissage obscur toujours vain contrairement à celui des œuvres d'art²¹¹. Selon Anne Simon on ne peut faire

²⁰⁹ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. À la recherche du temps perdu II*, op. cit., page 118.

²¹⁰ *Ibidem*, page 360.

²¹¹ « il n'y a d'intersubjectivité qu'artistique. » Gilles Deleuze, op.cit., page 55.

l'économie de tous ces gestes et expressions du corps « malgré lui » qui ponctuent la *Recherche* et qui décèlent une vérité du moi profond. Le thème de l'expression corporelle incontrôlée fait partie des *leitmotive* de ce deuxième volume en ce que le temps de l'apprentissage social et amoureux pose la question de la perception de soi par les autres de manière brûlante. Déjà ont été soulevés les passages où le corps des autres se transforme en miroir des gestes du narrateur. D'emblée le roman s'ouvre sur une réflexion qui pose un regard critique sur « ceux de nos gestes que nous croyons inaperçus²¹² ». Mesurer ce qui nous échappe dans les expressions de notre corps semble impossible ; cette réflexion nous renvoie à l'épaisseur romanesque que le corps prend au cours du roman. Le corps revêt une identité qui nous échappe et que, pourtant, nous aimerions cacher. Selon Anne Simon, ces échappées du corps renvoient au moi profond des personnages. Elles sont d'autant plus explicites de la vraie nature des autres que les autres eux-mêmes tentent de la cacher. Le paradigme du mensonge des corps dans Proust, n'oppose plus seulement un mur opaque entre le monde et soi, mais il est dans sa fausseté même le révélateur de vérités plus profondes :

Ce qui compte est que la contradiction entre les moments d'accès à la personnalité véritable des autres, et ceux qui semblent ériger la clôture monadique en règle générale, n'est qu'apparente. Car elle résulte moins d'une contradiction inhérente à la pensée proustienne que d'une ambivalence fondamentale du procès sensoriel. Le corps chez Proust n'exhibe qu'en cachant, démasque les secrets de la personnalité au moment précis où il cherche à les occulter : il est un mixte de recel et d'échappée, tantôt texte indéchiffrable, tantôt lieu de l'incarnation du sens de soi²¹³.

Le baiser manqué d'Albertine est terriblement révélateur. À la fin du roman, Albertine fait monter le narrateur amoureux dans sa chambre. Ce dernier, comme le jeune fou qu'il est, fait l'erreur de vouloir l'embrasser, s'approchant d'elle, elle le repousse et agit ainsi comme une jeune fille de bonne éducation, contrairement à celles qui ont « un mauvais genre, un drôle de genre », que la jeune fille désargentée méprise : « Je me demande quelles jeunes filles vous avez pu connaître pour que ma conduite vous ai surpris²¹⁴ » lui rétorque-t-elle, quand il ne lui parle que de plaisir. Ces serments de pudeur, d'innocence et de pureté morale raffermissent le désir du narrateur pour la jeune fille et le condamnent à l'aimer d'une manière contradictoire avec ce qu'il avait perçu d'elle. Une certaine vérité du corps d'Albertine se dégage, elle vient contredire cette fausse vertu qu'elle dresse en étendard. Les mots qu'on peut mettre sur cette

²¹² Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. À la recherche du temps perdu II, op. cit.*, page 49.

²¹³ Anne Simon, « Proust ou le corps expressif malgré lui », dans *Littérature*, N° 119, 2000. L'inscription. pp. 52-64. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2000_num_119_3_1686, pages 53-54.

²¹⁴ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. À la recherche du temps perdu II, op. cit.*, page 501.

action apparemment louable ne sont qu'un leurre. Ils sont en totale contradiction avec certains signes que le corps d'Albertine avait émis, visuellement et sensuellement. On peut dire que le refus d'embrasser d'Albertine est le mensonge qui dévoile sa vraie sensualité. Celle-ci sature le texte dans les regards, dans les mots échappés et dans la maîtrise qu'elle a de son corps par le sport. La partie de furet permet le premier contact charnel du narrateur et d'Albertine, il semble d'autant plus vrai que la pudeur d'Albertine est feinte :

Mais, plus grasses, les mains d'Albertine cédaient un instant, puis résistaient à la pression de la main qui les serrait, donnant une sensation toute particulière. La pression de la main d'Albertine avait une douceur sensuelle qui était comme en harmonie avec la coloration rose, légèrement mauve, de sa peau. Cette pression semblait vous faire pénétrer dans la jeune fille, dans la profondeur de ses sens, comme la sonorité de son rire, indécent à la façon d'un roucoulement ou de certains cris²¹⁵.

La pression des mains, comme le rire et la voix, sont des expressions incontrôlées, mais elles forment des brèches dans les personnalités, ainsi la voix de Bergotte ouvre-t-elle une voie à la compréhension du personnage. Par la suite, les romans mettent en place la figure d'une Albertine sensuelle, au visage de chatte mutine, métaphore déjà présente dans le deuxième volume. Parfois, se dégagent des gestes certaines vérités du moi profond, que le moi de surface, le moi mondain, social ne fait qu'occulter. Ainsi s'explique l'importance des points de vue du narrateur dans l'explication de certains caractères : en étant plus attentif à certains gestes incontrôlés comme « l'excitation moustachue » de Mme de Cambremer analysée par Anne Simon, le moi profond affleure progressivement et parfois, brutalement. En revanche on ne peut faire totalement confiance aux mots des personnages.

En effet, le mensonge des mots et les vérités – partielles – du corps font osciller la perception que le narrateur a du réel. Si Anne Simon postule que les premières perceptions des personnages par le narrateur décèlent toujours quelque chose de leur véritable identité, on pourrait approfondir : le narrateur fait des erreurs, croit à des mensonges, mais comprend en fin de compte certaines choses grâce à l'agrégation des points de vue dans le temps. La fin du parcours sonne aussi l'heure des révélations, notamment le geste de Gilberte dans le chemin des aubépines. Si le corps peut révéler l'archéologie du moi profond, alors il est sensible à la psychologie du personnage, psychologie qui n'est jamais « plane » selon Proust, mais une psychologie dans le temps. C'est ainsi que s'explique la révélation « en acte » du moi profond des personnages : ce n'est que dans le temps que peuvent prendre sens les différents actes, les

²¹⁵ *Ibidem*, page 480.

nombreuses expressions incontrôlées du corps. En cela le corps des personnages est agi, comme un pantin, par leur moi profond, mais celui-ci ne se forme qu'avec le temps. C'est pourquoi le statut des jeunes filles, encore adolescentes est peu sûr, ce ne sont pas des êtres dont la psychologie est encore fixée. Ainsi subsiste encore un paradoxe : le corps est-il agi par une psychologie qui se forme, ou est-ce le corps dans ses expressions qui agit sur la psychologie des personnages ?

Si l'on ne peut clore ce débat ici, on peut cependant arguer que l'approche phénoménologique d'Anne Simon a remis au cœur du débat la relation sujet-objet, que la problématique du corps permet d'éclairer. Cette relation fait palpiter au cœur du texte de véritables enjeux mimétiques et existentiels que l'approche sémiologique avait commencé de mettre en lumière. En effet, la relation du corps narratorial aux autres est une recherche de vérité psychologique mais aussi, quoique ce soit par méprise, de vérité artistique, comme il le fait à propos de Robert de Saint-Loup qu'il compare à une œuvre d'art. Tout singulièrement la recherche intellectuelle de la vérité et de la vocation trouve une incarnation pleine et sensuelle dans la vie du corps, que ses intermittences, ses erreurs, ses égarements rendent de plus en plus sensible. La *mimesis a priori* défailante devant la fragmentation du réel, trouve sa première réparation dans la vie physique des personnages, passage vers leur moi profond. C'est l'étape préliminaire à ce que le narrateur évoque dans l'épisode du train, c'est-à-dire la démarche artistique qui consiste à « rentoiler » et à cristalliser le réel, non pas le réel objectif et rationnel, mais le réel sensible et véritable du vécu. La condition *sine qua none* de cette représentation n'est-elle pas la prise en compte du vécu le plus intérieur, celui du corps, seul réceptacle assez fidèle du temps qui passe ?

La psychologie n'ayant de sens que dans le temps, elle fait ainsi palpiter les corps sans que l'écriture n'ait besoin, comme l'écriture physiognomonique et réaliste le faisait, de cerner les réalités physiques et de les assécher pour en tirer les traits essentiels sur le visage des personnages. Aux antipodes de la caricature, l'écriture proustienne fait fi de la lisibilité des corps puisque le corps lui-même est un mensonge que seul le temps peut démystifier. En revanche, tout comme dans la bande dessinée de Chris Ware, la vie du corps n'est jamais aussi sensible que dans ces palpitations et ces intermittences.

2.2 *Mensonge et mémoire, la ligne claire en question*

La démarche de Chris Ware n'est pas sans affinités avec la vision du monde de Proust dans ce roman. Au cœur de la démarche de l'auteur de bande dessinée, se trouve le paradoxe

évoqué plus haut : le refus de la transparence des signes graphiques et la volonté de donner à voir la vie du corps dans son intimité. Le refus de transparence opère surtout dans les questions de filiation et d'hérédité, mais la transparence semble être pourtant le mode de représentation graphique : le dessin demeure très schématique, en fin de compte très « ligne claire ». Cette contradiction est-elle générale ou ne concerne-t-elle que la question de la filiation ? L'étude aurait pu se limiter à la question de la ressemblance et de l'impermanence selon les mots de Thierry Groensteen²¹⁶, mais il s'avère que mise en scène dans la bande dessinée, la réversibilité des sensations physiques pointe un trouble dans la perception. Ce n'est pas seulement dans la filiation mais aussi dans la sexualité des personnages que l'opacité du réel joue à plein. L'épisode de la dent montrait l'ambiguïté de la sensation du plaisir et de la douleur, l'épisode de l'infirmière aussi. Plus loin, James ne réussit-il pas à s'attirer successivement, à quelques cases près, l'affection puis la haine d'une jeune fille, elle-même problématique du point de vue sexuel ? Elle a les attributs d'une femme, mais son identité virile se dérobe sous des habits qu'elle ne quitte jamais. Fantasmée dans un rêve par James, la jeune fille n'a pas de sexe : ni féminin, ni masculin, son corps est un dessin confinant à l'abstraction²¹⁷. Au cours de ce rêve elle lui montre une étiquette sur laquelle est inscrit le mot « PLAM. », et elle lui dit « Tu ne sais pas lire ? » (Figure 28). Le mot ne renvoie à rien de connu, ni pour James, ni pour le lecteur. Cette planche rappelle la configuration des planches de *Little Nemo in Slumberland* qu'admire particulièrement l'auteur. Endormi, le héros sort de son lit intrigué par un personnage qui l'interpelle ou qui fait du bruit. Ici, la vieille carcasse de la jument aimée prend la place de la grand-mère décédée, et la jeune fille – un être surnaturel – entraîne James dans une course à travers la ville dominée par l'exposition universelle, des bâtiments extraordinaires comme dans le fameux *strip* américain des années 1920. Enfin la planche se clôt sur la brèche qu'une jointure entre vie rêvée et vie réelle opère : le papier que lui tend le personnage est une version déformée de l'étiquette collée au-dessus de la tête du garçon. Ainsi dans *Little Nemo* le réveil est l'objet d'un *gag* ou d'une chute, que la confrontation entre imaginaire et réalité fait jaillir. La collusion du réel et de l'onirique relance ici la thématique de l'ambivalence du réel. Qu'est-ce qui distingue cette part rêvée, imaginaire, de la réalité ? Les formes, les bâtiments et les personnages sont semblables. La réalité est elle-même trouble compte tenu de l'impossibilité pour le jeune garçon de penser l'hermaphrodisme de la jeune blonde. Or c'est une exigence de lecture, l'injonction de la

²¹⁶ Thierry Groensteen, « Transmission, ressemblances, impermanence », janvier 2010, extrait de neuvième art 2.0, dossier Chris Ware, URL de référence : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article17>

²¹⁷ Chris Ware, *Jimmy Corrigan*, *op. cit.*, planche 265.

jeune fille, qui opère le lien de l’imaginaire au réel. Peut-on y voir une mise en abyme de la lecture pictographique ? Ainsi que le prétend Chris Ware, l’art pictographique serait seulement fait pour être lu : « En vérité, le dessin de bande dessinée ne consiste pas en un dessin mais en un langage pictographique compliqué conçu pour être lu, pas vraiment regardé²¹⁸ ». Pourtant, comme le souligne, Benoît Peeters et d’autres critiques, parfois plus acerbes, la fétichisation de certaines cases ou planches sous la forme de sérigraphies, mais aussi dans le processus même de la lecture – la possibilité de s’arrêter, de relire – dénotent une volonté de regarder que ne restreint pas la lecture progressive. Si les corps vivent et palpitent par le jeu des cases et le travail de composition des expressions et des attitudes, quelque chose de plus donne à ces personnages une profondeur que le langage géométrique de l’académie ne suffit plus à transcrire. La transparence graphique est une exigence de lisibilité, mais elle ne postule pas la transparence du réel, comme le rêve expliqué plus haut le souligne. En effet, la lecture n’est pas seulement représentée comme une exigence, c’est un mode de jonction entre le réel et l’imaginaire, entre ce qui est et ce qui n’est pas.

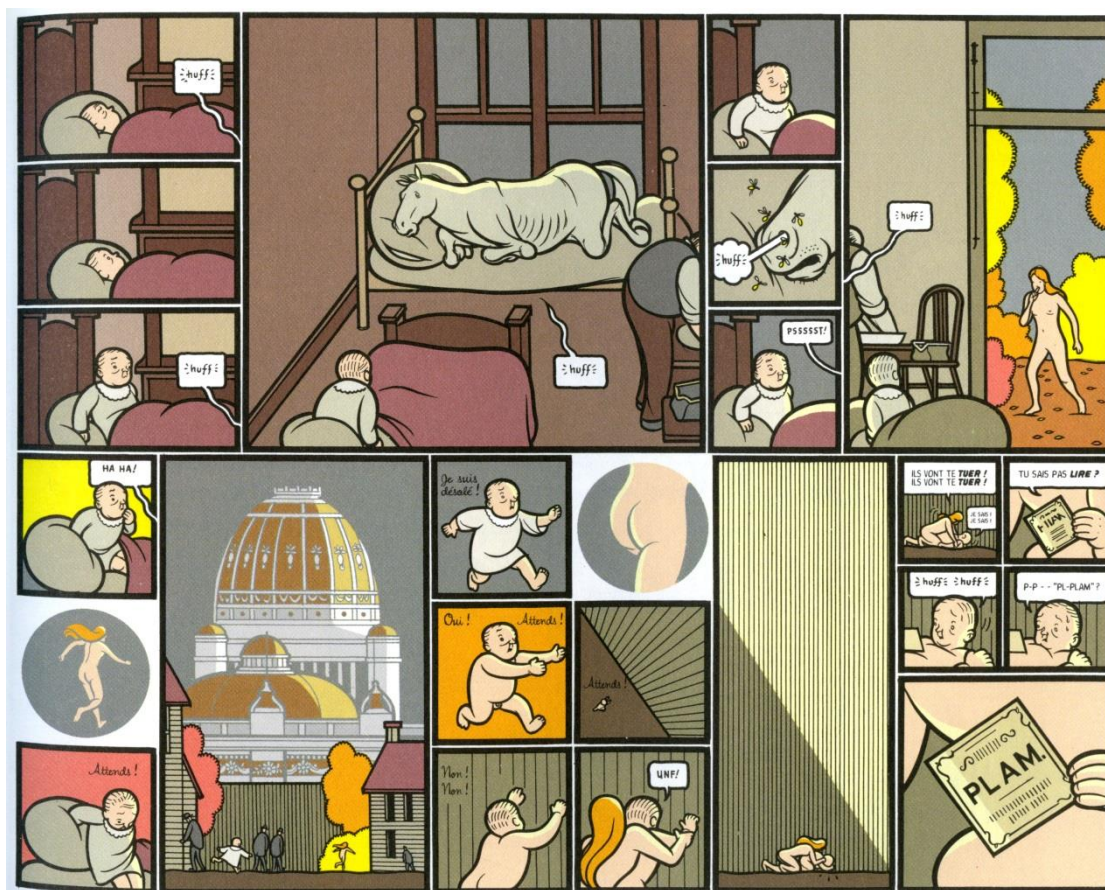


Figure 28

²¹⁸ Chris Ware dans Ivan Brunetti, *Cartooning. Philosophy and practice*, Yale, Yale University Press, mars 2011; disponible sur: <http://yalepress.yale.edu/yupbooks/book.asp?isbn=9780300170993>

Dans son article sur l'impermanence dans les bandes dessinées de Chris Ware, Thierry Groensteen insistait sur l'aspect généalogique de la ressemblance physique et les légères dissemblances qui mettaient en exergue le langage propre à la bande dessinée, à savoir que : « dans une bande dessinée, le discours progresse en organisant une tension féconde, de case en case, entre ce qui se conserve et ce qui change²¹⁹ ». La nostalgie propre à Chris Ware – imitation des anciens lettrages de journaux, fascination pour les objets du passé, retour névrotique à l'enfance des personnages – s'incarne dans le processus même de la lecture de bande dessinée, et comme le soulignait Serge Tisseron dans sa *Psychanalyse de la bande dessinée*²²⁰, il peut s'agir là d'un moyen de se rassurer ou de réfléchir, si l'on suit Thierry Groensteen, sur le passage héraclitéen du temps²²¹. On peut aller plus loin, si l'on considère que quelque chose de la représentation du réel joue au cœur du dessin même. Le dessin de Jimmy n'est pas réaliste, et dès la jaquette il est à la fois construction et corps : le plan axonométrique l'assimile à l'architecture des bâtiments, alors qu'une radicale différence de représentation joue dans le dessin du corps. Par ailleurs, ce qui ne touche pas directement à l'architecture est représenté de manière très « ligne claire » : pas d'ombre, ni de modelé, un dessin peu détaillé, et une couleur uniforme. Si l'on part du principe que la bande dessinée, et notamment dans l'histoire de *Jimmy Corrigan* qui traite de la question de la mémoire, peut et doit faire le lien entre ce qui est et ce qui n'est pas ou ce qui n'est plus, alors peut-on aussi penser que dans la chair du dessin même quelque chose joue de ce passage, non plus alors dans la successivité temporelle et la palpitation des couleurs, mais dans le trait, dans les objets.

À considérer que *Jimmy Corrigan* est, comme la *Recherche*, une quête de la vérité et de la mémoire que chaque personnage entreprend (Jimmy cherche son père, James cherche son fils, James cherche dans sa mémoire les bribes de son père, Amy cherche à comprendre l'histoire d'une famille qui n'est apparemment pas la sienne), alors cette sédimentation temporelle au cœur de l'image joue à différents niveaux : au niveau des personnages, mais aussi de l'auteur. Chris Ware ne déclare-t-il pas que la bande dessinée est le seul médium qui

²¹⁹ Thierry Groensteen, *op.cit.*, page 11.

²²⁰ La bande dessinée reproduirait dans ses caractéristiques la structure psychique de l'individu, par la mise en place d'un cadre indestructible : album, planche, case, bulle ; elle aurait une fonction *réassurante*, notamment car les albums sont sujets à la relecture. « La bande dessinée, je crois, s'offre à eux comme un espace privilégié où un psychisme mal établi dans ses propres limites trouve une confirmation et un renforcement. En délimitant plus que tout autre genre un dedans et un dehors, elle tend à refaire une enveloppe. » Serge Tisseron, *Psychanalyse de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Voix nouvelles en psychanalyse », 1987, page 90.

²²¹ « À la fois, tout change et tout demeure. Ou, comme le disait déjà Héraclite, rien n'est permanent sauf le changement. » Thierry Groensteen, *op. cit.*, page 7.

fait que l'on dessine les choses telles que l'on s'en souvient et qui a pour spécificité d'avoir affaire au monde intérieur et non au monde extérieur²²² ? D'après lui la bande dessinée est le médium de la réminiscence, car, non content d'avoir affaire à un dessin qui « vibre [encore] de la mémoire de la main de l'artiste²²³ », elle est propice, par les effets de simultanéité à reproduire plus fidèlement les conjonctions entre la mémoire et le présent.

Contrairement à la prose, l'étrange processus qui consiste à écrire en images permet aux associations et aux réminiscences de s'accumuler littéralement sous les yeux du lecteur. [...] Des portes s'ouvrent sur des pièces de l'enfance, des visages prennent les traits de parents disparus, de lointains amours surgissent, comme par magie, sur la page – images toutes plus fuyantes qu'il n'y paraît²²⁴.

Les visages des enfants Corrigan portent les mêmes marques, ils montrent dans leur chair même l'indice de la mémoire. Dans le récit d'enfance fait par le grand-père sa mémoire relance les images et les réminiscences. Le récit de l'abandon met en présence le fils et le père dans l'immense bâtiment créé pour l'exposition universelle. James est singulièrement vêtu d'une chemise de nuit aux couleurs de l'ambiance froide du palais²²⁵ (figure 29). Cette image n'est sans doute pas véridique mais elle réanime la sensation de dénuement que l'abandon confirme. Il est matérialisé sous la forme d'un lancer²²⁶ (figure 30) dont la violence est altérée par la petite taille des cases et l'aspect microscopique des personnages par rapport au bâtiment. Ceci étaye l'idée selon laquelle James est devenu inutile et encombrant pour le père. Ces traces de la mémoire dans le dessin même sont en lien avec le dessin de la mémoire collective. Le bâtiment de l'exposition universelle est devenu une sorte de métaphore : splendeur encombrante et artificielle à la gloire de la patrie, elle est le lieu de l'espérance, William y trouvera du travail en abondance. Elle est aussi le lieu du désespoir social et affectif, les Corrigan y perdront leur maison, James y perdra un père. Enfin, toute la tâche du grand-père, mais aussi de l'auteur est de remettre sur pied ce bâtiment disparu, éphémère, symbole s'il en est de la mémoire qui s'étirole, mémoire individuelle comme collective ; d'où ces incertitudes et des images énigmatiques qui se brouillent. Ainsi la présence et le geste mystérieux de cette jeune fille blonde à l'identité sexuelle et aux désirs indécidables²²⁷ (voir

²²² « Après des années de travail, je finis par comprendre que c'était ça la véritable valeur de la fiction : dépasser les détails et les doutes qui portent sur des événements réels et « ramener à la vie », l'essence d'un être *tel qu'on se le rappelle*. » Chris Ware cité par Jacques Samson, Benoît Peeters, *op.cit.*, page 74.

²²³ *Ibidem*, page 81.

²²⁴ *Ibid.*, page 82.

²²⁵ Chris Ware, *Jimmy Corrigan*, *op.cit.*, planches 278 et 280.

²²⁶ *Ibidem*, planche 283.

²²⁷ *Ibid.*, planche 279.

figure 30) est-elle le symptôme de l'instabilité de la mémoire que le dessin tente de réparer par la clarté, sans jamais pour autant céder à une *mimesis* transparente.

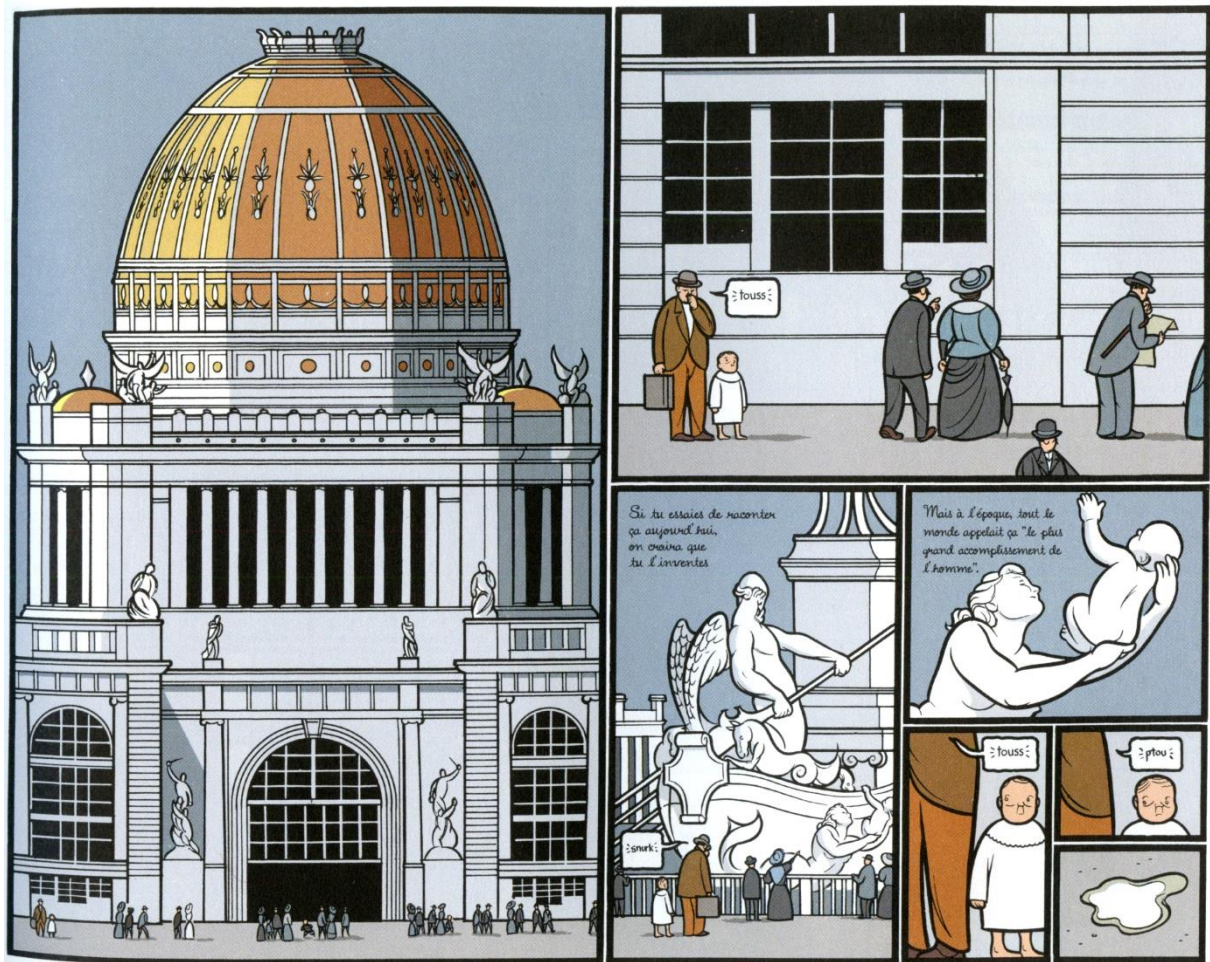


Figure 29

La ligne claire dans sa pureté graphique semble satisfaire des exigences de lisibilité. Cependant, sa feinte transparence travaille à montrer les accros et les stratifications de la mémoire. En cela, on peut penser que le schématisme des lignes n'est pas le signe d'une sécheresse émotionnelle, mais au contraire, la forme épurée, simplifiée, « essentialisée », pour reprendre les termes de Ware, des souvenirs. Le dessin n'est plus alors la seule retranscription de figures narratives, et la temporalité ne joue plus seulement dans l'agencement des cases et des planches, le dessin est la chair même du temps, il sédimente le vécu des personnages dans leurs corps, tout comme, à un autre niveau, il sédimente la mémoire du geste graphique : mémoire individuelle de l'auteur, mais aussi mémoire collective. Le corps dessiné dans la bande est agité des différentes temporalités qui l'animent. En cela, l'œuvre de Chris Ware montre que le corps dans la bande dessinée peut, tout autant que dans la littérature, donner

accès à une intimité plus profonde, celle de la mémoire, que l'apparente superficialité du graphisme ne laissait pas présager.

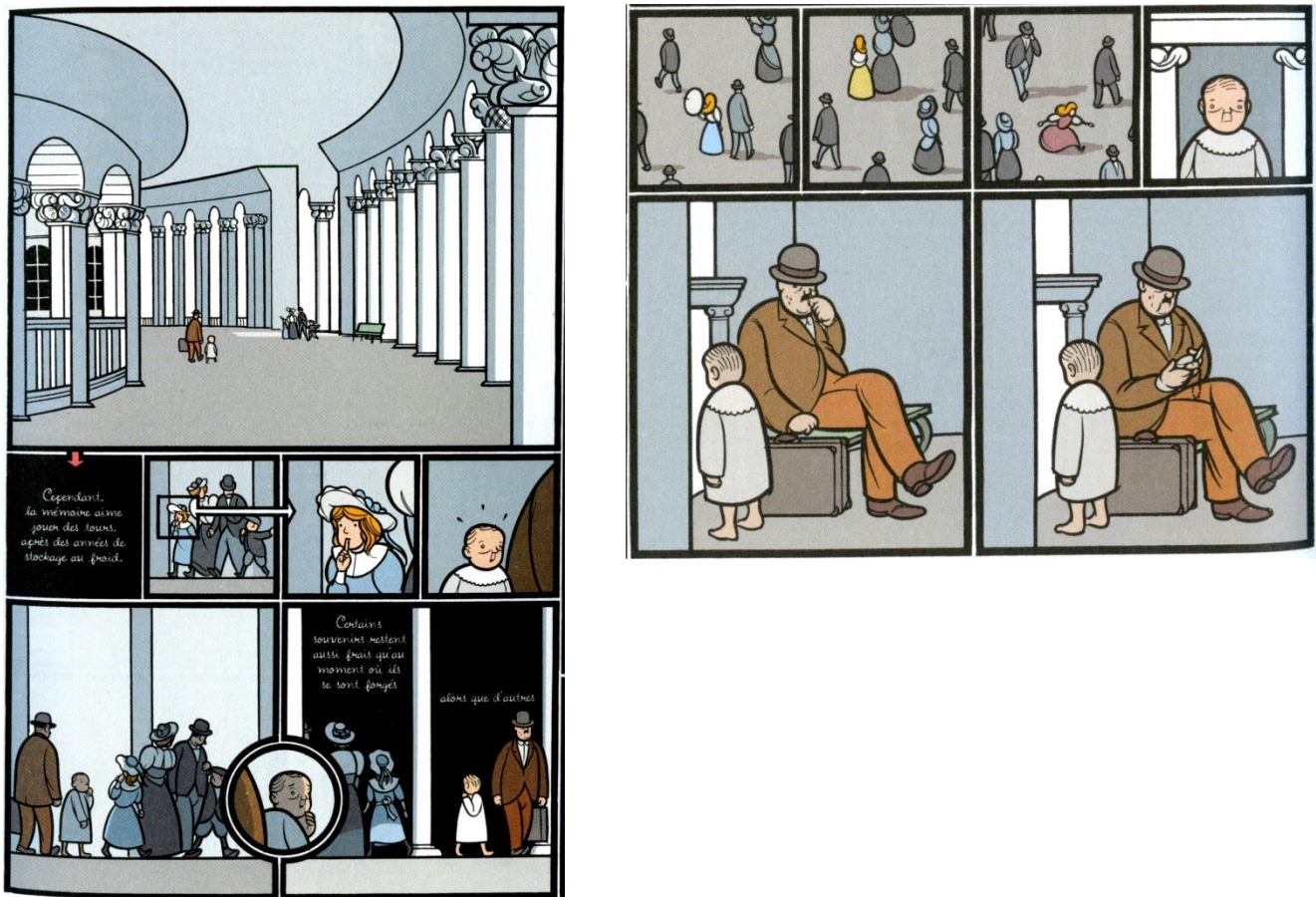


Figure 30

2.3 Réel et re-production. Le corps, machine à produire

De part et d'autre le corps pris à la fois comme épiderme et enregistreur du réel se situe entre le mensonge de surface et des vérités plus profondes : psychologie du moi profond et gage de vie artistique chez Proust, le corps chez Ware est la clé de la mémoire. Dans le roman proustien le corps prend la forme d'un laboratoire artistique. Apprentissage obscur de l'art, le corps est d'ailleurs parfois confondu, à tort, avec une œuvre. Robert de Saint-Loup fait partie des rares personnages de la *Recherche* à être décrit à la manière réaliste, en pied. Il est ainsi un pur produit de l'art, modèle artistique et littéraire qui vient s'interposer entre le regard du narrateur et le réel :

Il venait de la plage, et la mer qui remplissait jusqu'à mi-hauteur le vitrage du hall lui faisait un fond sur lequel il se détachait *en pied*, comme dans certains portraits où des peintres prétendent sans tricher en rien sur l'observation la plus exacte de la vie actuelle, mais en choisissant pour leur modèle un cadre approprié, pelouse de polo, de golf, champ de courses, pont de yacht, donner un

équivalent moderne de ces toiles où les primitifs faisaient apparaître la figure humaine au premier plan d'un paysage²²⁸.

En tant qu'œuvre d'art, le corps de l'autre est le pur produit de sa caste, comme les jeunes filles étaient issues d'une école de sculpture encore peu aguerrie à l'originalité. Cette pensée mêle la pensée du dandy du XIXe siècle telle qu'elle s'incarne chez Charles Swann et la pensée politique balzacienne de la reproduction sociale des corps par la physiognomonie. Ces deux pensées sont le tremplin de la pensée de l'art et du corps pour Proust, quoiqu'elle soit à rejeter. Dans l'économie du roman, Swann est un homme qui a manqué de près la révélation du *Temps retrouvé*, prisonnier d'une conception erronée de l'art. Il représente l'artiste toujours au seuil de sa vocation : celui-ci croit trouver dans la personne aimée les sensations provoquées par l'art. Mais l'art et la création ne se situent pas dans un corps construit comme une œuvre, délié alors d'un vécu profond. L'art et la création sont aptes à produire des essences. Si le corps de l'aimée peut faire naître les sensations de l'art, il ne peut produire des essences, car l'art n'est pas quelque chose d'extérieur à soi pour Proust ; la capacité à reproduire l'essence d'une chose s'enracine profondément en soi. Trois procédés sont à l'œuvre dans la production des essences, telle que la propose Anne Simon : « l'approfondissement de la sensation », puis la réminiscence du vécu qui met aux prises présent et passé pour la production d'un réel inédit, et enfin, l'activité artistique, négociation en soi et par soi du spirituel et du matériel²²⁹. La production des essences est donc avant tout une re-production, puisqu'elle compose quelque chose d'essentiel, débarrassé des contingences temporelles, quelque chose de plus intense et plus durable que la vie même, à partir d'un matériau intime, inscrit dans le temps. La condition *sine qua non* pour la re-production de ces essences est l'ancrage de l'apprentissage artistique dans le physiologique : le point de départ est une sensation, le point de jonction du passé et du présent est un processus involontaire dont le déclencheur est la perception d'une sensation et enfin le travail de création est pris entre la matière vivante des sensations et la formalisation d'une œuvre d'art, elle-même fidèle à la vitalité du réel.

À *l'ombre des jeunes filles en fleurs* pose parfaitement les tenants de la formation artistique, prise entre l'excès de sensation due à la découverte du corps de l'autre, et les rencontres et événements artistiques. Si Elstir est un parfait initiateur de la vie artistique pour le narrateur, c'est qu'il livre le secret, en partie, de la métaphore, qui, catalyseur de la

²²⁸ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. À la recherche du temps perdu II, op. cit.*, page 297.

²²⁹ Anne Simon, article « essence » dans *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2004 ; Annick Bouillaguet, Brian G. Rogers (éd.), page 351.

métamorphose des matières, permet d'opérer la jonction entre deux réalités différentes ; dans le *Port de Carquethuit* c'est la métamorphose de la mer en terre et de la terre en mer qui livre l'idée même du paysage, entre deux eaux, espace « terraqué ». De même Elstir a parcouru le chemin des errances charnelles et amoureuses qui mènent à l'art : le narrateur découvre dans l'atelier du peintre un autre visage de Mme Swann, le portrait de *Miss Sacripant*, éloge ambigu de la féminité et de la sensualité d'Odette du peintre encore jeune, à la réputation de rustre et d'idiot. Mais au sein même du roman c'est dans le personnage de la Berma que le mystère de l'art s'incarne au mieux. Quoique le narrateur ne comprenne pas tout de suite le génie de l'actrice, considérant que le texte dit par la Berma équivaldrait en termes de jeu à la lecture personnelle du texte de Racine, c'est au cours d'une conversation entre Bergotte et Swann que l'on peut comprendre le caractère exceptionnel de la représentation :

Ce premier jour où je le vis chez les parents de Gilberte, je racontai à Bergotte que j'avais entendu récemment la Berma dans Phèdre ; il me dit que dans la scène où elle reste le bras levé à la hauteur de l'épaule — précisément une des scènes où on avait tant applaudi — elle avait su évoquer avec un art très noble des chefs-d'œuvre qu'elle n'avait peut-être d'ailleurs jamais vus, une Hespéride qui fait ce geste sur une métope d'Olympie, et aussi les belles vierges de l'ancien Érécynthéon. [...]

— Non, non, dit Bergotte, sauf dans la scène où elle avoue sa passion à Cœnone et où elle fait avec la main le mouvement d'Hégeso dans la stèle du Céramique, c'est un art bien plus ancien qu'elle ranime. Je parlais des Koraï de l'ancien Érécynthéon, et je reconnais qu'il n'y a peut-être rien qui soit aussi loin de l'art de Racine, mais il y a déjà tant déjà de choses dans Phèdre..., une de plus... Oh ! et puis, si, elle est bien jolie la petite Phèdre du vie siècle, la verticalité du bras, la boucle du cheveu qui « fait marbre », si, tout de même, c'est très fort d'avoir trouvé tout ça. Il y a là beaucoup plus d'antiquité que dans bien des livres qu'on appelle cette année « antiques »²³⁰.

Dans la matérialité du geste de l'actrice pour représenter le texte de Racine, nulle scorie n'encombre la diction du texte qui s'écoute comme on le lit. Mais dans ce geste se rejoignent les époques, l'antique et le moderne, en d'autres mots, l'immémorial, comme l'image-malice de Didi-Huberman. L'art théâtral est par excellence l'art où se négocie le texte, spirituel et le geste, vivant. De même dans les initiations amoureuses du narrateur décrites précédemment, le corps des jeunes filles est le laboratoire plastique d'une vision du monde. Ainsi le corps est un des piliers de la re-production du réel et de la création des essences. La chambre noire à la fin du roman est une métaphore du petit laboratoire qu'est le corps, où s'impriment les sensations. Ainsi les affinités de Proust avec les arts cinétiques (kinétoscope, cinématographe, kaléidoscope et lanterne magique) que l'étude de la photographie avait déjà relevées ne sont pas fortuites ; l'inscription sur les murs de la chambre de formes lumineuses – ce « cylindre »

²³⁰ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. À la recherche du temps perdu II*, op. cit., page 130.

étrange – rappelle la lanterne magique du premier volume, qui reconstitue l’histoire de Geneviève de Brabant. Reste à savoir si ces arts, qui inspirent tant le processus mental de la réminiscence et de la vocation artistique sont à même de re-produire le réel, c’est-à-dire de le redoubler de manière inédite, alors que l’image ne semble refléter qu’une surface tremblante et fragile des choses.



Figure 31



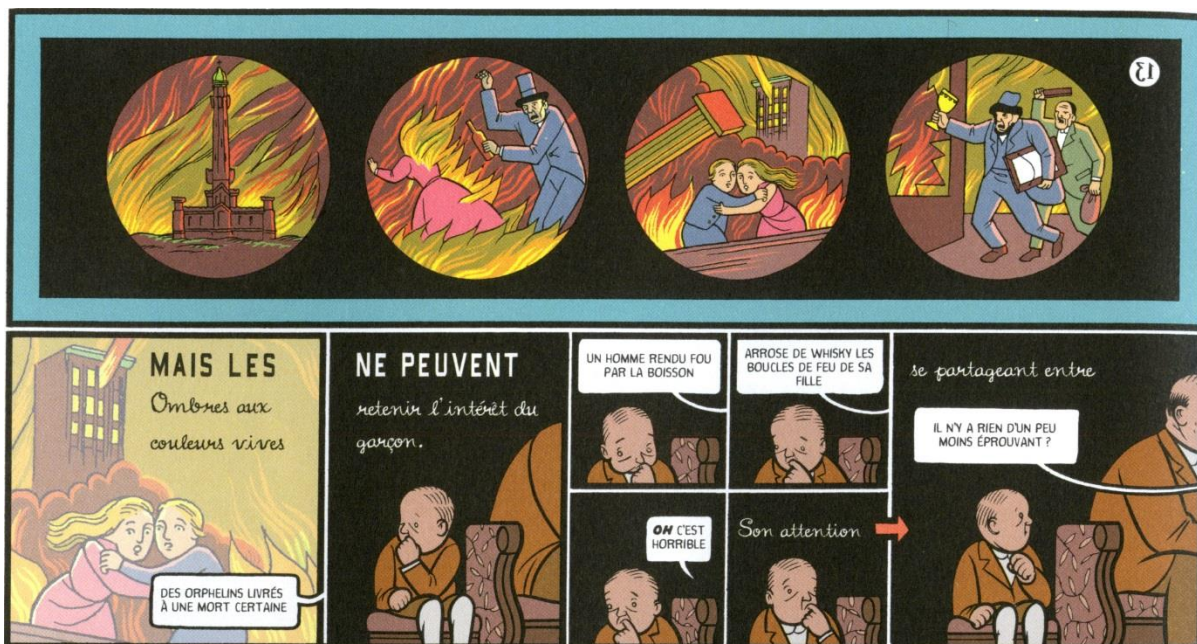


Figure 32

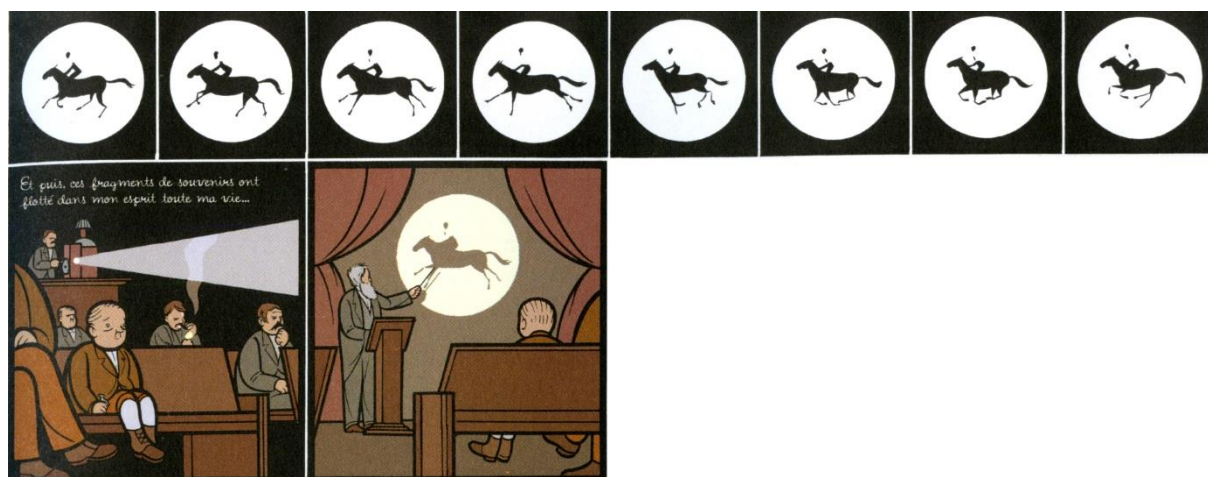


Figure 33

Peut-être alors Proust posait-il le problème que Chris Ware articule dans *Jimmy Corrigan* : la représentation et la re-production du réel par le processus mémoriel du dessin peut-il s'élever au rang d'art ? Chris Ware met en évidence dans le cours de son album différentes formes de représentation du mouvement : les *strips*²³¹ (figure 31), la lanterne magique²³² (figure 32), le kinétoscope²³³ (figure 33). Elles jalonnent l'univers du jeune James, étrangement contemporain du narrateur des *Jeunes filles*. Ceux-ci offrent des représentations tantôt comiques, quoique racistes, tantôt historiques et dramatiques, tantôt scientifiques. Aucun moment de la lanterne magique et du kinétoscope n'incarne de révélation esthétique

²³¹ Chris Ware, *Jimmy Corrigan*, *op. cit.*, planche 73.

²³² *Ibidem*, planches 139, 140.

²³³ *Ibid.*, planche 281.

pour le jeune narrateur, contrairement à l'apparition d'une jeune fille ou la vue surplombante de la ville. Les épisodes représentés sont le fruit d'une histoire tantôt raciste, tantôt patriotique, mais qui sonne toujours un peu faux : la raideur des corps bien qu'ils soient drolatiques ou tragiques, la disjonction entre le récit (raconté par le père) et les images, le sujet trop historique et trop caricatural sont par trop marqués par l'exigence de reproduction de la diapositive, un art encore tâtonnant ; les sensations et les sentiments vraisemblables ne peuvent advenir de ce genre de production de masse manipulant des stéréotypes historiques et des schémas caricaturaux. Le caractère artificiel et mensonger de cet art strictement reproductible tient dans la gestuelle des personnages trop exagérée pour être crédible, dont la moralité et l'identité sont trop transparentes pour être profondes (le noir idiot, la bonne facétieuse, les méchants violeurs et les violents pillards, alcooliques de surcroît). Ces arts de la reproductibilité ne peuvent se confondre avec cet art qui vise à re-produire²³⁴, c'est-à-dire produire à nouveau la complexité, la richesse d'un monde et la qualité impressive de ses images. Comment les images des lanternes magiques pourraient-elles rivaliser avec la poésie des rêveries de James²³⁵ (voir figure 18) ou ses souvenirs de grand-messe patriote²³⁶ (figure 34) ? La liesse des enfants et leur sentiment de grandeur –peut-être historiquement fausse, mais prenant source dans le sentiment ému d'une mise en scène grandiose – est transposée par l'utilisation précise et originale de la case, par la métaphore des confettis et de la neige, qui allient l'idée de la force d'une tempête et de la jovialité d'un élément non plus naturel mais festif.

Ainsi ce qui distinguent ces images plates et reproductibles de l'art que Chris Ware déploie dans sa bande dessinée, et qui dépasse la seule idée de séquentialité, c'est la capacité du dessin à dresser une véritable profondeur, à reproduire au plus vraisemblable les sensations des personnages, en somme à défier la malédiction de Töpffer, qui ne voyait, pour paraphraser Baudelaire, dans ces personnages que des « hypothèses de vie ». Cette profondeur tient à la mémoire qui anime le dessin, mémoire des personnages, mais comme le disait Chris Ware, semblable à sa propre mémoire. Le dessinateur de bande dessinée se trouve pris dans

²³⁴ Chris Ware donne une définition toute personnelle de cette notion mimétique à la fin de son ouvrage. « Reproduire : [...] Produire un double, une image ou une copie de, ou faire revenir à l'esprit comme dans un souvenir. *Se reproduire* v. pron. Générer une descendance ou subir une répétition. *Imprim.* Imprimer ou publier. *Art.* rendre sans valeur. » Ce programme *a posteriori* d'une mimétique personnelle renvoie très clairement à un processus créatif qui joue du redoublement et de la filiation, articulant ainsi souvenir personnel et récit familial, orientant ensuite toute poétique de la re-production vers le statut d'œuvre d'art, tout en écartant la possibilité d'une reproduction mécanique, ou plutôt en s'en jouant, en présentant l'œuvre d'art reproduite comme la bande dessinée, sur le registre de l'humilité.

²³⁵ Chris Ware, *Jimmy Corrigan, op. cit.*, planche 235.

²³⁶ *Ibidem*, planche 226.

l'ambivalence d'avoir à reproduire le même code stylistique durant tout un récit, parfois sur l'ensemble de son œuvre, et de ne pas laisser son geste se raidir par la seule exigence de lisibilité, souvent trop manichéenne, écueil que les lanternes magiques semblaient représenter. Le réel représenté est donc une re-production en ce que chez Chris Ware, le dessin et la couleur ne sont jamais, contrairement aux apparences, mécaniquement reproduits, ils sont aussi le produit de la mémoire et du geste de l'auteur. C'est sous la forme d'une survivance mémorielle que les objets prennent vie dans son œuvre. Ceci chez Chris Ware se traduit aussi par l'attachement à une forme désuète de production : entièrement manuelle, sans jamais avoir recours à la coloration numérique (en tout cas pas avant *Jimmy Corrigan*), la production du livre est une œuvre vivante, dont la forme évolue en fonction des moindres changements. Elle est une forme organique dont la cohérence n'a de sens qu'avec la marque très forte d'une volonté d'auteur, dont le geste est présent partout sans être exhibé.

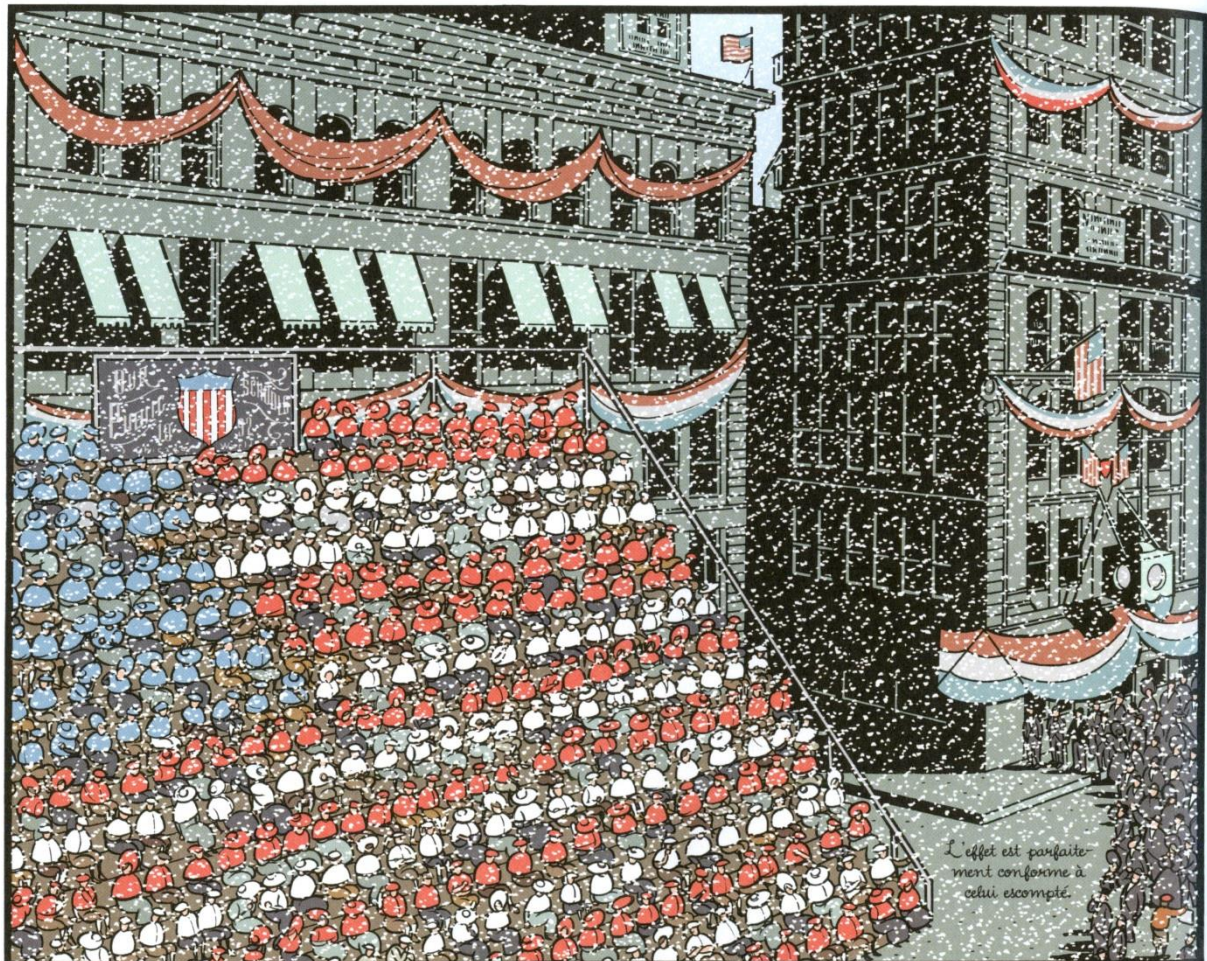


Figure 34

Deux poétiques similaires président à la production artistique chez Proust et chez Chris Ware. Celles-ci sont très fortement imprégnées de la question mémorielle. Chez Proust

la problématique autobiographique et individuelle de la mémoire tend pourtant à ressusciter de manière inédite le vécu sous la forme d'essences à vocation immémoriale. Chez Chris Ware, on trouve beaucoup de similitudes avec l'auteur de la *Recherche*, pourtant antérieures, sont-ce là les signes d'affinités achroniques ou bien la seule influence de Proust à travers les siècles et les continents ?

3. « Tuer le temps » : Proust, lecteur de Chris Ware ?

Les affinités de Proust et de Ware sur la question de la mémoire, du temps et de la création ont été démontrées. Celles-ci sont mises en lumière par la radicale nouveauté que chacun des deux auteurs apporte dans la représentation et la place du corps. Déclencheur de l'anachronisme, objet et sujet d'une énigme intime et existentielle, il est le fondement d'une démarche créatrice qui le dépasse et le nourrit. Pourtant les deux médias mettent en place ces problématiques de manière autonome, quoique les convergences respectives vers les arts de la séquentialité aient été soulevées. La question peut être posée de ce qui relève de la réflexion propre au médium et de ce qui relève d'un pesant héritage esthétique, artistique et philosophique. La pensée du temps et de la mémoire dans la création occidentale des XXe et XXIe siècles ne peut jamais faire l'économie d'une référence implicite ou explicite, volontaire ou involontaire, dans l'adhésion ou le refus à Proust. Même quand il est apparemment mis à distance, le caractère rétrospectif de la composition de certaines œuvres littéraires, cinématographiques ou bédéistiques piège l'auteur dans une référence incontournable. Très récemment encore le film du réalisateur Paolo Sorrentino, *La grande bellezza*²³⁷, quoique nourri d'influences diverses et pléthoriques, entre autres D'Annunzio, Fellini, Moravia, et mettant en scène le « proustien » comme lieu commun de la création artistique²³⁸ ne peut malgré tout s'en défaire par la forme même de son film : le regard rétrospectif d'un journaliste désabusé sur sa vie gâchée par les mondanités, la quête de l'art du personnage le mettant en prise avec son passé, la mise en opposition du moi intime et du moi mondain. Le critique de cinéma ne peut faire l'impasse sur une telle référence, au point qu'il serait tenté de renommer le film « *Alla ricerca della...* » Chris Ware serait-il lui-même prisonnier d'une telle référence ? Les critiques ne cessent d'évoquer la parenté entre les deux auteurs, au risque de

²³⁷ Paolo Sorrentino, *La grande bellezza*, juin 2013.

²³⁸ « une demi-mondaine prétentieuse se lance dans l'écriture d'*una cosa proustiana* ! », Eithne O'Neill, « Voyage vers l'intérieur », *Positif*, n° 628, juin 2013, page 25.

soumettre Chris Ware à la difficile comparaison de la bande dessinée et de la littérature. Peut-on continuer de comparer Chris Ware et Proust sans prendre le risque de situer artificiellement la noblesse du neuvième art dans un au-delà qui serait la littérature ou l'« Art », une réalité idéale, éternelle et détachée du monde, telle que la postérité de Proust l'a théorisée²³⁹ ?

3.1 *Chris Ware, anachronisme et réel proustiens*

Chris Ware a sans doute lu Proust et se fait fort dans ses bandes dessinées de restituer un peu de cette culture littéraire. Il ne se contente d'ailleurs pas de Proust, mais aussi de Steinbeck, de Faulkner et autres romanciers américains. Dans *Acme Novelty Library* n°19 consacré à la généalogie du personnage de Rusty Brown, un autre de ses fidèles protagonistes, l'auteur met en place une véritable figure littéraire. Le père de Rusty, que l'on suit lors de ses études, est devenu professeur à l'université. Ses aventures amoureuses ressemblent à s'y méprendre à celle du jeune narrateur proustien, avec la légère inflexion pessimiste que Chris Ware insuffle à tous ses personnages. Le héros, d'ailleurs, lit Proust. Il lie une histoire d'amour avec une jeune fille dont le visage est toujours brouillé, comme une « photographie manquée ». Dans cette planche²⁴⁰ (figure 35) on voit que les cases représentant la jeune femme sont brouillées, de même, progressivement certaines cases vont se brouiller lorsqu'elles ont trait à son souvenir. Les cases miniatures ne sont plus identifiables, seuls les mots prononcés par la jeune fille servent l'identification. D'un point de vue graphique le brouillage de l'image ne correspond pas à un brouillage manuel, graphique ou photographique. Il opère comme si l'image de la jeune fille imprimée dans une bande dessinée, était extraite de sa case ou de sa planche et grossie au maximum. Ce grain tout à fait singulier a quelque chose à voir avec le grossissement numérique d'une image. Ainsi cette image pourrait n'être qu'un infime détail dans une case de bande dessinée, grossie à dessein par l'auteur pour trouver quelque chose. Ainsi le changement de cadre accentue ce phénomène de décalage entre les échelles. Tout laisse entendre que le détail de ce visage n'est pas traduisible en bande dessinée dans le registre de la ligne claire, car il est porteur pour le

²³⁹ L'ouvrage de Dominique Maingueneau sur la fin de la littérature est à ce titre éclairant. Se penchant sur la théorie proustienne de l'art et de la littérature, il remarque que la nouvelle critique et les courants littéraires de la deuxième moitié du XXe siècle ont fait leur la théorie proustienne d'une littérature autotélique, détachée des contingences auctoriales, celles du moi social, en d'autres termes ce que l'on appelle aujourd'hui littérature. D'après l'auteur elle serait morte, car dans le mouvement même de son repli sur soi, elle oublie toute autre production textuelle pourtant décuplée par les nouveaux médias. Le fait même de nommer quelque chose littérature porterait en soi l'idée de sa fin. Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, Paris, Éditions Belin, 2006.

²⁴⁰ Chris Ware, *The Acme Novelty Library*, n°19, Paris, Éditions Delcourt, 2008.

Ce portrait de l'aimée ressemble à s'y méprendre au portrait d'Albertine dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, l'impossible fixité du visage aimé tient au désir de celui qui la regarde. De même l'hermaphrodisme de la jeune fille blonde dans *Jimmy Corrigan* traduit l'incertitude extrême que cet « obscur objet du désir²⁴¹ », que le narrateur proustien reconduit systématiquement dans la femme aimée : l'hermaphrodisme originel. Pour Deleuze c'est le « mystère d'un hermaphrodisme initial²⁴² » que tout homme contienne en lui la femme et que toute femme contienne elle l'homme. Ce trouble est porté sur chaque héroïne proustienne aimée : Gilberte se promène dans le début du roman aux côtés d'un garçon qui s'avèrera être une fille, instillant ainsi le soupçon de l'homosexualité. De même le rapport très ambigu qu'Albertine entretient avec André, et que le narrateur naïf interprète comme de la jalousie féminine dans le roman est porteur de soupçon dans la suite de la *Recherche*. D'autant que l'un des premiers portraits d'Albertine l'identifie comme un être paradoxal à mi-chemin entre la jeune bourgeoise et le sacripant :

La tribune des musiciens formait au-dessus de lui un tremplin naturel et tentant sur lequel sans une hésitation l'aînée de la petite bande se mit à courir : elle sauta par-dessus le vieillard épouvanté, dont la casquette marine fut effleurée par les pieds agiles, au grand amusement des autres jeunes filles, surtout de deux yeux verts dans une figure poupine qui exprimèrent pour cet acte une admiration et une gaieté où je crus discerner un peu de timidité, d'une timidité honteuse et fanfaronne, qui n'existait pas chez les autres. « C'pauvre vieux y m'fait d'la peine, il a l'air à moitié crevé », dit l'une de ces filles d'une voix rogommeuse et avec un accent à demi ironique²⁴³.

Ce qui induit un réel trouble, ce sont les paroles argotiques et la voix « rogommeuse » de cette prétendue jeune fille. Une voix rogommeuse est une voix troublée par la grande consommation de l'alcool de rogomme et par extension de l'alcool en général²⁴⁴, qualité que le narrateur prêterait plus volontiers à une attitude virile.

Ce trouble dans la chair, qu'il tienne à un fort désir ou à une réelle faille dans la sexualité des personnages se retrouve dans l'esthétique de Ware. La clarté apparente du dessin de Ware se confronte de même à la pulsion des sentiments et des sensations que le seul trait ne peut traduire et que la bande dessinée dans son rythme fait palpiter. Plus encore, la ligne claire relève d'un classicisme trompeur, par lequel les corps prennent forme non pas

²⁴¹ Pour paraphraser Luis Buñuel dans son adaptation de *La femme et le pantin* de Pierre Louÿs. Luis Buñuel, *Cet obscur objet du désir*, 1977.

²⁴² Gilles Deleuze, *op.cit.*, page 163.

²⁴³ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. À la recherche du temps perdu II*, *op. cit.*, page 358.

²⁴⁴ « Rauque, enroué, éraillé par l'abus d'alcool » dans l'article « Rogommeux » du Trésor de la Langue Française Informatisé, CNRS, Université de Lorraine, ATILF, disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1554238515;>

seulement d'après le principe schématique de lisibilité, mais selon les aspects que la mémoire physique, individuelle et collective leur assignent. Enfin, donc, l'esthétique warienne de même que la recherche proustienne a pour but d'exhausser au rang d'essences mémorielles les objets décrits, dépeints et les corps aimés. Chez Proust, cette intention part d'une théorie littéraire, abondamment complétée et enrichie dans la suite du XXe siècle selon laquelle la littérature fait accéder à l'éternité, en cela qu'elle se retirerait du monde, au sens mondain, et qu'elle tenterait de représenter une réalité la plus essentielle possible. Cette tâche a été qualifiée de néo-platonique par Deleuze ou d'idéaliste. Cette méthode artistique passe par le flou temporel détaillé en première partie, auquel l'anachronisme participe, et qui se résout dans une réalisation artistique « immémoriale ». En somme, de toutes les époques les jeunes filles, la madeleine, Combray pourraient traverser l'imaginaire. La littérature telle que la pense Proust, et qui pose tant de problème à Dominique Maingueneau pose très clairement ce que Sophie Rabau a tenté de théoriser dans son séminaire²⁴⁵, c'est-à-dire le « hors-temps²⁴⁶ ». Signe de la fin de la « Littérature » pour Dominique Maingueneau, le hors-temps de Proust est peut-être le gage de son actualité, bien qu'elle ne soit plus strictement littéraire à voir les réalisations de Chris Ware. Chris Ware aurait pu écrire Proust, et non pas à l'image de ces fades adaptations que la bande dessinée propose pour vulgariser un auteur.

3.2 Proust, lecteur de Chris Ware ?

La comparaison que subit trop souvent Chris Ware et de manière générale tous les auteurs dits « indépendants », avec la littérature dénote d'une stratégie de valorisation culturelle, que nombre de genres bédéistiques ont vécu au cours du XXe siècle. La conséquence la plus marquante de cette stratégie est l'adaptation littéraire, qui avec ses succès et ses échecs, ne perdure pas sans l'arrière-pensée de la vulgarisation culturelle ou scientifique. Le médium populaire, lectures de l'enfance, serait plus propice à faire passer aisément un contenu culturel d'une sphère sociale à une autre. La logique est même allée dans certaines publications pour la jeunesse dédiées à la littérature jusqu'à fabriquer des feuillets

²⁴⁵ Sophie Rabau, Henri Garric, Présentation du séminaire « Sortir du temps : la littérature au risque du hors-temps », séminaire et atelier Fabula, disponible sur : http://www.fabula.org/atelier.php?Pr%26eacute%3Bsentation_du_s%26eacute%3Bminaire_%22sortir_du_temps%22

²⁴⁶ Selon l'expression de Gérard Genette, le temps du roman proustien est un temps « pervers » : « On sait avec quelle ambiguïté, apparemment insoutenable, le héros proustien [...] se veut tout ensemble, et avec lui son œuvre à venir, « hors du temps » et « dans le Temps ». [...] il est aussi, plus sourdement peut-être, un roman du Temps dominé, captivé, ensorcelé, secrètement subverti, ou mieux : *pervers*. » Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1972, page 182.

bédéistiques à partir de romans célèbres²⁴⁷. Du point de vue du critique de bande dessinée, comparer Proust et Chris Ware, c'est faire appel à l'emblème de la modernité artistique, celui qui a informé toute la critique littéraire du XXe siècle selon Dominique Maingueneau, pour rehausser un peu cet art infirme, claudiquant entre texte et images. Sans penser à mal, la critique développe là une stratégie de valorisation en s'appuyant, à raison, sur la qualité toute singulière du traitement temporel dans l'une et l'autre œuvre.

Or, comparer et mettre en tension deux œuvres aussi distinctes dans le temps et dans l'espace, pourtant liées par une affinité sensible, c'est ramener à la vie cette littérature passée, quand on sait l'importance de cette « vie » que serait, selon Proust, la littérature. Ainsi la question du corps et de la chair est une question sensible, c'est elle qui fait vivre l'œuvre d'art immémoriale. Or, il ne serait pas inopportun de penser que Proust avait lu des bandes dessinées, voire aurait lu Chris Ware et qu'il aurait tenté de mettre en mots, de manière linéaire et littéraire l'expérience ressentie lors de la lecture d'une bande dessinée. L'épisode du train porte l'expérience du réel au rythme de la saccade, rythme qui mime l'appréhension morcelée du réel par un corps. Cette « saccade » évoque aussi l'effort de lecture que certaines bandes exigeantes, comme celle de Ware, font subir au corps du lecteur, parfois obligé de se saisir d'une loupe pour avoir accès à ce monde, parfois obligé de « rentoiler » certaines cases les unes aux autres pour comprendre un événement. Ainsi comme dans cette scène de jeu²⁴⁸ (figure 36), le lecteur met en rapport toutes les cases pour créer un paysage, où différentes temporalités se mêlent, car certains personnages apparaissent puis disparaissent. Le lecteur joue à cache-cache dans les planches de Chris Ware. Elles seules peuvent morceler la réalité, mais aussi la reconstruire, comme dans cette planche et celle qui suit, dans laquelle l'auteur propose au lecteur un autre jeu de construction pour créer à taille réelle l'univers de jeu du jeune enfant. Seule la bande dessinée peut ainsi réellement donner corps à son monde, ainsi que la jaquette le montrait. Et il semble que Proust, influencé par la métaphore de l'origami que propose cette jaquette à déplier, à replier, et sur laquelle différentes faces du monde se lisent, ait construit la métaphore de la fleur japonaise, dont la matérialité tridimensionnelle peine à se couler dans le lacs des phrases. Et si c'était Proust qui essayait de vulgariser la

²⁴⁷ La revue « Je Bouquine » diffusée dans toutes les institutions scolaires a largement contribué à la constitution d'une culture littéraire de « seconde main », que la direction éditoriale et pédagogique pensait peut-être être une initiation à la littérature. Ainsi *David Copperfield* de Charles Dickens ou encore *L'île au trésor* de Robert Louis Stevenson, sont d'éminentes histoires d'enfances mises en bande : peut-être naïvement les éditeurs ont cru qu'elles parleraient à leur public ? Enfin il n'est pas incertain que ces productions jeunesse n'aient pas, à l'inverse de ce qui était attendu, développé chez les jeunes lecteurs une irrémédiable passion pour le neuvième art.

²⁴⁸ Chris Ware, *Jimmy Corrigan*, *op. cit.*, planche 208.

bande dessinée ? Il est vrai que la métaphore de la fleur japonaise recoupe beaucoup d'éléments de la naissance d'une bande dessinée : le processus chimique lui-même qui fait naître le monde proustien est un processus de colorisation, par lequel le papier est trempé dans l'eau pour faire advenir les couleurs. Ce serait à croire que la littérature peine à représenter ce que la bande dessinée peut faire jaillir d'un coup d'œil, inversant ainsi les rôles.

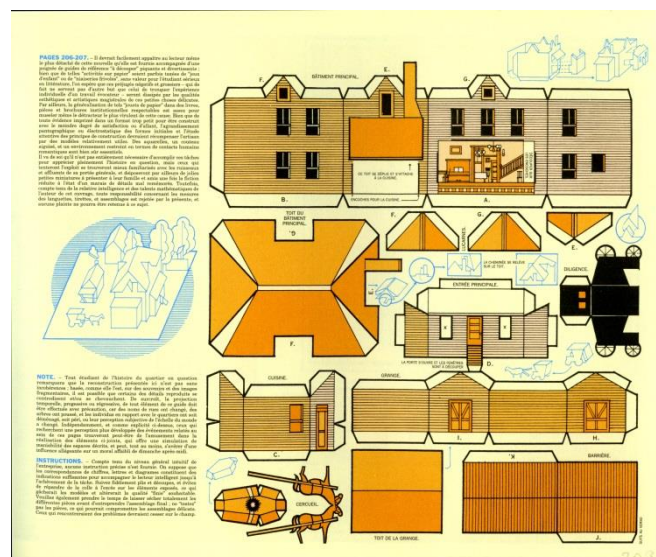
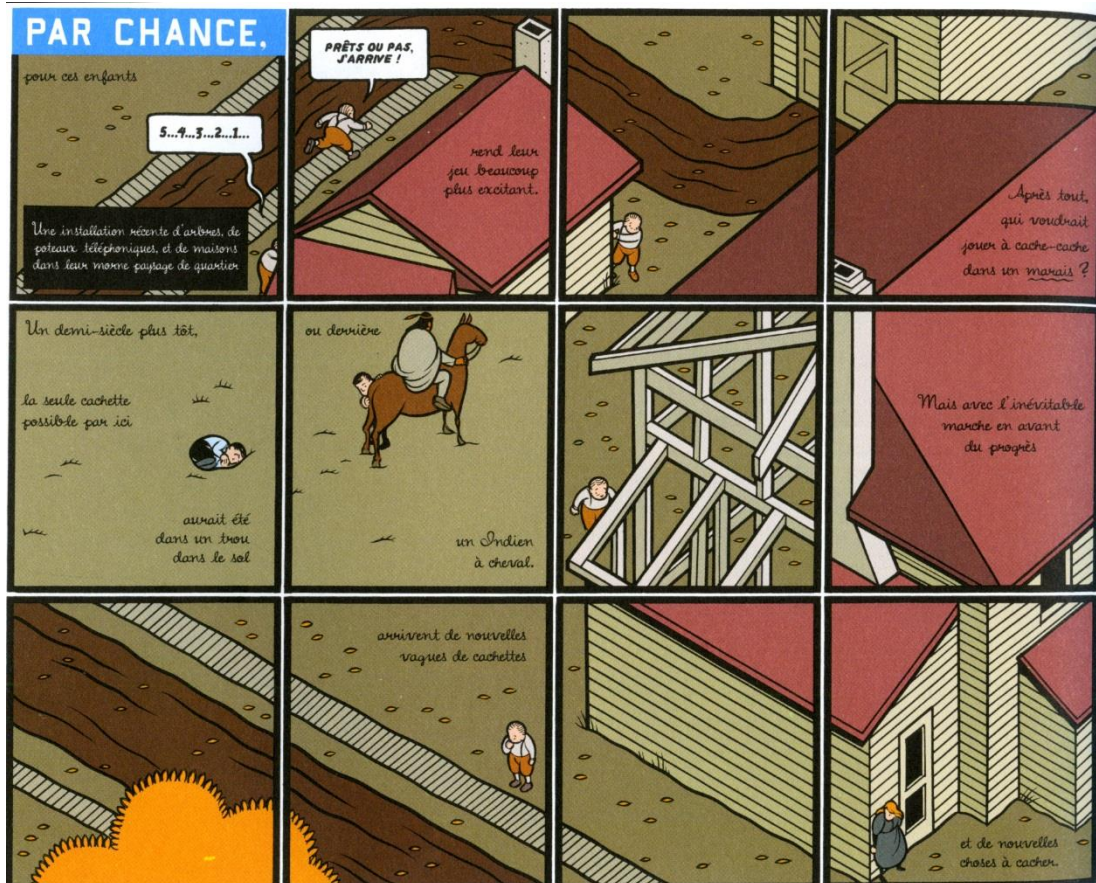


Figure 36

Si ces hypothèses apparemment fantaisistes trouvent une part de répondant dans les correspondances entre l'auteur de bande dessinée et le monstre littéraire, c'est qu'elles sont facilitées par la volonté de Proust de « tuer le temps » pour paraphraser à nouveau Sophie Rabau. Celui-ci commet par exemple cet acte ignoble en donnant une vie autonome à ses personnages : comme dans la comparaison avec le cimetière, il débarrasse ses biographèmes des oripeaux de la temporalité pour les faire accéder dans une chair qui leur est propre à une autre vie. Ils sont métamorphosés. Ainsi la vie des corps qu'exhale le texte proustien dans sa fugacité et sa vitalité peut aussi laisser penser que ceux-ci, devenus indépendants des contingences extérieures du monde réel, des êtres de fiction à part entière, naviguent d'œuvre en œuvre : la jeune fille de *Jimmy Corrigan*, ne pourrait-elle s'appeler Gilberte²⁴⁹ ?

Proust tue le temps dans une œuvre qui se structure avec les sensations et prend naissance dans les événements du corps ; ce récit des origines anachronique situe dans l'atemporel la naissance de l'art. Celle-ci s'articule autour du ressenti et de la perception physique, qui fondent la subjectivité du vécu. Le corps, dans son trouble et son mensonge, comme premier accès aux mystères de l'art, prend part au détricotage de la temporalité que requièrent les véritables œuvres. L'enracinement physiologique de la perception porte insensiblement vers la conception esthétique qui se dégage du portrait d'Albertine et du voyage en train. Il informe la modernité littéraire de Proust – abondamment plagiée de la bande dessinée – c'est-à-dire l'intuition que la représentation du réel prend source dans sa fragmentation, mais il ne le laisse pas à l'état de « morceaux », il le cristallise tout en enrichissant le roman de cette chair pour laquelle est mort Bergotte. En cela *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* est aussi un roman de la vie sensible. Ceci est moins évident pour la bande dessinée qui a peine à se dégager de la fragmentation par cases que subit le réel et le

²⁴⁹ Pierre Bayard dans *L'affaire du chien des Baskerville*, pose l'hypothèse que les êtres de fiction recouvrent une certaine part de liberté dans les univers dits « intermédiaires », hors de la fiction, et que les névroses de l'auteur, notamment Conan Doyle ont réussi à rendre si vivants, qu'ils leur échappent, comme Sherlock Holmes échappe à son auteur, après être mort, il revient à la vie dans *Le chien des Baskerville*. Pierre Bayard appelle ces personnages intermédiaires « les immigrants du texte ». Pierre Bayard, *L'affaire du chien des Baskerville*, Paris, Éditions de Minuit, collection « Double », 2008, page 121. Plus loin encore, cette théorie des personnages de roman est étayée par Thomas Pavel (Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1988) puis par Marie-Laure Ryan qui étudie la distinction entre réalité et fiction. Si pour le premier, la littérature est l'expression de mondes possibles, dans lesquels les personnages ont leur propre consistance, la deuxième infléchit la position en disant que le monde fictionnel est bien déconnecté de la réalité, mais il est un monde en soi qui développe et travaille avec des mondes possibles « l'œuvre littéraire de fiction comme un monde actuel textuel, environné de ses mondes possibles et ses univers de référence, certains créés par lui, d'autres lui préexistants » explique Françoise Lavocat dans une intervention lors d'une journée d'étude. Ainsi le monde fictionnel produit comme une constellation de mondes possibles à l'intérieur même d'un univers lui très concret. Les thèses sur les personnages migrants et immigrants du texte prennent source dans ces théories des mondes possibles. Communication de Françoise Lavocat, « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ? », journée d'études *Problèmes de théorie littéraire*, novembre 2004 ; disponible sur : http://www.fabula.org/atelier.php?L'oeuvre_litt%26eacute%3Braire_est-elle_un_monde_possible%3F

schématisme graphique qui préside au dessin des corps, aussi expressifs soient-ils. Est-ce pour autant que la bande dessinée ne pourrait dépasser ces limites pour représenter ce temps vécu enraciné dans le sujet ? Si les personnages ont une vie rendue nécessaire par le récit, dans cet hypothétique monde possible, comment la bande dessinée peut-elle lui donner forme ?

Troisième partie : Des « hypothèses de vie » ?

La bande dessinée peine à sortir de la malédiction töpfferienne selon laquelle les corps dans la bande dessinée ne seraient que des « hypothèses de vie » singeant la reproduction mécanique de l'ère industrielle, et par conséquent vidés de sens, de sang et de vie. Parallèlement, il est aussi tentant de penser que l'enracinement physiologique du roman proustien tend à être dépassé par une dimension supplémentaire : le hors-temps des œuvres qui, en toute logique, se débarrasse de la temporalité humaine. Or, chacune des œuvres apportent des réponses singulières à ces problèmes de positionnement théorique et esthétique. Quoique Proust hérite d'une conception esthétique romantique et plus tard symboliste qui veut l'œuvre d'art soit haussée au rang de la métaphysique et de la religion dans la lignée de Schelling, l'incarnation de sa prose est plus ambivalente que la théorie de l'art mise en scène. De même, si Chris Ware rentre à plein dans une conception diagrammatique et sémiologique de la lecture de la bande dessinée, son dessin et les modalités plastiques mises en œuvre répondent de manière plus profonde à l'aporie conceptuelle de la vie des personnages de bande dessinée.

1. En finir avec les marionnettes

Au cours du développement les catégories introductives de la danse et du pantin se sont légèrement brouillées. Le pantin incarnerait un corps agi, un peu maladroit, et dont la mécanique prime sur la vie ; à l'inverse, la danse incarne la parfaite maîtrise du corps par l'art, qui ne se contente pas d'animer le corps dans des postures attendues et immédiatement reconnaissables, comme un mime le ferait. Elle consiste en un subtil équilibre entre la maîtrise rationnelle du corps, fruit de l'art, comme une grâce presque impossible à situer entre l'irrationnel et une inspiration quasi-divine. Ainsi, les différentes confrontations aux autres arts et modes de représentation ont montré les potentialités de grâce et de profondeur émotionnelle que la bande dessinée, l'infirme pantin, pouvait conquérir. Ces potentialités résideraient davantage dans le mode de lecture de l'œuvre que dans d'autres singularités de la bande dessinée. De même, le roman proustien montre une certaine forme de décrochage par rapport à l'image d'un corps dansant, pourtant métaphore du corps d'Albertine. Dans le

principe dansant qui organise la circulation des corps dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* réside surtout une ambiguïté de la représentation dont le mensonge et la subjectivité de la perception seraient à l'origine. Fait plus étonnant encore, la justesse de jugement sur les personnages passerait non pas par l'introspection morale, mais par un point de vue adéquat, une perspective, sur leur corps. Ainsi, contrairement aux apparences, le corps agirait malgré le sujet : une forme de mécanique jouerait dans la représentation du corps. Ainsi le caractère dansant des corps dans le roman serait avant tout le fruit d'une esthétique que d'une possible supériorité de l'esprit sur le corps. Cela contrevient à la posture esthétique quelque peu désincarnée du symbolisme littéraire qui tourne autour de l'œuvre de Proust. Comme le souligne Compagnon dans son ouvrage *Proust entre deux siècles*, l'œuvre proustienne est toujours tendue entre la vision d'une œuvre comme un tout esthétique et organique, accédant à une forme d'au-delà, et la radicale précarité, diversité, intermittence : le roman tient lieu de faille entre les deux siècles²⁵⁰.

1.1 Proust est-il désincarné et la bande dessinée infirme ?

Si l'on s'attarde un peu sur la théorie esthétique qui préside à l'écriture proustienne et qui a pour bonne part son importance dans la mise en scène du corps comme paradigme perceptif et créatif, on peut trouver ce côté désincarné que la critique esthétique de Schelling apporte. Cette doctrine esthétique est très en vogue au XIXe siècle : d'une part elle est au cœur de la notion d'œuvre comme tout organique, mais plus encore, pour le philosophe l'œuvre d'art serait le fruit de l'idéal. L'œuvre d'art est la rencontre de l'esprit et de la matière, mais pour Schelling, cette collocation épuise l'esprit, condamnant l'œuvre à n'être bientôt plus que matière et donc périssable, si bien que les œuvres doivent toujours être recommencées. À l'initiale de cette doctrine artistique se trouve le fondement analogique ; Anne Henry pointe, à ce propos, la grande vogue de cette technique littéraire, sous des formes aussi diverses que la correspondance baudelairienne, le symbole, la métaphore²⁵¹. Bien souvent, cette analogie est, à l'instar du Baudelaire de *Les fleurs du mal*, un moyen de passer de la précarité du réel – le *spleen* – à la beauté de l'idéal. À l'arrière-plan de cette doctrine il y a l'idéalisme, auquel Proust n'a pas été hermétique. Pourtant, l'actualité de Proust jusque dans

²⁵⁰ « toute l'œuvre et tout dans l'œuvre est mixte, hybride, intermédiaire. » Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, page 13.

²⁵¹ « l'imagination devient aptitude à deviner ce qui peut unir les contraires, à établir des rapports. » Anne Henry, « Schelling (Friedrich Wilhelm Joseph von) » dans *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2004, page 915.

les dernières parutions de bandes dessinées, oppose un démenti au dépérissement supposé des œuvres, dont Schelling prédisait l'avenir, ces œuvres qui sont « l'infini présenté comme fini²⁵² ». Ce qui échappe à cette démarche idéaliste, c'est peut-être une vie propre du texte qui ne se laisse pas restreindre à une organicité stricte et qui passe par de nombreuses concessions faites à l'idéal. La première concession de la *Recherche* à l'idéal est peut-être tout simplement le volume étudié et tous ceux qui constituent le cœur du texte, en somme cet entre-deux qui va de « Combray » dans *Du côté de chez Swann* au dernier chapitre de *Le Temps retrouvé*. Selon Antoine Compagnon, le lecteur qui effectuerait le parcours de l'un à l'autre, y trouverait son compte de solidité conceptuelle, d'harmonieuses correspondances, et de réponses complètes²⁵³. Or, l'errance du narrateur, sa procrastination, ses erreurs de personnes et de point de vue, la fragmentation du monde et ses intermittences constituent tout autant le roman comme récit d'une vie intérieure que comme une œuvre de l'incertitude et des discordances, à commencer par *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* qui dresse la liste de toutes les erreurs de jeunesse. Ce nonobstant, jamais le narrateur ne reviendra systématiquement sur ses erreurs, et l'incomplétude du réel demeurera telle quelle comme ce grain de beauté qui se promène sur le corps d'Albertine, promenant le lecteur et le sens de l'œuvre au gré de ses pérégrinations.

À un autre niveau, davantage stylistique, la théorie proustienne de la métaphore fait fi de l'idéal tout en en projetant l'ombre sur le texte. Cette forgerie stylistique particulière advient selon le narrateur lorsque « l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style²⁵⁴. » Ce que Proust théorise en termes de métaphore ne se limite pas à l'aspect littéraire, le maître de la métaphore se trouve justement être Elstir, le peintre de l'atelier de Balbec. La métaphore posée dans le système théorique du narrateur proustien, fait accéder l'œuvre à cet idéal artistique qui reproduit le réel hors du monde, mais dans la vraie vie, c'est-à-dire la littérature ou l'art. Or, il n'est pas certain que le travail métaphorique chez le maître pictural, Elstir, soit tout dirigé vers un au-delà, au contraire, le narrateur relève la capacité du peintre à produire une perception du réel plus proche de la sensibilité première et de l'impression originelle,

²⁵² « L'infini présenté comme fini est la beauté », Friedrich Schelling cité par Anne Henry, *Ibidem*, page 916.

²⁵³ « ils sont nombreux à passer de « Combray » au *Temps retrouvé*, à louer la complétude de l'œuvre, comme si « Combray » était le livre annoncé dans *Le Temps retrouvé*. » Antoine Compagnon, *op. cit.*, page 301.

²⁵⁴ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé. À la recherche du temps perdu VII* [1927] Paris, Éditions Gallimard, collection « Folio Classique », 1991, page 196.

enfin débarrassée de l'intelligence²⁵⁵. Ainsi la métaphore transporte vers l'idée qui n'est pas un idéal, au sens où il se trouverait au-delà, mais au contraire en-deçà dans une régression de l'intelligence vers la sensibilité. C'est pourquoi la métaphore renvoie aussi à ce bas corporel qui enregistre l'impression primordiale. Laurent Mattiussi définit Proust comme le dernier écrivain idéaliste, mais d'un idéalisme sans idéal, paradoxe fondamental. Or, écrit-il « comme tous les idéalismes, celui de Proust implique un spiritualisme et un dualisme, une distinction de l'esprit et de la matière, de l'âme et du corps, une prééminence de l'invisible sur le tangible, une hiérarchie du haut et du bas²⁵⁶. » Pourtant, rien n'est plus physique que la métaphore proustienne, métamorphose du sensible en une impression première, comme si dans cet idéalisme paradoxal, le dualisme faisait plonger l'art dans l'épaisseur du corps au lieu de l'élever vers l'esprit. En effet, pour le critique, cet idéalisme paradoxal dont la métaphore proustienne relève nous maintient toujours entre ciel et terre, ou, dans le cas d'Elstir, en mer et terre. Et cet entre-deux est dû à la plus grande richesse que le narrateur trouve dans les sensations impures ou anecdotiques. L'au-delà mystique de la métaphore ne tient plus dans la modernité proustienne, toujours selon Mattiussi, cet au-delà n'est que métaphore, lui-même, de la fiction littéraire, cet au-delà de la vie réelle. Mais la tâche de ce roman du sensible est bien d'élever l'anecdotique, l'insignifiant, parfois même le dégoûtant, au statut d'œuvre d'art, car c'est en eux que se trouverait la vérité du vécu. D'où cette inversion perpétuelle du haut et du bas quand la sensation saisit le narrateur :

Ainsi le double jeu proustien, de la métaphore n'est-il pas sans rappeler le renversement carnavalesque que Bakhtine a lumineusement commenté : les valeurs élevées sont désacralisées par leur assimilation au « bas matériel et corporel », surtout la nourriture dans *La Recherche*, mais ce processus confère en même temps au soubassement matériel de l'existence une dignité sacrée, puisque le renversement s'opère sans fin dans les deux sens²⁵⁷.

L'image la plus probante de ce phénomène est sans doute celle du cabinet d'aisances. Cette métaphore en devenir, car elle est incomplète et pose l'horizon de Combray et de l'enfance

²⁵⁵ « une métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur donnant un autre qu'Elstir les recréait. » Une sorte de blasphème constitutif gît dans le processus métaphorique proustien, en tout cas tel qu'il est représenté chez Elstir. Il consiste en une nouvelle création divine, mais qui se colle à l'impression, débarrassée de l'intelligence et en aucun cas, comme dans l'idéalisme ne projette l'art vers un Dieu, ou dans un geste religieux. Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. À la recherche du temps perdu II* [1919] Paris, Éditions Gallimard, collection « Folio Classique », 1988, page 399.

²⁵⁶ Laurent Mattiussi, « Entre ciel et terre : Proust et le double jeu de la métaphore », dans *Métaphores et cultures « En mots et en images »*, Paris, Éditions de l'Harmattan, Collection « L'univers esthétique », direction éditoriale Véronique Alexandre Journeau, 2012 ; collectif sous la direction de Véronique Alexandre Journeau, Violaine Anger, Florence Laustel-Ribstein, Laurent Mattiussi, page 158.

²⁵⁷ *Ibidem*, page 170.

comme correspondances, situe les premières extases non pas dans la contemplation esthétique d'une œuvre artistique, mais dans la sensation impure :

En rentrant, j'aperçus, je me rappelai brusquement l'image, cachée jusque-là, dont m'avait approché, sans me la laisser voir ni reconnaître, le frais, sentant presque la suie, du pavillon treillagé. Cette image était celle de la petite pièce de mon oncle Adolphe, à Combray, laquelle exhalait en effet le même parfum d'humidité. Mais je ne pus comprendre et je remis à plus tard de chercher pourquoi le rappel d'une image si insignifiante m'avait donné une telle félicité. En attendant, il me sembla que je méritais vraiment le dédain de M. de Norpois ; j'avais préféré jusqu'ici à tous les écrivains celui qu'il appelait un simple « joueur de flûte » et une véritable exaltation m'avait été communiquée, non par quelque idée importante, mais par une odeur de moisi²⁵⁸.

Tout se renverse, et Proust le désincarné, l'écrivain des idées et des essences, situe son idéal dans une impression de « moisi », c'est là son « essence précieuse », comme lorsque dans l'épisode des asperges de « Combray », le fruit de ses expériences alchimiques se transforme en urine²⁵⁹. L'outil paradoxalement le plus élaboré²⁶⁰, la métaphore, est le garant d'une régression « idéale » à la sensation la plus juste. « [P]eut-on espérer transmettre au lecteur un plaisir qu'on n'a pas ressenti²⁶¹ ? » écrira le narrateur quelques milliers de pages plus loin. L'enracinement de l'écriture dans la vie du corps ne fait plus de doute, c'est pourquoi le texte dans les processus même de sa production tient quelque chose de cette vie impressive qui fait sa chair. Les corps de la *Recherche* ne sont pas les marionnettes d'une littérature désincarnée soumise à la fragmentation du réel, ils sont au cœur d'une problématique sensible dont l'objectif est de faire du roman l'intrigue d'un vécu intérieur²⁶².

Au contraire, c'est parce que la bande dessinée ne peut prétendre à ce dualisme du corps et de l'esprit qu'elle a ce statut d'infirme. Tout ce qui manque à l'écriture selon Proust c'est l'épaisseur sensible de l'impression, quand dans la bande dessinée, le corps ne serait

²⁵⁸ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. À la recherche du temps perdu II*, op. cit., page 65.

²⁵⁹ « cette essence précieuse que je reconnaissais encore quand, toute la nuit qui suivait un dîner où j'en avais mangé [des asperges], elles jouaient, dans leur farces poétiques et grossières comme une féerie de Shakespeare, à changer mon pot de chambre en un vase de parfum. » Marcel Proust, *Du côté de chez Swann. À la recherche du temps perdu I*, Paris, Éditions Gallimard, Collection « Folio Classique », 1988, page 119.

²⁶⁰ La métaphore est, d'après Bernard Dupriez « le plus élaboré des tropes » car « le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation et celle-ci demande à être trouvée, sinon reconnue, par le lecteur. ». Bernard Dupriez, *Gradus 1. Dictionnaire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.

²⁶¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé. À la recherche du temps perdu VII*, op. cit., page 162.

²⁶² On peut s'appuyer pour étayer la thèse d'un roman du sensible, sur le célèbre ouvrage de Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*. Celui-ci analyse les éléments du sensible, « l'euphorie de la consistance » sur lesquels le désir proustien a prise, comme étant la première étape d'une recherche herméneutique, puis leur participation active dans la constitution de formes du monde dans l'écriture romanesque. Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

qu'images plates d'actions stéréotypées. L'art de Chris Ware prouve en partie le contraire, notamment par la conception qu'il a de la *mimesis*, avant tout sensible et mémorielle, et de la narration bédéistique, art musical dont la lecture révèle la grâce. Mais doit-on pour autant rejeter comme une infirmité le caractère pantomimique de la bande dessinée ? Dans le registre des « arts progressifs » et plus tard dans l'ère la reproductibilité technique²⁶³, le corps du pantomime s'émancipe du sujet. La pantomime, contrairement à la physiognomonie, postule le passage des émotions de l'extérieur vers l'intérieur. « Devenue mécanique, l'excitation part du dehors ; le corps manipulé devient le pantin de forces dont il n'a pas la maîtrise et dont l'esprit n'est plus la source²⁶⁴. » Ce nouveau régime du corps tient à la radicale révolution mimétique que la photographie propose, et qui aboutit en cette fin du XIXe siècle à la découverte de nouveaux moyens publicitaires. Plus profondément, ce que Rykner ne souligne pas forcément, cette technique assiste à l'émergence d'une nouvelle conception du corps portée par la psychologie et la psychanalyse. Le corps est le sujet aux passions, tout aiguillonné par des *stimuli* extérieurs. Dans la psychanalyse, ce n'est pas un *stimulus extérieur* comme la vue d'un gâteau provoquant la gourmandise, mais c'est bien une émotion qui ne descend pas de la conscience, mais émane d'une force qui apparaît comme extérieure, l'inconscient. Ainsi, le roman proustien, à l'articulation des siècles, rend hommage à l'image de ce corps agi par les passions contenues dans l'inconscient, l'intime, la sensation. Mais toujours, les événements du corps s'articulent à une parole, celle de la littérature, articulant le rationnel, l'inouï et le verbal. La pantomime en bande dessinée est plus fidèle à ces photographies début de siècle que le texte de Proust, car elle situe le corps dans un hors texte. La bande dessinée met rarement en scène des introspections discursives. Mais ces pantomimes dans bande dessinée de Ware, quoique détachées du contexte historique de la découverte de la photographie et de la prégnance de la psychanalyse, relance la problématique du dualisme des personnages posée par Töpffer, farouche adversaire de la pensée matérialiste.

Comment interpréter les phénomènes physiques chez les personnages de Chris Ware ? Ne sont-ils, comme le pantomime de Nadar, que les objets de *stimuli* extérieurs, alors même que la narration se propose de s'enfoncer dans l'intériorité des personnages ? Au contraire, le

²⁶³ Cette formulation paraphrase le fameux essai de Walter Benjamin sur l'œuvre d'art subissant les modifications que des arts reproductibles telle que la photographie apportent. Ici le cas du pantomime mis en relation avec la bande dessinée est essentiellement représenté au travers de photographie, il s'inscrit donc dans cette nouvelle artistique, au sujet de laquelle l'ouvrage collectif *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Penser la représentation I*, Paris, Éditions de L'Harmattan, collection « Champs visuels », 2007 ; éd. Pierre Piret.

²⁶⁴ Arnaud Rykner, « La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images dans la seconde moitié du XIXe siècle », dans *Ibidem*, page 157.

poids des problématiques familiales n'est-il pas le cœur des trajectoires individuelles ? Comment négocier entre l'introspection de la démarche de Jimmy, des confidences de James et l'apparent déterminisme physique de la famille Corrigan ? Le réel est faillé et la *mimesis* joue de ces ambiguïtés. Le langage proprement bédéistique de la ligne claire joue ce double jeu, du mensonge et de la mémoire, collective et individuelle. Dans les phénomènes physiques qui constituent l'intrigue, il semble pourtant que la faille des personnages entre liberté et déterminisme soit toujours portée au-devant de la scène. D'une part les personnages semblent agir par des phénomènes physiques : accidents, malaise, appréhension, mais d'autre part, ces phénomènes physiques sont porteurs d'une signification plus profonde, que les modalités multiples de la bande dessinée et notamment le contre-point que constitue le texte explicitent. Ainsi l'infirmité de la bande dessinée, l'impossibilité des personnages de faire acte d'une liberté rationnelle et d'une introspection discursive, constitue pourtant sa poésie particulière du récit introspectif, à savoir que le corps et ses phénomènes deviennent des champs de signification que le dessin et le texte mettent au jour et explicitent parallèlement.

1.2 Une poésie du psychosomatique

La bande dessinée de Chris Ware serait une poésie du psychosomatique. La liberté des individus est restreinte, car leur corps est l'objet des passions et des déterminismes. Mais cette apparente restriction de la liberté est le gage d'une plus grande introspection : le corps dans ses accidents, ses névroses, est porteur d'une signification. L'image s'approfondit dans sa représentation, elle est porteuse de sens que le texte, nous le verrons plus loin, étaye, met en balance, contredit parfois, mais toujours dans le sens d'une plus fine complexité. Ce pari théorique repose sur un des aspects de la psychanalyse un peu délaissé dans l'histoire de cette pensée. La théorie psychosomatique²⁶⁵ dans ses aspects les plus extrêmes considère le corps d'un point de vue moniste : tout phénomène pathologique est un reflet de la psyché. Si cette

²⁶⁵ La médecine psychosomatique trouve ses sources dans les théories médicales d'Hippocrate. Ses thèses se retrouvent dans les écrits de Polybe, gendre de ce dernier et notamment la théorie humorale dans *Nature de l'homme* dans *L'art de la médecine*, Paris, GF Flammarion, 1999 ; traduction de Jaques Jouanna et Caroline Magdelaine. Celles-ci postulent que toute maladie a une cause psychologique, à savoir, dans la théorie humorale du médecin grec une certaine allure de la *psyché*, trop influencée par l'excès d'une humeur sur une autre. Les théories psychosomatiques ont trop souvent partie liée avec une vision métaphysique du monde : tout ayant une cause psychique, toute maladie peut être guérie par la connaissance de cette cause et ainsi la maladie ferait partie de la vie. Les tenants modernes de la théorie psychosomatiques sont le sulfureux Georg Groddeck (*La maladie, l'art et le symbole*), surnommé l'« analyste sauvage » par Freud, puis dans l'école de Chicago le plus modéré et plus pragmatique Franz Alexander (*La médecine psychosomatique*). Le corps dans la théorie psychosomatique devient un champ de significations où le conflit des tensions psychiques se fait jour. Si médicalement cette posture laisse parfois à penser, elle s'avère féconde dans la démarche artistique, en cela que le corps et ses manifestations sont autant de signes que le langage des arts peut prendre en charge. La théorie humorale du corps fait d'ailleurs partie dans la tradition littéraire du XIXe siècle des topiques romantiques, comme le *spleen* baudelairien : humeur noire, bile du foie, symptôme d'un être mélancolique.

doctrine psychanalytique et plus largement en médecine peut sembler un peu farfelue, elle pourrait servir d'outil d'analyse de l'œuvre d'art, et surtout dans le cas très précis de la bande dessinée qui serait condamnée à représenter des corps en surface et en même temps à développer leur vie intérieure, empêchée qu'elle est de verser dans l'un ou l'autre excès. Dans le cas très précis de *Jimmy Corrigan*, il s'agit d'un récit du corps, dont l'introspection est problématique, d'une part car elle traverse différents corps, d'autre part parce qu'il est difficile de développer textuellement l'intimité physiologique des personnages. Nombre de planches reproduisent des états du corps réels et plus souvent fantasmés, qui, traversés de pathologies, d'accidents ou de pulsions – notamment le démembrement et le gigantisme – deviennent des champs de signification. Le corps dans ses représentations permet au lecteur de s'enfoncer dans le profond ressenti physique des personnages qui mêle de véritables sensations physiques et des projections psychologiques. Ainsi le corps est une image sensible qui prend les formes des émotions et des désirs des personnages. Par ailleurs tout événement physique fait récit car dans son épaisseur signifiante il devient l'intrigue. L'outil psychosomatique ne doit pas être pris strictement dans un sens moniste et métaphysique²⁶⁶: on a vu la disjonction esthétique et ontologique entre le corps humain et les grands « corps », architecture, nature. Il ne doit pas non plus être pris strictement dans le sens d'un passage unilatéral de la psyché au physiologique, donc d'une émotion vers son expression, le personnage devenant le faible pantin de ses sentiments. C'est cependant souvent le cas car la composition du récit en avait montré les structures. Un accident du corps peut ouvrir à l'explication psychologique des personnages, surtout quand c'est une explication qui trouve sa source dans une autre génération. Ainsi l'accident de Jimmy sur la route réveille dans le récit, une autre histoire de corps, celle du corps de William auto-mutilé par le soldat lui-même. Pour expliciter cette poétique toute particulière à l'enquête intime des Corrigan, il est intéressant de se pencher sur des images récurrentes du corps et dont la radicale métamorphose tient à une pulsion, un désir ou une angoisse. Deux figures récurrentes font office de pôles contradictoires : le gigantisme et le démembrement.

À de nombreuses reprises le corps des Corrigan est démembré : William sacrifie un de ses doigts pour être exempté, le fantasme du père avant la rencontre le transforme en tueur sanguinolent, les images modulables du corps de Jimmy en pantin articulé portent en creux cette angoisse. Enfin cette image dit l'impuissance à faire corps, et par-là renvoie peut-être à

²⁶⁶ Le monisme de manière générale, incarnée par Leibniz notamment, suppose que l'univers n'est qu'une substance et que tout est dans tout, tout a une cause et qu'il n'y a pas de place à la contingence. Cette posture philosophique est souvent reprise par des pensées métaphysiques portant à une conception religieuse.

l'impossible réunion familiale, elle traduit l'angoisse de la création, le corps démembré prenant parfois les allures de morceaux de sculptures, et ainsi par extension de l'accomplissement, ou bien de la transmission. Elle dit aussi un éclatement des repères : une tête se retrouve sur le sol, un bras à la place d'une jambe. À cette décomposition s'ajoute le fantasma du gigantisme. Celui-ci prend la forme, au contraire d'une toute puissance, incarnée dans un premier temps par la figure de Superman, dans un second temps dans la figure d'un géant dévorateur d'enfants. Personnage tout-puissant il peut également le bien et le mal et l'ambiguïté du personnage demeure.

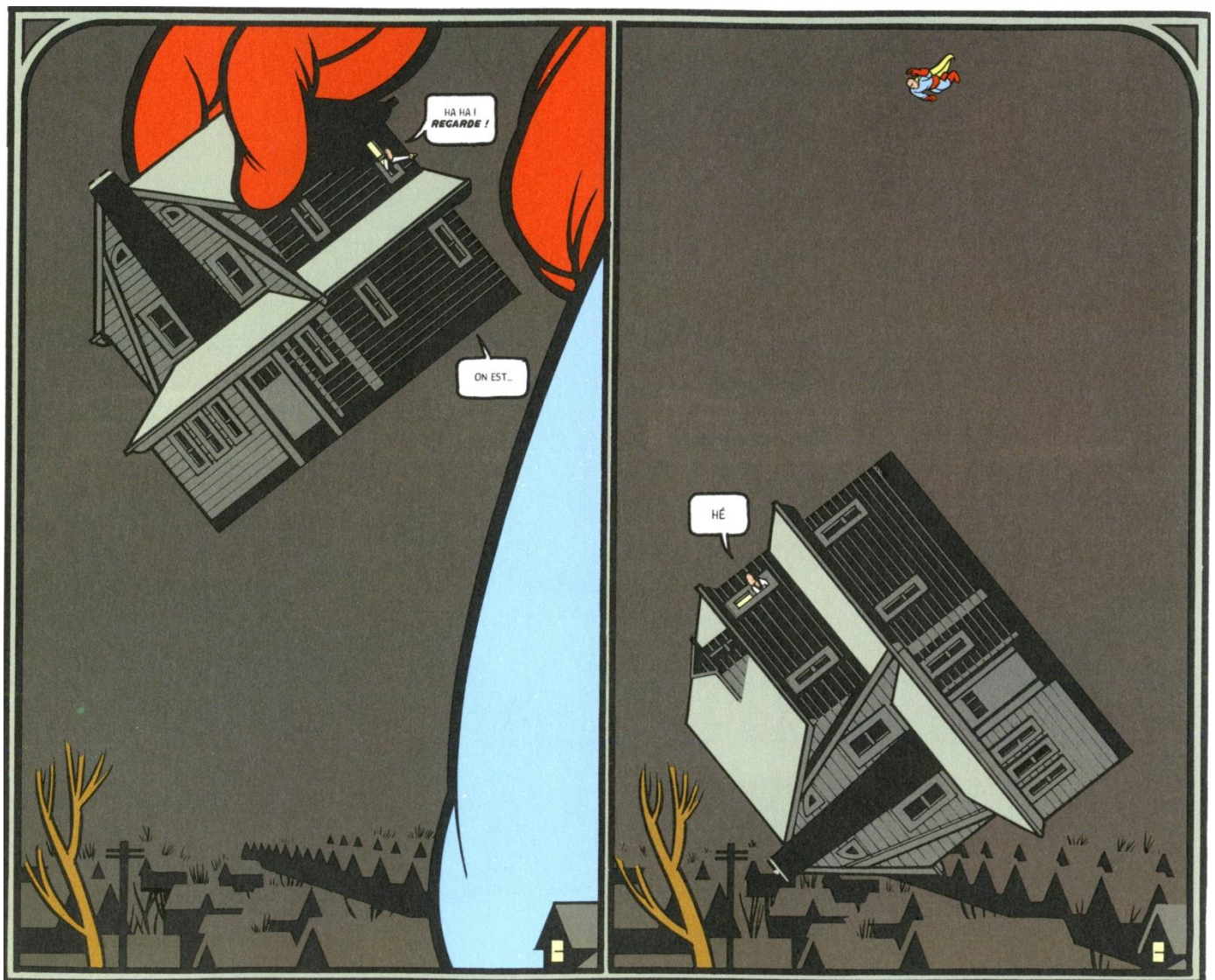


Figure 37

Dans ces planches²⁶⁷ (figures 37, 38, 39), Jimmy est pris dans un rêve angoissant, alors qu'il passe sa toute première nuit chez son père. Celui-ci évoque un avenir potentiel où Jimmy serait père et raconterait ses souvenirs à son enfant avant qu'il ne s'endorme. Or, la tendre conversation est interrompue par l'apparition d'un Superman géant qui saisit la maison et la jette dans le vide. Le corps démembré de l'enfant est éparpillé autour de la maison et enfin la tête de l'enfant qui parle encore est sacrifiée par le père. Ces quelques bribes de rêves sont mises en scène de manière paradoxale : entre le diagramme de bande dessinée et la mise en scène théâtrale. Ces trois planches sont d'ailleurs distinguées du reste du rêve par l'ornementation des cadres. Celle-ci vise à montrer le parfait hermétisme entre veille et sommeil, quand dans les planches précédentes, la situation étant réaliste, le cadre demeuré intact brouille les pistes du lecteur. Si le brouillage onirique demeure une forme de constante dans la bande dessinée, comme le soutient Jacques Dürrenmatt²⁶⁸ et s'illustre parfaitement dans les planches précédentes, il oblige le lecteur à recentrer son attention *a posteriori* quand l'absurde ou l'irréel devient de plus en plus prégnant, sur des images dont la signification échappe au premier abord. Le cadrage ornemental est aussi là pour pointer ce moment où le rêve cesse d'être réaliste et plonge le lecteur dans une autre dimension. Ici le gigantisme des corps et le démembrement de l'enfant toujours paradoxalement en vie, tranche la question, le lecteur est véritablement dans le rêve. Par ailleurs l'ornementation des cadres tend progressivement à faire des images une scène. D'abord prenant la forme d'un bas-relief à la décoration néo-classique, il donne l'impression de soutenir comme une scène imaginaire déconnectée du monde des spectateurs, enfin la scène se matérialise et de véritables spectateurs prennent place. Il s'agit de Quimby, un autre des personnages de l'univers warien.

²⁶⁷ Chris Ware, *Jimmy Corrigan*, Paris, Éditions Delcourt, Collection « Contrebande », 2002 ; traduction Anne Capuron, planches 54, 55, 56.

²⁶⁸ « Parce qu'elle s'inscrit à l'intérieur de frontières instables, la séquence d'hallucination possède donc au cinéma ou dans la bande dessinée un statut comparable en apparence à la digression qui, comme elle, inscrit un déplacement plus ou moins prévisible, déplacement du sujet – à penser non en termes d'objet de discours ou de pensée mais de sujet pensant, imaginant. [...] Indépendamment d'évidentes fonctions narratives, la divagation défait nos modes d'organisation habituels des unités complexes, remet en cause nos attentes de lecteurs, perturbe notre croyance dans l'image. C'est en cela qu'elle intéresse au plus haut point la forme en devenir qu'est la bande dessinée, genre qui se rêve syncrétique [...]. » Jacques Dürrenmatt, « Les rêves de Jimmy : divagations sans frontières dans la bande dessinée contemporaine », *Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document899.php>

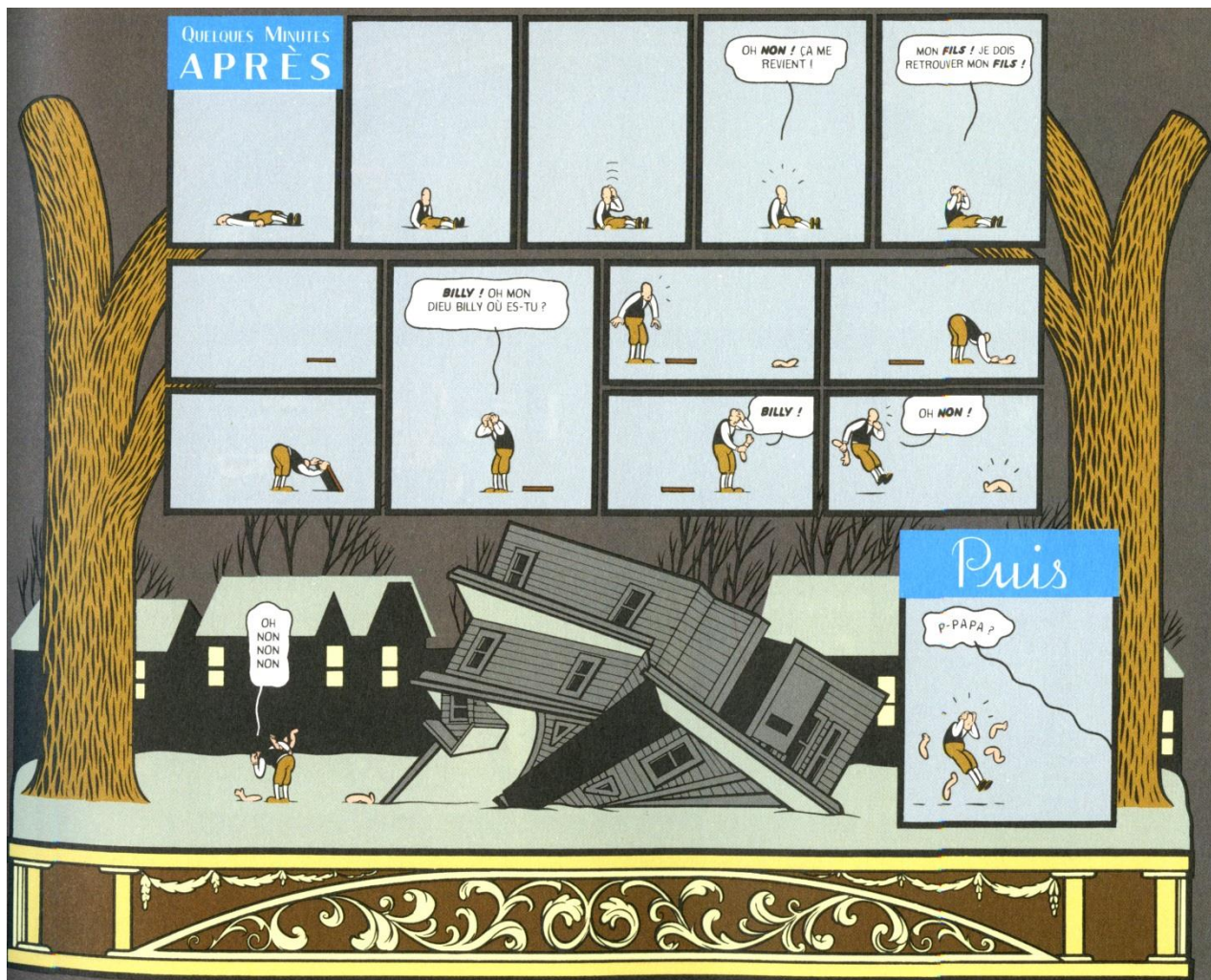


Figure 38

Le premier niveau d'interprétation semble assez simple. Si l'on se situe à un niveau symbolique, le gigantisme traduit une menace compte-tenu du décalage d'échelle entre Superman et Jimmy. En effet, la venue du personnage aboutit à la destruction de la maison. Par ailleurs le démembrement de l'enfant, la crise paternelle et le caractère tragique de cette mort semblent aussi assez clairs. À l'angoisse d'une figure écrasante succède la destruction de toute filiation apaisée qui, comme les représentations de la jaquette le montraient, montre un corps qui n'est pas fait d'organes ou de chair, mais ressemble davantage à une poupée. On peut d'ailleurs tirer de cette étonnante image d'enfant décomposé dont la tête parle encore, que la bande dessinée se refuse à rentrer dans l'organique pour demeurer au niveau symbolique et psychologique du corporel. Il n'y a pas chez Chris Ware d'esthétisation de l'organique, ni de plongée dans le physiologique, car l'animation des corps dépend d'autres processus créatifs.

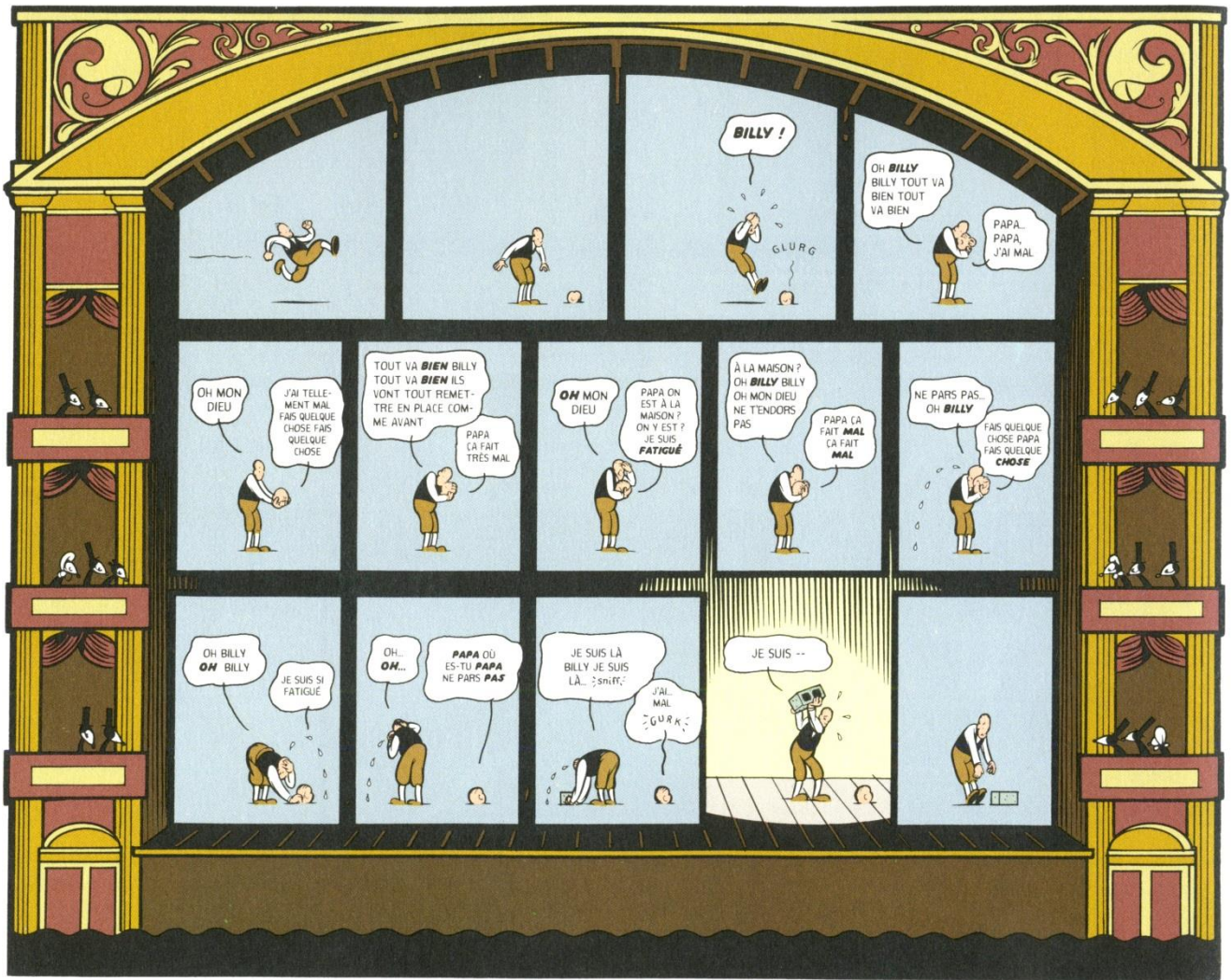


Figure 39

Le second niveau d'interprétation se doit de prendre en compte la mise en scène toute particulière qui préside aux deux planches. On pourrait associer ce dispositif à une mise en abyme, au sens le plus large qu'on puisse assigner à cette figure²⁶⁹. Mais le dispositif relève peut-être davantage de la mise en scène que de la mise en abyme. L'art de la bande dessinée est mis en avant par la distinction des cases sur un arrière-plan tout autre, mais cette mise en

²⁶⁹ D'un point de vue de la critique littéraire, la mise en abyme a désigné progressivement toute forme d'autoréflexivité du médium. Cependant, à l'origine de la notion se trouve le caractère novateur d'une formule attribuée à Gide, qui dans nombre de ses romans met en scène le roman lui-même en train de s'écrire : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. » Cité par Lucien Dällenbach, « La mise en abyme » dans *Le dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Éditions Albin Michel, Encyclopædia Universalis, 2001 ; Pierre-Marc de Biasi (éd.) et François Nourrissier, page 12. Lucien Dällenbach a consacré de nombreux volumes sur la mise en abyme et le plus largement le processus spéculaire (Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1977), dévoilant ainsi un trope de la modernité (de Zola avec *L'œuvre* à Claude Simon avec *Le vent* en passant par Robbe-Grillet) mais aussi la généralisation de ce schéma dans tous les autres arts et surtout les arts picturaux (Lucien Dällenbach, Valentina Anker, « La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes » dans *Art International*, février 1975). On pourrait donc appliquer cette notion à la bande dessinée, mais, paradoxalement dans le cas très précis de cette planche, la définition semble tangente.

scène passe par l'utilisation de la métaphore théâtrale. Dans la seconde planche un parterre de souris assiste à la fois à la représentation tragique d'un père qui met fin aux jours de son fils et en même temps à une bande dessinée qui occupe l'espace de la scène. Le plus évident serait de penser que la scène se déroule sur un registre tragique qui n'est pas seulement du ressort des mots, mais aussi de la scène, des lumières, des mimiques, des pleurs etc. Ainsi la mise en scène théâtrale suppose une grande échelle et la taille des personnages s'en trouve réduite. Ceci a deux conséquences, elle permet de représenter les morceaux du petit garçon de manière lointaine en n'ajoutant pas à l'horreur ni à l'absurdité de la scène, qui est déjà très étrange, mais elle met aussi en exergue le caractère pantomimique des personnages, dont les émotions sont exagérées, ceci dû à l'éloignement théâtral. L'exagération passe par une accentuation de la gestuelle (Jimmy court comme dans un *strip* comique), l'abondance de symboles physiologiques signifiant une émotion (gouttes de sueur pour la stupéfaction, larmes pour le désespoir). Cette gestuelle comique, au sens théâtral, est limpide, mais elle confine à la mimique et au parodique. Comment ne pas penser aux nombreux pastiches de *Hamlet* quand Jimmy tient le crâne de son enfant à bout de bras, alors qu'un peuple de souris le regarde passionnément ? Mais ici la tragédie n'est ni véritable ni métaphysique, et la solution trouvée par Jimmy (un bloc de béton) pour taire les souffrances de l'enfant a quelque chose de glaçant et de ridicule. Cette scène et la précédente n'en sont pas moins dérangeantes. Leur caractère profondément absurde et invraisemblable ajoute à la déchirante angoisse filiale de Jimmy. Si le comique pointe sous le désarroi onirique, il s'agit bien d'humour noir²⁷⁰. Ces scènes allient de manière subtile l'héritage pantomimique du *strip*, son esprit de dérision, tout en faisant de ces corps démembrés et de la gestuelle *cartoonesque* des personnages une métaphore iconique de la profonde angoisse filiale qui parcourt Jimmy dans son sommeil. Entre éloge pantomimique et diagrammatique de la puissance théâtrale de la bande dessinée et dérision humoristique de cet être, parodie de lui-même et de ses sentiments, le récit intérieur de Jimmy se constitue d'images signifiantes dont la métaphore physique est le ressort principal.

²⁷⁰ On utilise ici de la notion d'humour au sens le plus précis du terme, légèrement différent du comique, que Daniel Grojnowski définit comme une contribution « à la promotion de l'absurde, une vision qui saccage un ordre des choses où ne règne plus d'harmonie. Il manifeste une crise de sens- la perte des valeurs fondées sur la transparence et sur la cohérence du discours [...]. » Distingué du comique, l'humour a peut-être toujours quelque chose à voir avec sa dérivation, l'humour noir, du fait de la distance au monde et au sérieux qu'il porte en lui. À ce titre Freud attribue une place de choix à « l'humour » dans ses essais regroupés sous le titre de *L'inquiétante étrangeté*. Daniel Grojnowski, auteur d'une anthologie de *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle* avec Bernard Sarrazin, Paris, José Corti, 1990, situe l'humour dans la veine anglaise de l'*humor* mais aussi dans le romantisme allemand qui pose, avec Jean Paul par exemple, le moi comme objet d'étude et sa distance, le « moi parodique » qui en est le corollaire. Daniel Grojnowski, « L'humour », dans *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 ; Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (éd.), page 278.

Le récit intérieur de Jimmy est psychosomatique, le corps est un champ de signification qui approfondit le réel par ses images à défaut de pouvoir le mettre en mots. À l'inverse du roman proustien, la puissance des mots est amoindrie, car elle doit faire avec la prévalence de l'image, quoique celle-ci se compose aussi en un langage successif. Le corps fonde chez Chris Ware une poétique du psychosomatique en enrichissant la représentation d'un langage singulier, entre les mots et les images. Dans le roman proustien, le corps lui aussi, prend parfois les rênes de la narration et devient une machine signifiante : le corps comme première réception de l'image et des sensations fonde toute l'esthétique proustienne dans son postulat comme machine à re-produire le réel, mais aussi dans ses formes artistiques. La métaphore, par exemple, reproduit le sensible. Peut-on également parler de poétique psychosomatique ? À la différence de Chris Ware, le corps chez Proust, s'il est aussi un champ de signification, n'est pas aussi structurant du récit, puisque d'une part toute la dynamique du roman montre une progressive maîtrise du narrateur sur son corps, et d'autre part, le narrateur est lui-même garant de l'interprétation de ces corps, butant parfois d'ailleurs sur des nœuds, comme dans le portrait de Gilberte. Le corps est fondateur d'une poétique littéraire et d'une esthétique, mais l'interprétation des événements du corps n'est pas laissée au lecteur, dans l'impossibilité où le narrateur est à le représenter dans son immédiateté. Or, la mise en scène théâtrale chez Chris Ware indiquait le contraire. De fait, l'interprétation discursive des événements du corps change de régime selon chaque médium.

1.3 Des mots, des bulles

Dans le roman de Proust les sentiments de l'amour et de la sexualité sont irrémédiablement marqués par la maladie, ainsi les événements physiques réversibles de l'amour et de la maladie sont souvent commentés d'un seul tenant. Comme le montre Donald Wright, physiologique et psychologique sont intimement liés dans *À la recherche du temps perdu* : « nous interprétons les manifestations du corps dans l'œuvre de Proust, comme les signes d'une maladie psychologique ou d'un malaise psychique²⁷¹. » Le corps origine la sensation à décrypter et à retranscrire, et il est aussi le lieu de l'élucidation de soi, comme en témoigne le travail d'interprétation que le narrateur entreprend dans le roman. Le trouble sexuel et pathologique a été analysé d'abord en termes d'immaturation du narrateur, puis en considérant la faille introduite dans le réel. On pourrait aussi le considérer comme moment privilégié d'une écriture de soi et du corps vécu comme un tout ; le discours médical ou

²⁷¹ Donald Wright, *Du discours médical dans À la recherche du temps perdu*, « Science et souffrance », Paris, Honoré Champion Editeur, 2007, page 194.

pseudo-médical mis en scène par le texte lie physiologique et psychologique. D'abord il y a les diagnostics du Docteur Cottard, mais il y a surtout les diagnostics que le narrateur porte sur son propre malaise. Cet épisode suit de très près la rupture de Gilberte, objet du premier émoi sexuel du narrateur. La composition du texte fait se succéder sentiment amoureux et état pathologique. Le propos du narrateur sur son mal-être joue de la réversibilité des deux phénomènes :

Les neurasthéniques ne peuvent croire les gens qui leur assurent qu'ils seront à peu près calmés en restant au lit sans recevoir de lettres, sans lire de journaux. Ils se figurent que ce régime ne fera qu'exaspérer leur nervosité. De même les amoureux, le considérant du sein d'un état contraire, n'ayant pas commencé de l'expérimenter, ne peuvent croire à la puissance bienfaisante du renoncement²⁷².

« Les neurasthéniques » et « les amoureux » partagent les mêmes croyances, les mêmes angoisses. Force est de constater que le neurasthénique est considéré comme un malade psychique : il croit, il est anxieux. D'ailleurs la neurasthénie, maladie aujourd'hui presque oubliée, était une affection que les médecins de l'époque de Proust, à commencer par son père, expliquaient par un trouble moral. Cités par Donald Wright, les écrits du père, Adrien Proust, et de Gilbert Ballet sur *L'Hygiène du neurasthénique* sanctionnent la maladie comme « rançon de l'inutilité, de la paresse et de la vanité²⁷³. » Il n'est peut-être pas étonnant que Proust prenne l'exemple de cette psychopathologie pour relancer le discours sur soi, et peut-être cela sonne-t-il comme une provocation à l'égard de ceux qui ont théorisé cette maladie : l'enfoncement spéculatif dans une parole aut centrée semble reproduire les comportements de « vanité » et de « paresse ». La suite du texte se construit comme une réflexion sur l'ordonnance médicale :

À cause de la violence de mes battements de cœur on me fit diminuer la caféine, ils cessèrent. Alors je me demandai si ce n'était pas un peu à elle qu'était due cette angoisse que j'avais éprouvée quand je m'étais à peu près brouillé avec Gilberte, et que j'avais attribuée chaque fois qu'elle se renouvelait à la souffrance de ne plus voir mon amie, ou de risquer de ne la voir qu'en proie à la même mauvaise humeur. Mais si ce médicament avait été à l'origine des souffrances que mon imagination eût alors faussement interprétées (ce qui n'aurait rien d'extraordinaire, les plus cruelles peines morales ayant souvent pour cause chez les amants, l'habitude physique de la femme avec qui ils vivent), c'était à la façon du philtre qui longtemps après avoir été absorbé continue à lier Tristan à Yseult. Car l'amélioration physique que la diminution de la caféine amena

²⁷² Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu II, op. cit.*, page 179.

²⁷³ Adrien Proust et Gilbert Ballet, *L'Hygiène du neurasthénique*, cité par Donald Wright, *op. cit.*, page 150.

presque immédiatement chez moi n'arrêta pas l'évolution de chagrin que l'absorption du toxique avait peut-être sinon créé, du moins su rendre plus aigu²⁷⁴.

Le renversement premier du physiologique et du psychologique se redouble de l'ambiguïté du traitement : la caféine, moins curative qu'elle ne paraissait au premier abord. Celle-ci est soupçonnée de causer le trouble amoureux, et dans l'imagination de l'apprenti médecin celle-ci se transforme en un objet de la culture amoureuse : le filtre de Tristan et Yseult. Le corps devient le lieu d'expériences autant physiques que psychologiques et sentimentales. Cette dimension prend la forme d'un discours introspectif, alternant des remarques sur la condition physique et la condition amoureuse. Le texte intime se fait diagnostic et notamment par l'utilisation de termes médicaux, dont Donald Wright a montré l'intertextualité avec des textes médicaux de l'époque qui constituent la bibliothèque de Marcel Proust. Ainsi « amélioration physique », « absorption du toxique », « médicament », et surtout « l'habitude physique » qui constitue dans l'horizon culturel de Proust une référence scientifique particulièrement centrale, surtout qu'il en fera une des lois qui gouvernent la vie amoureuse²⁷⁵. Univers médical, univers amoureux et univers poétique ou littéraire se mêlent dans ce diagnostic singulier des peines d'amour. L'interconnexion de ces mondes sémantiques et culturels traduit un état cher au narrateur et à Proust, celui de l'intermittence. Nom qu'il aurait pu donner à son roman²⁷⁶, l'intermittence est cette « loi » qui gouverne l'âme humaine²⁷⁷, et qui fait la jonction entre le sentiment et le ressenti physique. L'écriture permet de relier ces deux pôles de la vie affective en prenant la forme d'un discours pseudo-médical finalement dépassé par la métaphore amoureuse du filtre. En somme les mots permettent de

²⁷⁴ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu II, op. cit.*, page 179.

²⁷⁵ Le terme d'habitude, comme le constate Donald Wright fait partie de ces mots qui plaisent à être utilisés, car ils recouvrent différents champs de la connaissance : amoureuse, médicale, sociologique etc. Il fait partie de ces notions globales forgées par des concepts scientifiques : « Quand on s'intéresse à la façon dont Proust met la souffrance psychologique au centre du développement de ses personnages, il faut examiner quelle place tient l'habitude, qu'il écrit même parfois avec un H majuscule. [...] Par cette démarche, il adopte les positions acceptées sur le développement psychologique de son époque. La personnalité réagit à son environnement et à son milieu naturel pour créer un état de normalité ou d'anormalité. » Donald Wright, *op. cit.*, page 76.

²⁷⁶ Proust aurait pu donner à son roman le titre *Les intermittences du cœur*. L'intermittence est une notion médicale et philosophique mise en avant par Schopenhauer et Xavier Bichat, l'un d'un point de vue métaphysique et l'autre d'un point de vue du rythme vital. Des deux côtés il s'agit de révéler le rythme conscient/inconscient, l'habitude et ses ruptures, qui agite la vie d'un homme et ses passions. Chez Proust, l'intermittence joue de la connexion entre vie physique et vie sentimentale : les « intermittences du passé » autre titre probable, illustre la concomitance d'une sensation et d'un retour dans la mémoire. « La généalogie de la notion d'intermittence permet de comprendre pourquoi dans la *Recherche* le cœur et le corps ont partie liée : ils appartiennent à la même couche de l'organisme. En vert de leur cohabitation avec les sentiments, les sensations peuvent déclencher la remontée de ce qui est affectif, la planète Combray sortir d'une tasse thé, le délaçage des bottines entraîner par association le chagrin caché... » Anne Henry, *La tentation de Marcel Proust*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Perspectives critiques », 2000, pages 85-90.

²⁷⁷ « cette âme humaine [...] dont une des lois est l'intermittence », Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu II, op. cit.*, page 161.

donner une cohérence à la vie physique, partagée entre ressenti physiologique et sentimental, mais contrairement à *Jimmy Corrigan* cela ne prend pas la forme d'une poésie psychosomatique, car l'intermittence semble dépassée par la création d'une image inédite, jonction de deux éléments distincts, que l'on reconnaît sous le terme de métaphore.

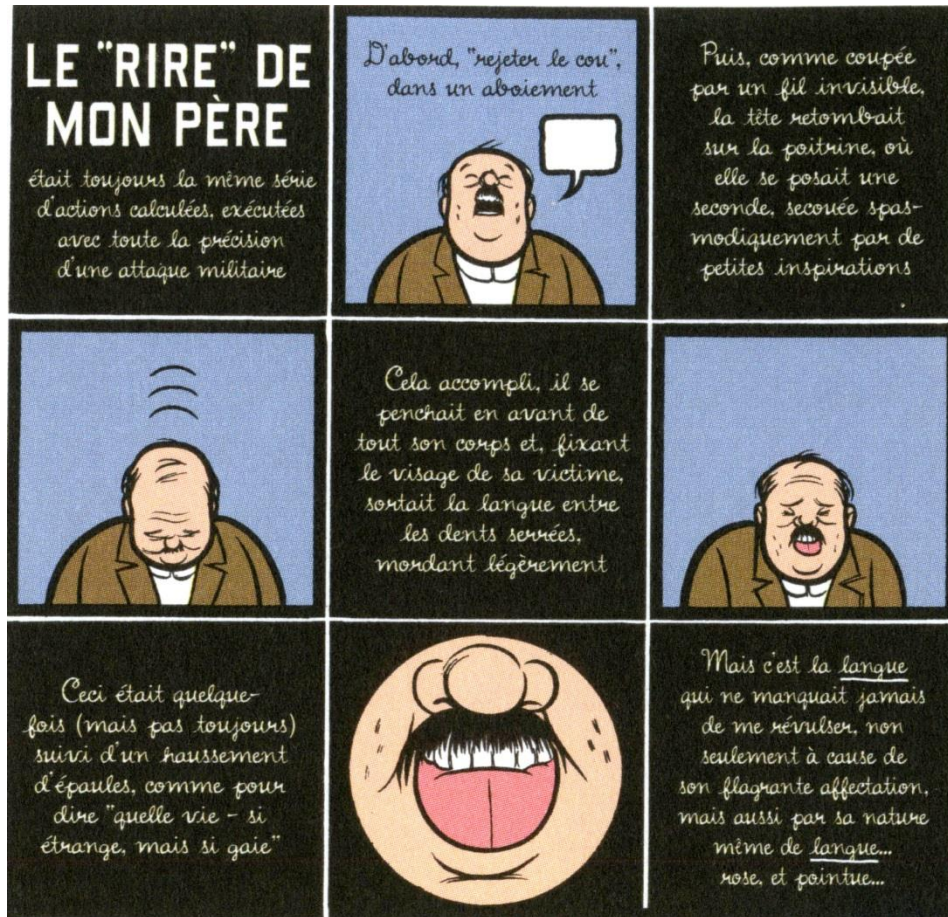


Figure 40

En revanche, dans *Jimmy Corrigan* peut-on penser que les bulles, les mots donnent davantage d'épaisseur aux personnages ? Si le dessin garant de l'expressivité des personnages est toujours complété par cette musique de la composition paginale davantage à même de retranscrire les « intermittences » des sentiments et leur évolution dans le temps, les mots et les bulles concourent eux aussi à compléter l'image d'un personnage vivant. Si dans certains passages, l'ironie chère à Chris Ware²⁷⁸ pointe des éléments de langage complètement

²⁷⁸ « Cette sorte d'intelligence [entre l'auteur et le lecteur], Ware la cultive au plus haut degré, parce qu'elle donne à son propos des contours incertains susceptibles de contrebalancer la trop apparente clarté de son graphisme et de ses mises en page. » Cette intelligence, Jacques Samson la situe notamment dans le texte envahissant de la page de garde, et les autres propos parasites de la narration, qui sont, contrairement à la production parallèle de Chris Ware, relativement moins présents dans *Jimmy Corrigan* quoique très étonnants dans leur proximité. Jacques Samson, Benoît Peeters, *Chris Ware. La bande dessinée réinventée*, Paris, Les impressions nouvelles, 2010, page 117.

artificiels comme dans la rencontre entre le père et le fils, parfois, l'inscription de récitatifs dans le corps de la case prend la forme d'un monologue intérieur. Dans cet extrait, qui ne constitue qu'un quart de la planche²⁷⁹ (figure 40), le récitatif occupe une case, et l'alternance d'une case imagée et d'une case parlée façonne un rythme de lecture qui fait osciller extériorité et intériorité, alternance explicitée par le sujet des cases. Cet extrait met en lumière l'opposition radicale entre un vécu intime – la rancœur des relations père-fils – et la fausse expression d'une intimité. D'un côté le visage comme mimique mécanique transmet des expressions de joie et de l'autre, le texte dévoile la théâtralité de ces expressions en mettant à nu la réalité du caractère de ce personnage. Le texte met en avant le caractère mécanique de l'expression de ce personnage, comme si le dessin n'était pas clair : « comme coupée par un fil invisible, la tête retombait sur la poitrine, où elle se posait une seconde secouée spasmodiquement par de petites inspirations ». Alors, la mimique mécanique du personnage prise dans l'absolu, ne saurait suffire à exprimer l'artifice de la situation : le dessin synthétique et le plan rapproché décontextualise ce visage de son histoire affective ; ainsi, l'intermittence texte/case met en lumière un véritable trouble. La prose caractérise avec finesse toutes les strates qui constituent ce personnage : à l'artifice mensonger de son apparente jovialité s'ajoute la métaphore de la « précision militaire » de ce cœur endurci par les difficultés. Enfin le souci graphique confère au texte une charge émotionnelle inattendue, le texte étant en général en bande dessinée le parent pauvre de l'art graphique, alors que Rodolphe Töpffer avait souligné les vertus de la polygraphie. En effet, le lettrage, une écriture cursive en blanc sur un fond noir rappelle les écritures d'écolier sur le tableau, renvoyant à l'enfance du narrateur, mais ce fond noir rappelle aussi l'intimité de la mémoire et de la conscience, cette « chambre noire » où les souvenirs s'impriment comme les images du kinétoscope dans la salle de l'exposition universelle (figure 41). Ainsi l'alternance texte/image met ici à nu les mimiques des personnages, que le dessin seul ne pourrait exprimer, et par un souci formel et esthétique approfondit les émotions des personnages. Le « rire » moment de pure expression, mais aussi cette « mécanique plaquée sur du vivant » pour paraphraser la célèbre expression de Bergson, difficile à retranscrire par son instantanéité est capté ici et élucidé par ce médium qu'on a pourtant dit inapte à retranscrire les grâces de la danse²⁸⁰, idée perpétuellement contestée par les succès que le neuvième art rencontre. Chris Ware s'enfonce dans l'expressivité et l'intimité des personnages en rejetant les modèles par

²⁷⁹ Chris Ware, *op. cit.*, planche 272.

²⁸⁰ L'un des derniers succès critique de ces dernières années raconte l'histoire d'une jeune fille, Polina, dont on retrace le parcours dans le monde de la danse. Il a été salué pour son dessin, mais aussi la maîtrise narrative qui s'est appropriée la complexité de cet art. Bastien Vivès, *Polina*, Paris, Delcourt, 2010.

trop pantomimiques des visages ; ceux-ci constituent en soi dans le récit des mensonges autant du point de vue moral que du point de vue de la *mimesis*.

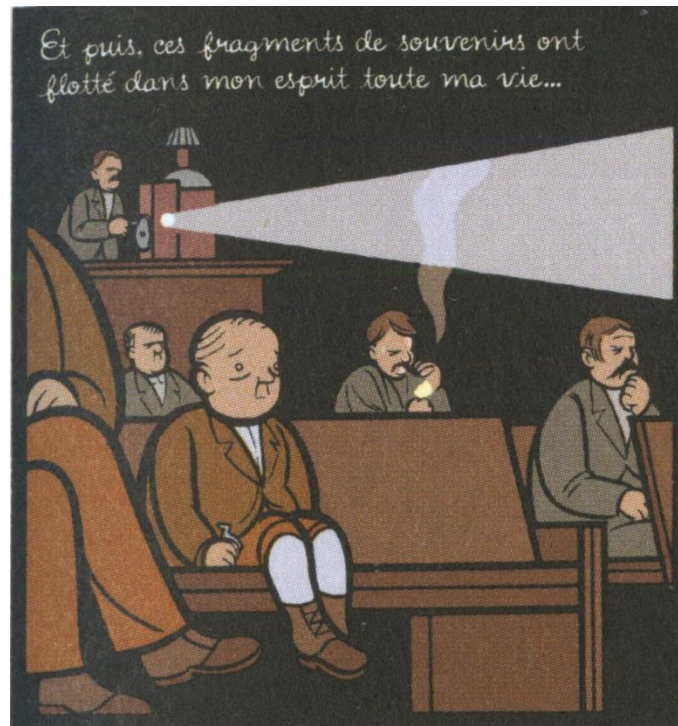


Figure 41

La bande dessinée cesse de n'être que l'art des marionnettes ou des pantins : d'une part elle fait de cette infirmité un moyen fort d'expressivité iconique, mais par ailleurs l'alternance images/mots peut dans le savant équilibre du dessinateur donner à voir au-delà de la prétendue transparence des images. Proust avait mis en mots, par la métaphore, la chair des sensations et des sentiments afin de reconstituer cette « intermittence », comme loi de l'âme humaine, la bande dessinée fait de l'intermittence entre les images et les mots, le lieu du déploiement de l'âme humaine.

On assiste chez Proust à un idéalisme incarné, dont l'expression tient aux métaphores impressives, mais aussi à la capacité de la phrase à souder organique et psychologique. Le dualisme proustien est dépassé par le va-et-vient, cet entre-deux cher à Antoine Compagnon, entre la terre et le ciel, le corps et le cœur. Au contraire l'impossible dualisme des personnages de bande dessinée s'approfondit dans une poétique toute particulière des corps, qui se joue de la marionnette pour aller au-delà de l'apparente platitude de ces images héritières de la reproductibilité technique. Pour revenir à ce qui fait la structure de chaque œuvre, on pourrait prolonger l'analyse de ces partis-pris artistiques en prenant en compte la question de la temporalité. Seule à même de donner une impression de vie, la temporalité à

grande comme à petite échelle, fait partie des processus activateurs de vie dans l'une et l'autre œuvre. Si les principes esthétiques et culturels de la temporalité ont déjà été étudiés dans les deux premières parties, on peut s'enfoncer davantage dans les caractéristiques techniques qui président à sa mise en scène.

2. La vie « pleinement vécue²⁸¹ »

La particularité des deux œuvres tient à l'attention donnée à la représentation d'un temps vécu. Si Proust bénéficiait de modèles littéraires de la mise en scène d'une vie intérieure, son refus, tenant lieu de parti-pris esthétique, de la temporalité de l'Histoire au profit d'une histoire de l'intime et de ses sensations même les plus infâmant, le distingue des projets autobiographiques, qui, comme celui de Chateaubriand dans les *Mémoires d'Outre-tombe*, constituent les mémoires d'un moi dans le monde. La temporalité toute particulière du texte ne fait donc pas l'économie de la temporalité du corps, considérée soit de manière interne soit de manière externe dans la contemplation des effets du temps sur les autres. Il faudra alors étudier la manière dont le texte se leste des problématiques de la jeunesse et du vieillissement, si critiques dans ce volume des « premières fois », premières fois qui, comme l'a montré Genette, augurent toujours une perte. La bande dessinée de Chris Ware, quant à elle, fait face à une problématique plus neuve pour la bande dessinée, c'est-à-dire celle du vieillissement, on l'a vu, thématique assez rare compte-tenu de la permanence des héros de séries. Le vieillissement est articulé à une trame de fond « semi-autobiographique ».

2.1 Les rides du texte, lignes de vie

On peut considérer que l'art du trait en bande dessinée serait particulièrement apte à montrer le vieillissement des corps, art du trait qui s'articule à la ligne narrative, c'est-à-dire la possibilité d'étaler dans le temps un récit. Or, comme le montrait plus tôt Pierre Fresnault-Deruelle sur l'impossible vieillissement des personnages de bande dessinée, il est vrai que la bande dessinée peine à donner de l'âge à ses héros, au point qu'elle ne puisse pas les tuer et qu'ils continuent de vivre au-delà de la mort de l'auteur. L'apparent manque de profondeur des personnages de bandes dessinées ne les empêche donc pas de vivre, mais d'une vie presque parodique, infatigable et incessante. Tout le pari de la bande dessinée de Chris Ware tient dans l'énigme généalogique qui nécessite, surtout au sujet du grand-père de montrer

²⁸¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu VII, op. cit.*, page 202.

l'écoulement des années. Quoique *Jimmy Corrigan* ait d'abord été publié en feuillets dans *Acme Novelty Library*, Chris Ware prétend se défaire des codes de la série de bande dessinée pour tenter d'entrer au plus profond d'un vécu historique, familial et individuel. Ces trois trames différentes supposent la mort de personnages, chose rare et souvent terrible dans les séries de bandes dessinées, provoquant la colère des lecteurs, mais aussi le vieillissement des personnages.

Il est pourtant vrai que les personnages mis en scène ne changent pas beaucoup au cours de la bande dessinée : Jimmy reste le même, toujours vêtu des mêmes vêtements ridicules, empruntant d'ailleurs là à Tintin avec ses pantalons de golf démodés. Le père de Jimmy malgré quelques sauts dans le temps ne se distingue que par un changement dans ses cheveux. Sans doute cela tient-il à l'impossible réalisme de la ligne claire. Il y a cependant quelques différences que la ligne claire, comme art du trait synthétique, permet, c'est l'importance des rides ; le lecteur a toutefois peu d'éléments de comparaison à sa disposition, puisque le père jeune n'est représenté que sur quelques pages, elles ne font là office que de symbole, sans donner davantage de profondeur au sentiment de la vieillesse. Mais la ride – ou le cerne – a un rôle très important dans la représentation du vieillissement des corps ; paradoxalement, elle annule toute possibilité de vieillissement tout en soulignant le poids du temps sur tous les corps représentés. En effet, James enfant, et Jimmy enfant ont en partage ces cernes qui tombent en-dessous des yeux et qui ne les quittent plus une fois adulte. On les confond, à dessein sans doute, avec les rides qui parcourent le visage du père de Jimmy, mais aussi celles du grand-père dans son fauteuil. Comment interpréter cette permanence ?

Sans doute, pour éviter toute confusion l'auteur a-t-il préféré assigner une identité bien marquée à chacun de ses personnages, malgré le facteur du vieillissement. Mais, cette permanence physiologique entre tous les personnages indique quelque chose. Non seulement, elle marque le poids du déterminisme physiologique, qui, on l'a vu, ne joue qu'à un niveau poétique du récit, et non pas au niveau symbolique et existentiel de la transmission. Plus encore, elle marque chaque personnage, jusqu'au cœur de l'enfance, du sceau du vieillissement et à terme, du sceau de la mort. Si la temporalité de l'histoire prend aussi en charge le récit d'une mort, celle, soudaine et inattendue du père, le dessin prend pour lui de jouer le rôle, quoique ténu, d'un *memento mori*. Ainsi l'art de la ligne dit quelque chose de la pensée de la mort qui parcourt cette bande dessinée. Les visages marqués par les lignes, celles de la vie, mais aussi lignes du visage reçues en héritage, portent la menace de la mort. La mort, du moins le vieillissement, fait partie de ces corps, ils sont toujours frappés

d'inconsistance, d'un côté par la platitude de leurs traits et le caractère sommaire de leurs couleurs, et de l'autre parce qu'ils sont toujours menacés de disparition. La mort de James, le père, n'est pas représentée, et jamais l'accident qui en est la cause n'est mis en scène, alors que l'accident de voitures (d'avions ou d'hélicoptère) fait partie de ces scènes sensationnelles et pyrotechniques que la bande dessinée d'aventures aime à représenter. Au contraire le récit de la mort du père se fait froidement, par l'intermédiaire des bulles très détaillées et froides du médecin hospitalier, tandis que quelques micro-cases bleues et sommaires, fruits de l'imagination de Jimmy, viennent symboliser les étapes de l'accident, marquant en demi-teinte et en sourdine l'ironie du destin : Jimmy cauchemarde un père qui tue les cerfs, lui-même se fait renverser à cause d'un cerf enfin, l'image du père transpercé par des bris de verres rappelle le fantasme initial de Jimmy lors de leur première rencontre²⁸² (figure 42). La scène n'a en effet rien d'une tragédie. De même l'annonce de la mort du père, quelques planches plus loin, opère de façon similaire : un médecin décrit prosaïquement le processus physiologique qui a emporté le père d'Amy. Si une sourde colère émane d'Amy, les deux scènes se dispensent de cris, de larmes et de gesticulation, contrairement à la scène fantasmagorique du démembrement de l'enfant de Jimmy. Les moments les plus prenants, Amy agenouillée devant son père mourant par exemple, sont mis à distance par un cadrage très lointain, dans une toute petite case, et seuls les sons des pleurs se distinguent de manière très pudique. Tous ces éléments concourent à faire de la mort une menace contingente, qui peut saisir n'importe quand. L'ironie du sort, ces petits sauts analeptiques, ne portent rien d'un destin tragique, car ils se révèlent toujours après coup. Ils agissent sur le même mode que « la petite boîte noire », comme un « risque mélodramatique » qui ne se réalise jamais, tant est plus forte la loi du silence qui prévaut dans cette famille déchirée. Ce traitement de la mort écarte aussi tout questionnement métaphysique, préférant se centrer sur les micro-perceptions des sentiments, en la mettant à distance, quoiqu'elle soit omniprésente dans la sphère des hasards de la vie, au même titre que les rencontres et les accidents. Ceux-ci prennent sens *a posteriori* selon cette esthétique warienne de l'anachronisme²⁸³, qui ne produit jamais de divination ou de *fatum* tragique, mais des regrets, des incompréhensions que la fin de l'histoire ne résoudra pas.

²⁸² Chris Ware, *op. cit.*, planche 303.

²⁸³ Chris Ware ne clôt-il pas son ouvrage par une rubrique « Corrigenda » sous-titrée « a posteriori » qui explicite certaines coïncidences entre la réalité et la fiction, certains passages oubliés comme la chute de Jimmy dans les escaliers, la « métaphore » de Tin Woodman ? Cette posture de l'après-coup met en avant les hasards de la temporalité qui deviennent par la suite des articulations narratives, ainsi le temps passé s'acheminant vers la fin des personnages devient matière créatrice par la production d'anachronismes et de hasards poétiques. *Ibidem*, page de garde finale.



Figure 42

De même dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* il y a un refus de la temporalité historique, divinatoire et tragique au profit d'une temporalité de l'intime qui n'est pas sans impact sur la perception de son propre corps. À ce paradoxe près, qu'avant *Le Temps retrouvé*, le lecteur n'assiste que peu au spectacle de la décrépitude des corps, et au sentiment de vieillesse, alors que le roman s'intitule *À la recherche du temps perdu*. En effet, le roman ne met clairement en relation temps présent et temps passé que dans le premier et le dernier volume. Le premier d'ailleurs met le temps passé de l'histoire au présent de la narration, en cela, le roman est une énorme analepse. Donc, toujours à l'horizon de l'écriture et de la restitution du vécu passé, on trouve qui pointe de temps à autre dans l'utilisation ou de l'itératif ou de la prolepse narrative, l'avenir ou le point où l'histoire se finit, entraînant dans sa chute, la mort des personnes aimées. Cette construction temporelle particulièrement virtuose que Genette a décortiqué dans *Figures III*, structure le récit autour d'une fin, ou d'un aboutissement que l'on sait présent à l'esprit du narrateur, mais qui n'est pas encore livré au lecteur. Force est de constater que le narrateur joue de cette ambiguïté pour créer des attentes. Plus profondément encore, cette structure temporelle qui repose sur l'anachronie ne cesse de remettre en cause la vie des personnages par l'affleurement d'une mort ou d'une fin.

Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* deux types d'épisodes président à ce genre de révélation : les « souvenirs intenses²⁸⁴ » et les prises de conscience de cette « mort successive et fragmentaire²⁸⁵ » de soi. Les souvenirs intenses, comme le commente Gérard Genette, sont les moments privilégiés de la condensation de la temporalité : ce sont des prolepses externes qui font se joindre le passé de l'histoire et le présent de la narration donnant lieu à des phénomènes d' « omnitemporalité symbolique ». L'exemple choisi des *Jeunes filles* est le souvenir d'Albertine :

C'est ainsi, faisant halte, les yeux brillants sous son « polo » que je la revois encore maintenant silhouettée sur l'écran que lui fait, au fond, la mer, et séparée de moi par un espace transparent et azuré, le temps écoulé depuis lors, première image, toute mince dans mon souvenir, désirée, poursuivie, puis oubliée, puis retrouvée, d'un visage que j'ai souvent depuis projeté dans le passé pour pouvoir me dire d'une jeune fille qui était dans ma chambre : « C'est elle !²⁸⁶ »

Cette image, outre le phénomène narratologique de condensation temporelle mis en avant par Genette, se recentre sur l'esthétique photographique du souvenir que le jeu de lumière et de contre-jour met en avant. Le processus photographique rejoint ainsi le processus narratologique d'achronie temporelle, fondant les deux approches dans la force d'une image unique, reflet du souvenir. Mais plus profondément, ce qui pointe c'est la hantise du sujet-narrateur : la conjonction des temps passés et présent s'illustre dans une image fixe, une image dense de cet amour, que l'on sait d'emblée perdu. Elle est oubliée puis retrouvée, mais dans le souvenir. Le destin d'Albertine, la mort ou la disparition, affleure en filigrane et donne à la prose des *Jeunes filles* cette teinte nostalgique que Pierre-Louis Rey commente en ces termes : « D'aucuns le liront comme une chronique de la Belle Epoque. On ne peut leur donner tort : la nostalgie est une des composantes du roman²⁸⁷. » Mais on peut infléchir cette remarque en la reconsidérant à l'aune du regret proustien qui ne s'attache pas à une époque historique disparue, le roman montrant le peu d'importance que le narrateur attache à la vie mondaine symbole d'un monde toujours changeant, toujours en chute. La nostalgie du narrateur s'attache davantage à ce vécu qui se recompose sous la forme d'images mouvantes qui prennent parfois les allures de la photographie, comme dans la scène du réveil qui clôt le roman. Contrairement à la scène finale, cette image d'Albertine a quelque chose de moins

²⁸⁴ Selon l'expression de Gérard Genette, des « témoignages de l'intensité du souvenir actuel qui viennent authentifier le récit du passé. » Gérard Genette, *op. cit.*, page 107.

²⁸⁵ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. À la recherche du temps perdu II*, *op. cit.*, page 240

²⁸⁶ *Ibidem*, page 394.

²⁸⁷ Pierre-Louis Rey, Préface à *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. À la recherche du temps perdu II*, *op.cit.*, page VIII.

trionphalement optimiste, car elle porte en elle le caractère corruptible de la relation amoureuse qui ne peut délivrer les joies immémoriales de l'œuvre d'art. Cet instantané dense d'Albertine pointe vers sa propre disparition.

Plus intensément encore, on peut rencontrer dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* roman de la formation amoureuse, le *topos* de la mort des « moi », engendrée par un nouveau cycle amoureux. Ces passages sont proleptiques non pas au sens où ils délivrent un élément de la suite du récit, mais pointent vers un avenir toujours fuyant, celui de la fin, fin de l'amour mais aussi fin de la vie :

Ce sont elles — même les plus chétives, comme les obscurs attachements aux dimensions, à l'atmosphère d'une chambre — qui s'effarent et refusent, en des rébellions où il faut voir un mode secret, partiel, tangible et vrai de la résistance à la mort, de la longue résistance désespérée et quotidienne à la mort fragmentaire et successive telle qu'elle s'insère dans toute la durée de notre vie, détachant de nous à chaque moment des lambeaux de nous-même sur la mortification desquels des cellules nouvelles multiplieront. Et pour une nature nerveuse comme était la mienne, c'est-à-dire chez qui les intermédiaires, les nerfs, remplissent mal leurs fonctions, n'arrêtent pas dans sa route vers la conscience, mais y laissent au contraire parvenir, distincte, épuisante, innombrable et douloureuse, la plainte des plus humbles éléments du moi qui vont disparaître, l'anxieuse alarme que j'éprouvais sous ce plafond inconnu et trop haut n'était que la protestation d'une amitié qui survivait en moi pour un plafond familial et bas. Sans doute cette amitié disparaîtrait, une autre ayant pris sa place (alors la mort, puis une nouvelle vie auraient, sous le nom d'Habitude, accompli leur œuvre double) ; mais jusqu'à son anéantissement, chaque soir elle souffrirait, et ce premier soir-là surtout, mise en présence d'un avenir déjà réalisé où il n'y avait plus de place pour elle, elle se révoltait, elle me torturait du cri de ses lamentations chaque fois que mes regards, ne pouvant se détourner de ce qui les blessait, essayaient de se poser au plafond inaccessible²⁸⁸.

On retrouve dans cette théorie des « moi » l'intertexte de la théorie médicale de Bichat : « la vie est l'ensemble des forces qui résistent à la mort²⁸⁹ ». Cette idée a beaucoup influencé le romantisme dont Proust est en partie l'héritier dans ses conceptions médicales, notamment dans l'opposition qui existe entre l'individu et son propre corps²⁹⁰. Dans cet extrait, le moi est représenté comme un élément organique, la mort « détach[e] de nous à chaque moment des lambeaux de nous-même sur la mortification desquels des cellules nouvelles multiplieront. » Ici, le moi psychologique et le moi organique sont fondus en une seule entité. Ainsi le passage

²⁸⁸ *Ibidem*, page 240.

²⁸⁹ Marie François Xavier Bichat, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort. Première partie* [1800], Paris, Éditions Flammarion, collection « GF », 1995.

²⁹⁰ Sur ce point Donald Wright situe l'origine de cette idée dans le romantisme noir. Donald Wright, *op. cit.*, page 201.

psychologique d'un état à un autre, celui-ci présidé par la rencontre de nouvelles personnes et leur perte, comme la mort de la grand-mère, se métaphorise par le retrait de lambeaux de chair, métaphore elle-même du vieillissement des corps, des rides et de la maigreur. On retrouve la qualité sensible de la métaphore qui enracine le vécu psychologique dans une impression organique. La vie, elle, se retrouve sous le terme d'« Habitude », au sens où elle condense la temporalité en un tout rassurant et répétitif, comme un système paradoxalement clos, alors que la dynamique de la mort est linéaire, « fragmentaire et successive », elle est cette ride dans le texte qui fait passer d'un épisode itératif, clos, à sa résolution par la « mort », et enfin le passage à une autre vie. Albertine dans la suite du roman, ne sera-t-elle pas condamnée à mourir, pour que le narrateur la libère de la prison où il l'a enfermée, et où il s'est lui-même emprisonné ? Cette sorte de prolepse, qui n'en est pas vraiment une au sens narratologique, met au jour une certaine forme d'ironie romanesque, plongeant le jeune narrateur dans des réflexions qui appartiennent au narrateur déjà vieilli. C'est ainsi que le vécu s'imprime jusque dans ces moments de découvertes, de « première fois ». Ainsi Genette commente les « premières fois » dans la *Recherche* comme étant « le passage, fugitif et irréparable (au sens virgilien), d'une habitude à l'autre²⁹¹. » Le texte, quoiqu'il soit un texte de formation, et ce, notamment dans la première section du roman, est déjà marqué des rides du vieillissement, des corps et des âmes.

2.2 Des images « couleur du temps »

À la technique du trait ou de la ride, qui chez Proust, prend les allures d'un pli textuel faisant se recouvrir temps passé de l'action et temps présent de la narration, s'ajoute la qualité sensible de la couleur. Dans le roman proustien, on l'a vu, la couleur est un élément qui passe de la matière charnelle à la transparence lumineuse d'un filtre ; plus encore c'est véritablement un élément instable. En quoi peut-elle assurer la représentation de la vie organique et de la vie psychique ? Selon Davide Vago, c'est bien parce que la couleur est « équivoquée » qu'elle est riche de potentialités : « la couleur est une véritable voie vers la profondeur des choses, un chemin géologique à traverser, une remontée de l'essence vers la surface. À partir de ce sillon coloré tracé dans la chair du monde, l'essence se cache et se montre en même temps²⁹². »

²⁹¹ Gérard Genette, *op. cit.*, page 111.

²⁹² Davide Vago, « Regards ambigus sur la couleur proustienne », disponible sur : http://www.ecritures-modernite.eu/?page_id=2702

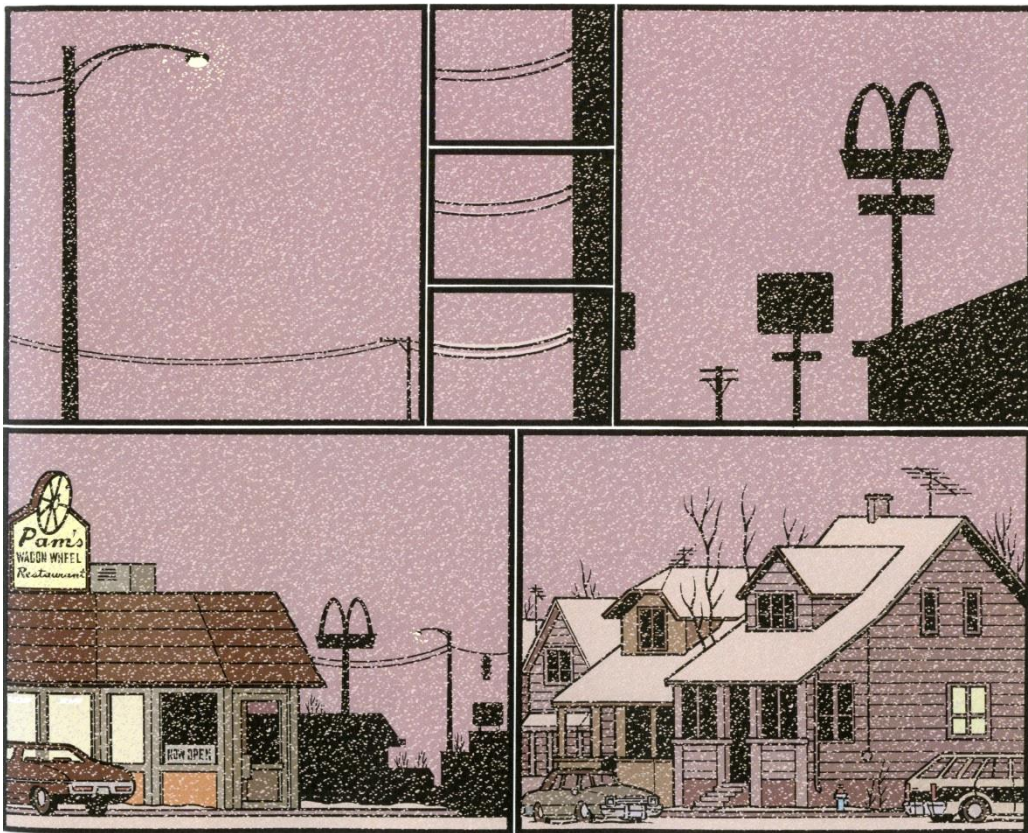
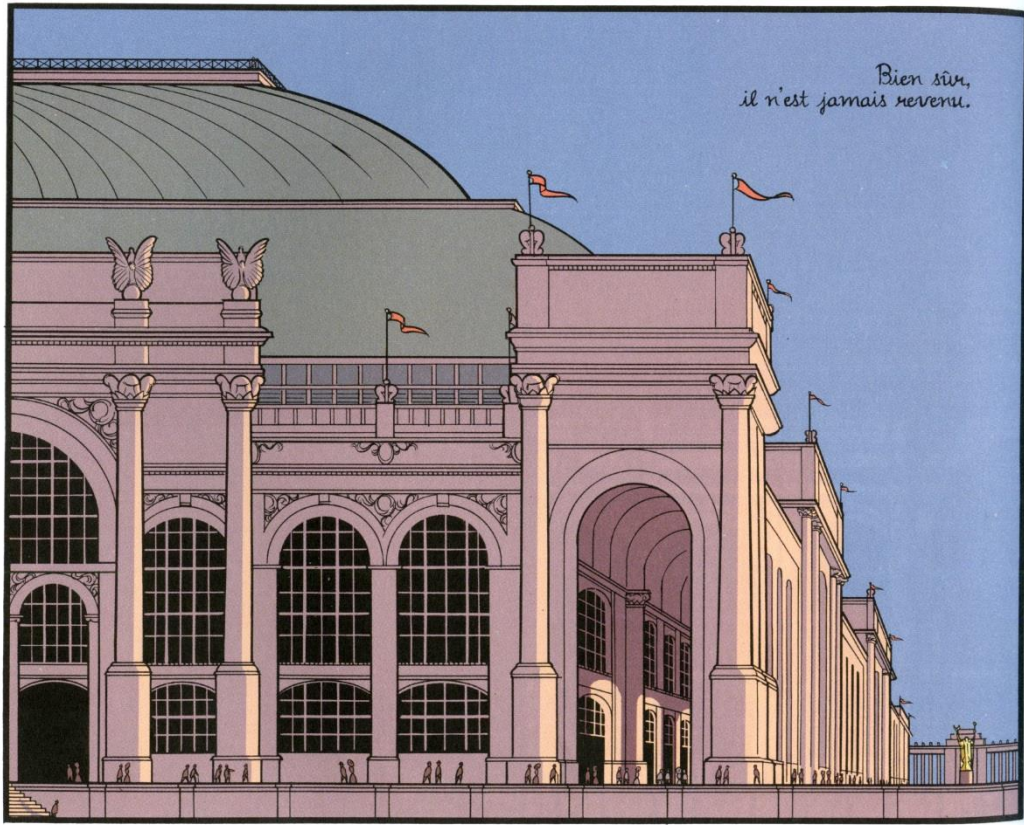


Figure 43

Les corps des jeunes filles tout d'une seule couleur, puis les variations lumineuses sur le corps d'Albertine, sont autant d'indices de l'ambiguïté du chromatisme proustien. Celui-ci, équivoque car changeant, est héritier de la conception lumineuse de la couleur chez les impressionnistes. Il est aussi *cosa mentale*²⁹³, plein de signification, fruit d'une « vision » particulière²⁹⁴. Enfin il est l'indice suprême de la matérialité signifiante et trompeuse du corps. Comme le dit Davide Vago, il nous fait remonter de l'essence vers la surface charnelle. Le portrait d'Albertine déjà commenté montrait une certaine variabilité des couleurs, qui la transformait en une « danseuse dont sont transmutes les couleurs, la forme, le caractère, selon les jeux innombrablement variés d'un projecteur lumineux²⁹⁵. » Cette équivoque du chromatisme est là pour pointer le désir du narrateur, mais elle est aussi un signal des multiples mondes possibles enfermés dans la personne aimée. En somme la couleur dans son ambiguïté, selon les échelles (de près l'illusion chromatique ne joue pas de la même manière), selon les personnages, dévoile l'ambiguïté du réel et par conséquent toute sa palpitation organique.

De même, chez Chris Ware, la couleur brise l'apparente transparence de la ligne claire, mais ne se conforme pas non plus à un rôle réaliste ou mimétique de la réalité. Elle joue le rôle d'une palpitation émotionnelle. Cette bande dessinée se distingue par une recherche harmonieuse de la composition chromatique : jamais véritablement les couleurs ne divergent, ne sont en contradiction au point de devenir dysharmoniques. La représentation du monde se défait de la nécessité du détail chromatique, et l'idée de diversité chromatique et du monde n'a pas cours dans ces planches. La composition chromatique des planches se constitue comme un filtre émotionnel qui garantit l'unité d'un univers ou d'une vision. La double page²⁹⁶ (figure 43) met en alternance deux gammes chromatiques similaires : bleu-mauve-rose et pourtant l'effet n'est pas le même. De gauche à droite le soleil se couche puis la nuit est tombée, on passe d'une splendeur sur sa fin à la nuit du présent, vécu par les personnages comme une décomposition : familles déchirées, rancœur des aînés... Peut-être la première page traduit-elle aussi l'embellissement que subit ce souvenir, car l'image, on le comprend plus loin, appartient à la mémoire du grand-père qui raconte sa jeunesse à sa petite-fille. Une charge émotionnelle moindre se traduit dans les tons mauve sombre de la seconde

²⁹³ La peinture comme *cosa mentale* est la pensée de Léonard de Vinci, comme le narrateur des *Jeunes filles* le souligne : « c'était, comme disait Léonard, de la peinture, *cosa mentale*. » Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu II, op. cit.*, page 71.

²⁹⁴ « car le style, pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision. » Marcel Proust, *Le Temps retrouvé, À la recherche du temps perdu VII, op. cit.*, page 202.

²⁹⁵ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu II, op. cit.*, page 507.

²⁹⁶ Chris Ware, *op. cit.*, planches 284-285.

planche. Ces couleurs symboles de deuil sont en accord avec ce paysage de neige stérilisante qui ne laisse deviner par ombres chinoises que les formes les plus communes de l'urbanisme contemporain (le sigle d'un fast-food, les poteaux télégraphiques).



Figure 44

Parfois, une couleur brise l'harmonie de l'ensemble de la planche, dans ce cas-là elle est le signe d'un événement particulier. Déjà la scène de l'hôpital avait révélé la signification des alternances du rouge et de l'orange du fonds des cases. Celles-ci traduisent une émotion forte. Cependant l'indécision demeure au sujet de la signification, car parfois la couleur rouge qui envahit l'arrière-plan derrière Jimmy peut tout aussi bien convenir à une situation de forte angoisse que de surprise érotique. L'intensité chromatique vient briser le *continuum* harmonieux des planches bien équilibrées. C'est peut-être là sa réelle fonction. Comme la couleur chez Proust, son équilibre et son déséquilibre sert la transmission intermittente des émotions. Dans cet extrait²⁹⁷ (figure 44), le rouge de l'arrière-plan oscillerait entre stupeur et honte. Jimmy au restaurant avec son père, interrompt le repas pour téléphoner à sa mère qui n'est pas au courant de sa visite. Le fond sonore que James produit plonge Jimmy dans le silence, le rouge signifie-t-il la peur d'être surpris par son père ou la honte d'avoir caché à sa mère ce secret ? La case suivante plonge Jimmy dans le noir : le rouge se transforme en une angoisse plus profonde, que le fond de la case traduit par l'absence de couleur. La couleur est

²⁹⁷ *Ibidem*, planche 179.

un filtre sensible qui épouse les émotions des personnages, notamment lorsque l'on est plongé dans les souvenirs du grand-père. Plus encore, chez Chris Ware, elle traduit de fortes émotions, qui, dans le langage pictographique est souvent traduit par des expressions exagérées, des bulles très expressives, comme dans cette planche qui clôt l'histoire de vengeance de ce boucher auquel on a « fait des cornes » dans *Crève Saucisse*²⁹⁸ (figure 45). La couleur est un véritable filtre sensible, catalyseur d'émotions mais qui fait l'économie d'expressions exagérées chez Chris Ware.



Figure 45

Enfin, la lecture peut descendre encore plus loin dans chaque œuvre et s'intéresser à la question du style. Si le style, pour Proust, n'est plus un symptôme de l'homme, il est une question de « vision ». En outre un des éléments pivots de la stylistique proustienne, la métaphore, se fonde sur le sensible et a pour objectif de retranscrire la sensation première, dénuée de toute « intelligence ». On peut légitimement interroger la catégorie de style en la confrontant à la question de l'autographie töpfferienne, c'est-à-dire en évaluant la part du « moi profond » dans la dynamique de l'écriture, mais aussi en confrontant la question du biographique, biographie d'un « moi profond », et l'acte d'écriture. L'autographie töpfferienne suppose en effet que tout élément de la littérature en estampes est subordonné à l'acte d'un seul auteur, qui dessine et qui écrit, jusque dans la forme des lettres. On pourrait donc réévaluer les conditions physiques du geste auctorial chez Proust et chez Chris Ware à l'aune de la question biographique et de la question stylistique afin éventuellement d'être au plus près des qualités sensibles des œuvres.

²⁹⁸ Simon Hureau, Pascal Rabaté, *Crève Saucisse*, Paris, Futuropolis, 2013, page 80.

3. Une question de style ?

3.1 *Les plaisirs de l'autographie*

Il existe une part des écrits sur Proust qui s'intitule critique médicale : François-Bernard Michel en est l'un des représentants. Cette critique s'intéresse à la question de la phrase, autre pivot stylistique de l'écriture proustienne. Celle-ci pose régulièrement des problèmes en termes critique mais aussi sur le terrain de la lecture, car la longueur de certaines d'entre elles en étonne plus d'un. Pour les plus éminents critiques, la phrase proustienne est une formalisation la plus fidèle de la sensation, c'est-à-dire, comme le suppose Julia Kristeva « écrire l'impression d'une présence de la sensation, en deçà du langage, par les moyens mêmes de la syntaxe : tel serait le projet « involontaire » de la phrase proustienne, produisant *grammaticalement* l'œuvre *stylistique* de la métaphore²⁹⁹. » La critique n'est pas là en radical désaccord avec ce que l'auteur fait formuler à son narrateur lors de son voyage en train au sujet du style de Mme de Sévigné : « Madame de Sévigné est une grande artiste de la même famille qu'un peintre que j'allais rencontrer à Balbec et qui eut une influence si profonde sur ma vision des choses, Elstir. [...] elle nous présente les choses, dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause³⁰⁰. » Et l'épisode du train, déjà commenté, qui suit juste cette formulation critique semble en parfait accord avec le style de Mme de Sévigné et d'Elstir, c'est-à-dire ce style sensible que la successivité du médium littéraire peut épouser pour traduire l'immédiateté de l'impression et non pas selon la propriété causale de la linéarité syntaxique.

La critique de Kristeva reprend et approfondit les thèses de Leo Spitzer, Curtius, Jean Milly et Bernard Brun sur la syntaxe proustienne, qui selon le dernier des critiques cités, évolue au fil du morcellement des différents « je » du texte proustien³⁰¹. L'unité de la phrase tenterait alors de reconstituer cette unité perdue ? Cette unité serait celle de ce moi profond, celui des impressions premières et de la vocation artistique. D'une certaine manière, la stylistique d'un moi morcelé n'est pas sans affinités avec l'autographie en bande dessinée. Comme le souligne Thierry Groensteen dans son article « Autoreprésentation³⁰² », quand le

²⁹⁹ Julia Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris, Éditions Gallimard, collection « Nrf Essais », 1994, page 354.

³⁰⁰ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu II*, op. cit. page 222.

³⁰¹ Bernard Brun, « Le dormeur éveillé » dans *Études proustiennes*, IV, *Cahiers Marcel Proust*, n° 11, Éditions Gallimard, 1982, pages 242-316. Cité par Julia Kristeva, op. cit., page 341.

³⁰² Thierry Groensteen, « Autoreprésentation » dans *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, extrait de *Neuvième art 2.0*, disponible sur : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article567>

dessinateur se représente lui-même dans sa bande dessinée, il ne peut, contrairement au peintre, que donner une version instable et fugitive de soi. En effet, la bande dessinée, soumise à divers impératifs artistiques ne peut donner, comme les peintres un portrait en pied de l'artiste. Au nombre de ces impératifs on trouve la nécessaire mise à distance de soi par la représentation graphique, le caractère « auto archétypal³⁰³ » de la représentation physique, et la séquentialité du médium qu'impose le récit et qui fait varier les représentations de soi. Comment ne pas penser à cette fragmentation quand, dans la bande dessinée de Chris Ware, le personnage de Jimmy a lui-même un corps en partage avec tous les membres de sa famille : l'enfant est le même dans les années 1880 ou les années 1960.

Chris Ware a ironiquement et malicieusement introduit une minuscule autobiographie de lui à la fin du volume. Celle-ci, très brève et accompagnée d'un portrait de l'auteur en robot, à l'image des corps modulables qui ponctuent le récit (Tin Woodman, la marionnette de la jaquette...), se conclut sur cette pirouette amusante : « M. Ware est marié, mais ne s'est pas reproduit³⁰⁴. » Qu'en conclure ? Précédemment il marquait de mépris l'art de la reproduction, mais ici le jeu de mot opère davantage sur les thèmes de la procréation et de la création. Si l'on considère que l'ouvrage de Chris Ware est semi-autobiographique ce trait d'humour vient apporter une partie de réponse à la clôture de la bande dessinée : Jimmy, *avatar* de Chris Ware, peut trouver l'amour, mais il serait plus sage pour lui, étant donné le caractère profondément négatif de la filiation chez les Corrigan, de ne pas tenter d'être père. *A contrario*, si Chris Ware ne s'est jamais « reproduit », au sens graphique, on peut alors penser qu'il met à distance l'identité entre son personnage et lui-même. Ainsi la piste lancée en fin de volume sur l'étrange coïncidence de la rencontre du père et du fils dans la réalité, se solderait par un aveu d'échec : l'impossibilité de la bande dessinée à agir sur le monde. La coïncidence ne serait qu'un hasard vide de sens, une coïncidence à rebours, comme la mort de James, dans la bande dessinée, est marquée du sceau de l'absurdité. La bande dessinée ne pourrait que projeter dans un imaginaire. Comme l'adage le voudrait, toute solution véritable se situerait sans doute entre les deux pistes ; on pourrait envisager, comme pour Proust, une solution par le style.

Penser le style en bande dessinée n'est pas aussi aisé que dans la littérature, car, contrairement à ce que pense Chris Ware, pour qui l'art de la bande dessinée est l'art de la

³⁰³ Le terme est ici repris d'une formulation de Jean-Christophe Menu cité par Thierry Groensteen, *Ibidem*, page 5.

³⁰⁴ Chris Ware, *op. cit.*, page de garde finale.

toute-puissance, chaque détail du texte ou de l'image laissé à la discrétion d'un seul et même auteur, la bande dessinée se partage souvent entre dessinateur et scénariste. Souvent, dans les phénomènes de série, les héros d'une bande dessinée passent de main en main. Or, il est vrai que Chris Ware défait un peu cette conception de la bande dessinée par le souci qu'il a du détail stylistique : tout dans l'album, de la couverture au lettrage, en passant par la place réservée aux critiques servant de réclame pour l'album est pensé et dessiné par Chris Ware³⁰⁵. Si pour Jacques Samson, et conformément à la distance qu'impose Chris Ware entre ses personnages et lui, pense qu'il ne s'agit pas là d'exhiber une signature auctoriale, on ne peut cependant pas s'empêcher de penser à lire cet ouvrage singulier dans son format à l'italienne, que le regard que l'on pose sur cette œuvre se superpose à un autre regard très soucieux de la forme, celui de l'auteur. De même, Chris Ware avait postulé l'idée d'un graphisme mémoriel, attaché donc à la mémoire du dessinateur, dont on peut retrouver la trace dans la bande dessinée par la mise en scène de la remémoration par le grand-père au cours du récit. Ce graphisme informerait complètement de manière personnelle le livre dans toutes ses potentialités.

En somme le style dans la bande dessinée consisterait bien en l'autographie de Töpffer, mais l'auteur ne se trouverait que dans les détails, entre les lignes et dans la parcellisation des cases. Pour reprendre l'*Essai de physiognomonie*, le portrait de l'auteur dans la bande dessinée ne saurait être fixe, pris entre les signes permanents de son identité et les expressions fugaces qui conviennent au moment donné du récit. L'autographie est donc toujours instable, fragmentaire et parfois schizophrène. Dans cette planche tirée des souvenirs de James le grand-père, se trouvent mises en scène les mimiques du personnage. Cette mise en scène est le produit d'un souvenir, il est comme tout récit encadré, le fruit d'un personnage avec tout ce que cela comporte de fiction, de trous de mémoire, eux-mêmes mis en scène par le grand-père. Le récit du grand-père est un *avatar* du récit sous le crayon de Chris Ware, d'autant que selon les propres mots de l'auteur, on ne dessine les choses que comme on se les rappelle. Dans cet extrait³⁰⁶ (figure 46) le grand-père met en scène son propre visage et les expressions qui lui sont assignées. Ainsi le visage riant de l'enfant est proprement méconnaissable, il est à l'image des personnages de Töpffer dans l'*Essai de physiognomonie* dont on ne sait plus s'ils rient ou s'ils pleurent. Cette incertitude est-elle le lot de toute

³⁰⁵ « Ce souci exacerbé du détail s'explique par le fait que, dans l'univers artistique de Ware, il n'existe pas de discontinuité entre l'œuvre en tant que telle et sa matérialité livresque, les deux participant d'une cohérence globale qui atteint aux dimensions d'un langage idiomatique adapté aux besoins expressifs et thématiques que la création commande. », Jacques Samson, Benoît Peeters, *op. cit.*, page 115.

³⁰⁶ Chris Ware, *op. cit.*, planche 242.

tentative mémorielle ? Plus encore, est-ce le lot de toute tentative autographique que d'être condamné à la fragmentation ? En effet, nous allons le voir l'autographie stylistique chez Proust entend justement à ne pas laisser détachées les parties de soi, les morceaux de la phrase.

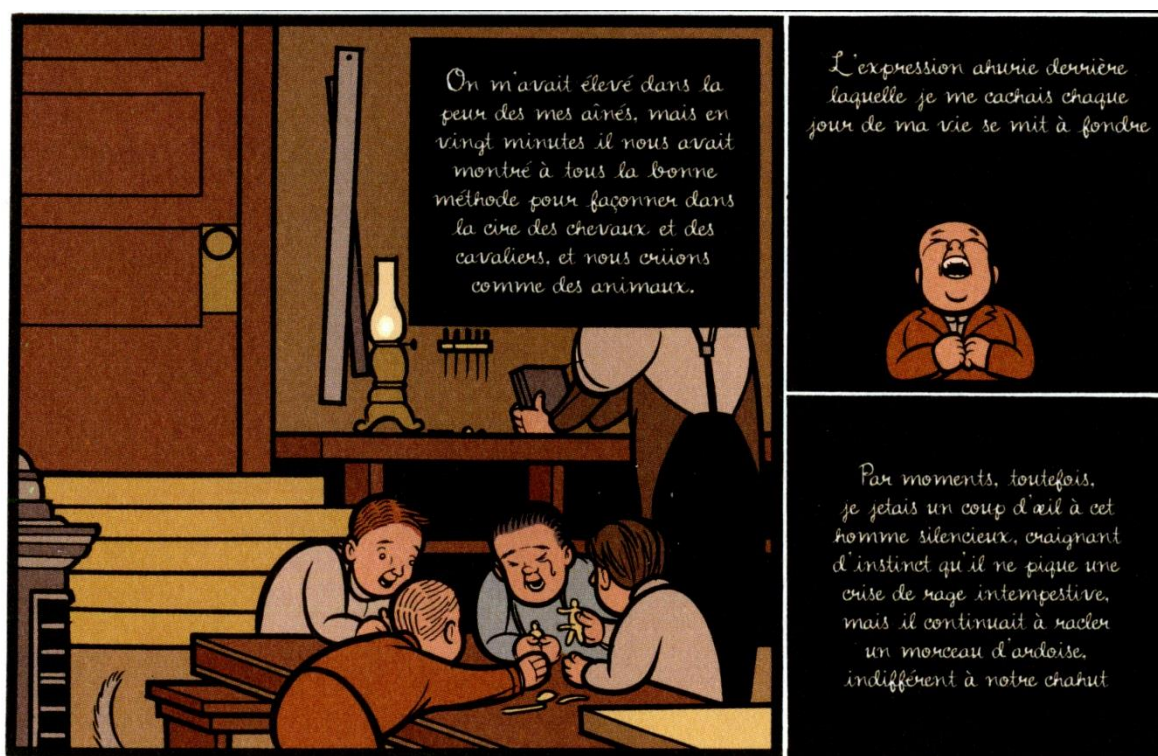


Figure 46

Si l'on s'en tient à la critique médicale de la phrase proustienne développée par François-Bernard Michel, le régime stylistique proustien tendrait à constituer un « univers sans asthme, sans distance et sans séparation³⁰⁷. » Fort d'une connaissance médicale de l'asthme et des affections respiratoires, le médecin tâche de montrer le possible impact de l'affection célèbre dont souffrait l'auteur sur son style. Selon lui, l'hyperesthésie de Proust, dans la vie, comme dans la mise en scène du roman tiendrait à la sensibilité particulière que développent les asthmatiques aux milieux dans lesquels ils vivent. La qualité de l'air étant le garant de leur bien-être, il serait possible, selon l'auteur, de constituer une géographie mentale des lieux où il fait bon respirer, par exemple. Ce sont ce genre de dispositions que l'on retrouve chez le narrateur de la *Recherche* toujours en quête d'une familiarisation avec les lieux qu'il traverse. Plus encore, le rythme de la phrase, contrairement à ce qui a été montré auparavant ne correspondrait pas à un rythme asthmatique. Les expériences syntaxiques de

³⁰⁷ François-Bernard Michel, *Le souffle coupé. Respirer et écrire*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Le monde actuel », 1984, page 74.

Proust relèveraient davantage de la tentative de retenir son souffle afin de mieux embrasser le monde en un seul souffle. Toujours selon François-Bernard Michel, l'hyperesthésie proustienne, cette très grande sensibilité au monde, construit un rapport désirant à l'extériorité toujours entravé par cette respiration problématique : « bloquant sa respiration, qui représente la forme même de la relation au réel, ses crises d'asthme constituent pour lui l'expérience-ou la preuve- de son impossibilité de mettre en communication l'espace du dedans et l'extérieur, son moi et le monde³⁰⁸. » Cette étude de la phrase proustienne dans son ampleur, mais surtout dans la particularité qu'elle a de poser le verbe en premier et de postposer très lointainement dans l'apodose les compléments, si elle peut paraître un peu malhonnête aux yeux du grammairien a le mérite de mettre en relation étude syntaxique, diagnostic médical et esthétique proustienne qui tend, il est vrai, à reconstituer l'impression sensible dans son aspect le plus primordial et aussi le plus plein. L'épreuve esthétique du train n'était-elle pas aussi la mise à l'épreuve de la conscience artistique devant la fragmentation du réel à rentoiler le paysage, n'en faire qu'une unité ? À cet égard, l'autographie proustienne, qui consiste à réinvestir le style comme vision propre du monde, mais aussi à conjurer les démons du « moi profond » de l'auteur, développe une stylistique organique qui tendrait davantage à la reconstitution du réel dans son caractère sensible, comme l'étude de la métaphore le montrait. À la fragmentation des « je » du texte, répond la respiration profonde d'un « moi » unifié. L'étude de la prononciation de Bergotte par le narrateur instille progressivement cette idée. La prononciation de certains mots correspond chez Bergotte à « la belle place où dans sa prose il mettait ces mots aimés en lumière³⁰⁹ ». Ce que cette remarque « accessoire » nous dit c'est que dans le souffle particulier d'un homme affleurent parfois les traces d'un moi profond.

Comme l'autodiagnostic du narrateur le montrait et l'ambition plénière du souffle syntaxique proustien le fonde, on décèle un véritable plaisir autographe dans la prose proustienne, plaisir en ce que l'autographie du souffle syntaxique permet de combler ce que la perception fragmentaire du réel et la tentative difficile de la recherche mémorielle ne peuvent que laborieusement accomplir. Dans cet extrait différents registres s'entremêlent : un diagnostic à la fois médical et existentiel fait palpiter les personnages entre vie, mort et survie :

Peut-être cet effroi que j'avais — qu'ont tant d'autres — de coucher dans une chambre inconnue, peut-être cet effroi n'est-il que la forme la plus humble, obscure, organique, presque inconsciente,

³⁰⁸ *Ibidem*, page 73.

³⁰⁹ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu II, op. cit.*, page 123.

de *ce grand refus* désespéré qu'opposent les choses qui constituent le meilleur de notre vie présente à ce que nous revêtions mentalement de notre acceptation la formule d'un avenir où elles ne figurent pas ; *refus* qui était au fond de l'horreur que m'avait fait si souvent éprouver la pensée que mes parents mourraient un jour, que les nécessités de la vie pourraient m'obliger à vivre loin de Gilberte, ou simplement à me fixer définitivement dans un pays où je ne reverrais plus jamais mes amis ; *refus* qui était encore au fond de la difficulté que j'avais à penser à ma propre mort ou à une survie comme celle que Bergotte promettait aux hommes dans ses livres, dans laquelle je ne pourrais emporter mes souvenirs, mes défauts, mon caractère qui ne se résignaient pas à l'idée de ne plus être et ne voulaient pour moi ni du néant, ni d'une éternité où ils ne seraient plus³¹⁰.

Cette longue phrase fonctionne par le jeu de répétition et de juxtaposition de propositions, autour desquelles se développent des subordonnées. Les mots-pivots autour desquels tournent la phrase sont les mots « effroi » et « refus ». Ceux-ci semblent être les déclencheurs des images qui, par la suite se développent. Celles-ci alternent disparition et apparition, vie et mort. Cette phrase dévie un peu du diagnostic de François-Bernard Michel, car ces mots à partir desquels la phrase est constamment relancée sous la forme de l'hyperbate, font comme des points de résistance que la phrase essaye de dépasser par l'explicitation et la représentation d'hypothèses de vie. Cependant demeure toujours cette idée que la phrase tente de comprendre et reconstruire ces sensations « organique[s] » de l'effroi, du refus qui prennent la forme alternativement des mondes possibles dans lesquels le narrateur vivrait.

À la tentation proustienne de réconcilier dans son souffle syntaxique les fragments du moi et du monde éparpillés dans le réel, répond la nécessaire fragmentation de l'autographie en bande dessinée. Cependant, en bande dessinée, quelque chose fait obstacle à une parcellisation du moi dans les cases et peut-être peut-on voir dans l'unité organique que constitue l'album pour Chris Ware la trace de l'idée de style en bande dessinée ?

3.2 *Le style, une épreuve physique*

Le style dans la bande dessinée entre fragmentation et totalité organique n'est pas sans poser des questions quant à la réception, de même, le souffle proustien de la phrase pose nécessairement problème à la lecture. Le style d'auteur s'il est autographique, ce qui n'est pas sans limites quand on considère la question de la bande dessinée et même le parti pris proustien de la distinction entre l'homme social et l'écrivain, suppose d'être immédiatement identifié par le lecteur. Or, n'y a-t-il pas un problème dans la phrase proustienne ? Ce souffle ininterrompu et toujours relancé n'est-il pas inhumain ? Si l'ambition stylistique de Proust

³¹⁰ *Ibidem*, pages 238-240, nous soulignons.

était de rendre au creux de sa phrase et des métaphores qu'elles mettent en place l'impression dans sa fraîcheur première, la condition nécessaire serait de rendre ces phrases lisibles d'un seul souffle, or, ce n'est pas le cas. Le lecteur « idéal » proustien se dote d'un coffre hors-normes, de même que l'ampleur des digressions proustiennes au cœur du roman de la *Recherche* serait la parfaite mise à l'épreuve du lecteur face à la procrastination. L'autographie du style et au-delà, le style en tant que « vision » propre, serait alors une épreuve physique adressée au lecteur ?

De même l'ampleur de la bande dessinée de Chris Ware et sa complexité ne sont pas en reste. Si Chris Ware suppose que la bande dessinée se lit les yeux « mi-clos », peut-être aussi peut-on penser que le lecteur idéal de Chris Ware est un bon myope, capable de déceler et de lire chaque petit encart aussi petit soit-il. La bande dessinée de Chris Ware impressionne par l'épaisseur du volume, assez singulière dans un champ artistique où un album fait en moyenne quatre-vingts planches. Elle marque aussi le lecteur par l'abondance du paratexte, notamment dans les pages de garde, ou dans les volumes de l'*Acme novelty Library*, dans lesquels des pages sont couvertes de textes de réclame imitant les publicités d'autrefois, et le texte y est imprimé en tous petits caractères. À cette demande expresse d'acuité et d'attention de la part du lecteur, répond la précision et la ciselure du dessin qui se plaît à reproduire des arabesques, des schémas extrêmement virtuoses.

Chez les deux auteurs la réception de l'œuvre est considérée comme une épreuve physique à part entière. L'œuvre d'art ne se considère pas en dehors des contingences matérielles qui subordonnent sa réception. Un *ethos* particulier de l'auteur se traduit dans la mise en scène de cette autographie, ou si l'on parle en termes littéraires, de style, auquel le lecteur se confronte directement dans la réception même de l'œuvre. Ainsi jusqu'à l'échelle de la réception, échelle du devenir de l'œuvre, se joue quelque chose de la vie du corps : la modernité de ces œuvres tient aussi à la capacité qu'elles ont de mobiliser complètement la lecture dans toutes ses potentialités. Et, paradoxalement, cette modernité se traduit chez Chris Ware par une sorte de réaction éditoriale. Le mépris mi-ironique mi-sérieux à l'égard des arts de la reproduction se traduit par une forme de lutte contre toute possibilité de reproduction de l'œuvre. Le format très particulier de l'œuvre empêche toute possibilité de remaniement ultérieur par quelqu'un d'autre que l'auteur. Par ailleurs, le lettrage manuel et le travail très précis de calligraphie, notamment dans ses pastiches des images d'autrefois, montrent un refus du travail électronique que permettrait l'ordinateur. Cette posture presque réactionnaire est attestée par Jacques Samson : « Dans une ère qui prophétise *ad nauseam* la fin prochaine

de l'imprimé, Ware affiche à certains égards la figure peu enviable d'un homme du passé³¹¹. » Est-ce le garant de sa grande modernité ? Est-ce que la posture d'entre-deux que Compagnon applique à Proust pourrait aussi s'appliquer à Chris Ware ?

Il n'en demeure pas moins que l'un et l'autre auteur, conscient de l'importance de la vie des corps dans les récits qu'ils proposent, et la radicale modernité que cela suppose pour la bande dessinée, ne cessent de pratiquer des épreuves sur le lecteur, volontairement ou involontairement. Peut-être que ces épreuves répondent à la nécessité de la reconnaissance d'un style, lui-même émanation organique ou sensible d'une « vision » particulière.

³¹¹ Jacques Samson, Benoît Peeters, *op. cit.*, page 113.

Conclusion

Des deux œuvres, chacune propose un parcours singulier de l'apprentissage du corps. Si l'une propose l'histoire d'une vocation où se confrontent apprentissage sexuel et découverte artistique, la seconde s'affronte à la difficulté de vivre avec son corps et tout ce que supposent l'héritage familial et la filiation. Ainsi, les deux enquêtes se rejoignent pour réévaluer la frontière entre le corps et le monde, et cerner de près le cas de la représentation : fruit d'une perception sensible et mémorielle tout à la fois, elle serait alors informée par le fondement corporel de toute impression extérieure qui prend forme instantanément mais aussi dans le temps. Les potentialités de la représentation artistiques se trouveraient alors dans les failles qui ouvrent le corps vers l'extérieur et les saillies du monde sensible dans l'intimité physiologique des personnages. La quête identitaire du héros de Chris Ware propose ainsi au protagoniste des entrées en lui-même et dans la compréhension de son rapport au monde : le rapport anachronique à l'histoire opère des percées dans l'intime par les émotions fortes. Elle confronte alors un dessin symbolique, schématique et une profondeur intime. De même, l'ancrage profondément intérieur du récit chez Proust utilise les voies détournées du traité médical, notamment sur l'amour et la sexualité, pour aboutir à l'œuvre d'art comme création sensible. L'autographie proustienne vise davantage à combler les failles du réel par une écriture qui répare un souffle manquant, tandis que la bande dessinée ménage expressément des zones d'incertitude, entre fiction et autobiographie, sérieux et dérision, mettant à nu les cicatrices d'un récit familial sur le corps d'un héros esseulé.

Si l'on met à distance le geste de légitimation qui consiste à comparer Proust et Chris Ware, il faut considérer plus profondément que le vœu d'atemporalité que fait l'auteur de la *Recherche* et qui se matérialise par des images très nettes et optimistes dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* ménage un hors-temps de l'œuvre que la modernité ne cesse de réinvestir. Fruit d'une anachronie, le récit proustien vise à l'achronie, comme le soulignait Genette. Aux yeux du contemporain cette posture provoque toujours, qu'elle se traduise dans certains écrits critiques par une désincarnation idéaliste ou au contraire le gage d'une multiplicité de lecture, l'achronie proustienne est un pied de nez fait à la temporalité traditionnelle du récit. Cette profonde modernité le met alors aux prises avec la critique des arts séquentiels ou pour parler comme Walter Benjamin des arts de la reproductibilité technique. On veut que Proust soit le père indirect des œuvres cinématographiques les plus

ambitieuses du XXe siècle, à commencer par celles de Visconti³¹². Plus encore, il est le précurseur d'une « vision » moderne du monde à commencer par la radicale nouveauté de la représentation dans son roman, qui comme le soutient Luc Fraisse est une vision cubiste. Paradoxalement, l'autre pan moderne de Proust, c'est-à-dire la plongée dans l'intimité sensible du ressenti physique n'était-elle pas incompatible avec l'ultra-modernité des avant-gardes ? Ceci est-il compatible avec l'inflexion moderne du sentiment qui parcourt l'Esprit Nouveau, mais aussi l'impossibilité des arts séquentiels à faire du corps une voie d'entrée directe et profonde vers l'esprit ? Au contraire, comme le montrait l'exemple du pantomime, un corps semble libéré du sujet, objet des passions les plus directes.

Peut-être que, comme le soutient Antoine Compagnon, cet entre-deux fait la modernité toujours renouvelée de l'écrivain à la madeleine, devenu l'icône de la modernité littéraire. Comme Proust, Chris Ware joue entre deux époques jusqu'au cœur même de ses œuvres. Comme Proust, Chris Ware métamorphose un monde qui s'étirole, comme les mondes sociaux dans la *Recherche*, celui du papier, du dessin manuel et de l'autographie pour le dessinateur, le terrain d'une innovation la plus féconde, notamment en termes de lecture et de statut d'auteur. Cette nostalgie moderne de Chris Ware fait jouer dans les personnages cet entre-deux qui pose tant de problèmes au langage bédésistique. Cette nostalgie, qui, par exemple, s'incarne dans un graphisme enfantin, voire infantile, rejoue les contraintes que la bande dessinée avait assignées aux corps : nécessaire identification des personnages, transparences des expressions, lisibilité de l'histoire. Elle met toutefois un peu de jeu dans cette mécanique bien rôdée. En effet, la mise en scène de problématiques de filiation met à mal les motifs de cette transparence « ligne claire » : si la filiation biologique ne fait pas l'identité que se cache-t-il derrière cette réplique graphique du père, du grand-père ? Si le héros est un individu réaliste, c'est-à-dire, *a priori*, adulte et rationnel, qu'est-ce qui explique ces détours psychosomatiques que le récit impose ? De même, on ne s'explique que difficilement et seulement à l'aide d'une contextualisation historique au travers de l'affaire Dreyfus, l'obsession proustienne pour l'hérédité ethnique notamment sur la question du judaïsme que Bloch et ses sœurs, personnages rencontrés par le narrateur dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, incarnent ; Proust fait pourtant partie des premiers écrivains à rejeter la doctrine physiognomoniste littéraire, au sens où Paul Bourget et Sainte Beuve l'entendent, c'est-à-dire le style comme symptôme. Ce jeu d'ambiguïté philosophique et morale réactive toutes la problématique politique du corps dans son vécu et ses représentations.

³¹² Florence Colombani, *Proust-Visconti : histoire d'une affinité élective*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2006.

Le roman proustien entretient des rapports très étroits avec la philosophie, ne serait-ce que par le registre de l'essai qu'emprunte par moments le texte. Lu de son premier tome en aboutissant directement au dernier, la *Recherche* se construit comme une quête de la vérité, que nombre de philosophes ont relevé en commençant par Gilles Deleuze et en continuant avec Vincent Descombes³¹³, ce dernier opérant une subtile distinction entre le Proust romancier et le Proust théoricien. De même, la représentation du corps engage très profondément des enjeux philosophiques et moraux : le corps serait le dernier lieu de l'autonomie morale, selon la tradition stoïcienne qui considère que rien de ce qui est extérieur à soi ne peut être maîtrisé³¹⁴. Enfin, le corps dernier bastion de la liberté est le lieu même où s'exprime la répression. Cette hypothèse posée par Michel Foucault dans *Surveiller et punir*³¹⁵ propose de rendre visible ce qui dans le corps constituent des « emprises [morales et juridiques] si profondes qu'elles sont oubliées, si enfouies qu'elles semblent inexistantes³¹⁶ ». Vigarello lui-même, historien du corps propose une étude des représentations du corps qui dessinent les linéaments d'une discipline et d'un ordre moral à même la peau³¹⁷. Or, le grand renouveau proustien consiste à rentrer dans le corps et de l'intérieur percevoir l'extérieur, relier le moi et le monde dans le souffle de l'écriture. Ceci va à l'encontre d'une extériorité qui violenterait les corps. Ce trouble que le roman induit dans la modernité passe par la mise en scène d'une véritable négociation entre le moi, son corps et le monde, n'en témoigne que la doctrine du « moi profond », un moi organique et sensible qui échapperait cependant aux injonctions sociales et morales.

En revanche, la bande dessinée, quand elle tente, à l'instar de *Jimmy Corrigan*, de représenter une quête de l'intime, ne peut tout à fait pénétrer dans l'envers du décor, car il lui manque la voix que la littérature elle, peut mettre en forme. La mise en représentation, même lorsqu'il s'agit d'une démarche autobiographique, met nécessairement à distance les corps qui se confrontent à des archétypes³¹⁸. Cette confrontation est due à deux phénomènes, d'une part,

³¹³ Vincent Descombes, *Proust : philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, collection « Critique », 1987.

³¹⁴ C'est ce que décrit Sénèque dans son écrit sur le bonheur : *De Vita beata (De la vie heureuse*, nous traduisons). Sénèque, *La vie heureuse* [IVe siècle avant J-C], Paris, Editions des Belles Lettres, collection « Classiques en poche », 1998 ; traduction de André Bourgery.

³¹⁵ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* [1975] Paris, Éditions Gallimard, collection « Tel », 1993.

³¹⁶ Georges Vigarello, « Mécanique, corps, incorporel » dans *Michel Foucault. Lire l'œuvre*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 1992, page 197 ; Luce Giard (éd.).

³¹⁷ Georges Vigarello, *Le corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique* [1979] Paris, Éditions Armand Colin, collection « Dynamiques », 2004.

³¹⁸ L'archétype est une notion philosophique, esthétique et psychologique qui a pour condition de représenter par une forme mimétique, le *prototype* à l'origine de la représentation. L'archétype a donc quelque chose à voir avec l'imagination et la mémoire dans le phénomène de reconnaissance qui préside à l'appréhension de l'image ou

la nécessaire stylisation des traits pour le compte de la narration, dont l'école de la « ligne claire » se fait le modèle le plus abouti, mais d'autre part à une très forte normalisation des représentations physiques car la bande dessinée dans son histoire a été l'objet d'une forte répression, un redressement des corps, pour paraphraser Vigarello. La loi sur les publications destinées à la jeunesse, dont la bande dessinée a longtemps fait partie, et dont certaines productions rentrent dans le domaine d'application de cette loi, prétend légiférer sur le contenu moral de ces productions³¹⁹. Au premier chef se trouvent visées la violence et la pornographie les deux démons de la bande dessinée, deux domaines, s'il en est, qui touchent intimement à la représentation du corps. Plus loin, la problématique ethnique et de genre doit aussi être intégrée aux archétypes qui doivent habiter les productions pour la jeunesse. À ce titre Marion Montaigne, auteur qui travaille sur les questions scientifiques qui ont, pour partie, trait au corps dans ses processus organiques et biologiques, confiait en substance, lors d'une journée d'études à l'ENS de Lyon sur la vulgarisation scientifique par la bande dessinée, qu'elle avait renoncé à la production d'ouvrages sur le corps destinés à la jeunesse au prétexte que le champ subirait de violentes contraintes en termes de représentation. Pressée par des impératifs de normes esthétiques et politiques elle se devait de représenter des « minorités visibles » mais dans des situations telles qu'elles devaient ne jamais être présentées dans un état de précarité ou en portant le flanc à la stigmatisation, de même qu'elle se devait de représenter systématiquement diverses formes de handicaps avec la plus grande prudence³²⁰. Or, la représentation du corps chez Chris Ware ne fait jamais l'économie de ces normes qui marquent la production jeunesse : les minorités ethniques de l'Amérique, le handicap. Pourtant, en aucun cas Chris Ware produit pour les canons de la publication jeunesse. En tant qu'auteur indépendant, il ne semble pas marqué par ce genre d'impératifs. Mais, à travers les

l'icône. Or, en tant qu'image vraisemblable ou similaire à la réalité, elle pointe vers le modèle, au sens où elle montre l'idée vers laquelle il tend, mais paradoxalement elle fait modèle aussi ; donc elle impose une norme qui transfigure la réalité. L'archétype peut être rapproché de la pensée platonicienne du modèle et de l'Idée. Cependant ce concept a été repris par la psychologie analytique de Jung, pour le tourner davantage vers la conception de grands schèmes primordiaux participant à la conception d'un inconscient collectif. Il la développe dans *L'Homme à la découverte de son âme*. Plus tard, les philosophes tels que Alain Badiou et Jean Baudrillard reprennent l'idée du modèle et de l'archétype. Le paradoxe de l'archétype réside entre sa vraisemblance et l'imposition d'une norme déconnectée de la réalité, dont il est la cause.

³¹⁹ « Les publications visées à l'article 1er ne doivent comporter aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse, ou à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques ou sexistes. », Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, disponible sur : <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000878175&idArticle=&dateTexte=20101226>

³²⁰ Marion Montaigne dans « Entretien avec Marion Montaigne », *Vulgariser par les bulles*, journée d'études du laboratoire junior « Sciences dessinées », a eu lieu le 15 juin 2013, à l'ENS de Lyon. Conférence disponible sur format vidéo sur : <http://labojrsd.hypotheses.org/> (à paraître)

représentations qu'il donne à voir des corps dans tous leurs états il questionne la norme, plus qu'il ne la représente.

La figure de la demi-sœur afro-américaine et le récit de son histoire ne pourraient convenir à des productions jeunesse, tant le récit de sa création est marqué du sceau de la misère et du racisme. Fruit tardif d'une union illégitime entre un patron et son employée, elle est au croisement des problématiques morales et politiques que sa couleur de peau ne cesse de poser aux yeux d'un lectorat américain hanté par son histoire des Droits civils et de l'esclavage. Cette question est posée avec d'autant plus de violence que William, le géniteur de cette lignée, autant celle de Jimmy que celle d'Amy, a été soldat dans l'armée des confédérés, l'armée libératrice. Ses réactions racistes sont donc doublement étonnantes. La figure de l'afro-américaine est questionnée en tant qu'archétype : enfant adoptée dans cette famille recomposée elle pourrait parfaitement convenir aux images d'Épinal de la presse enfantine ou de la littérature jeunesse, cependant que le questionnement généalogique et le désir de connaître les origines filiales et physiologiques qui parcourt l'album mettent en balance la question des apparences, en montrant les pièges et les revers de cette histoire familiale. Cette petite histoire se fait l'écho en sourdine de la grande Histoire et ce, notamment par la réflexion de l'auteur sur la représentation des archétypes sociaux. De même, dans une de ses autres productions³²¹, l'auteur raconte l'histoire d'une jeune estropiée, dont la misère affective et amoureuse est le *leitmotiv* du récit.

La difficulté que la bande dessinée a à se débarrasser de normes de la représentation rejaillit durablement sur la liberté de l'individu qu'elle met en scène. Si la modernité de Proust réside aussi dans le refus d'une répression des corps et la progression d'un discours de l'intime, la bande dessinée qui s'affronte à l'exploration de la mémoire d'un corps et d'une famille, de même, frappe au cœur de cette problématique. Cependant, là où Proust pénètre au cœur du corps, la bande dessinée ne semble que glisser en surface. Selon la belle métaphore de Serge Tisseron, le plaisir de la bande dessinée relève du même plaisir que celui du *strip-tease* ; dans l'intermittence des cases, l'histoire se révélerait et se cacherait, elle ferait palpiter le désir, dont le dessinateur-scénariste est le maître. Par la fuite et le retour du même, elle met à mal pour tout de suite réassurer le lecteur. Or, Jean Baudrillard fait du *strip-tease* une analyse beaucoup moins hédoniste et plaisante que celle du psychanalyste. Pour le sociologue le *strip-tease* ou le *strip* n'est pas un acte de dénudement, il s'agit davantage d'un acte

³²¹ Chris Ware, *Building Stories*, New York, Pantheon Books, 2012.

masturbatoire qui vise à reproduire le dévoilement du phallus plus qu'à faire entrer le spectateur dans une « profondeur » sexuelle. À cela il donne l'explication selon laquelle le corps de la *strippeuse* est fétichisée dans la lenteur du déshabillage. Le dénudement ne conduit pas au « nu », car le corps vécu dans le temps du spectacle, se meut dans un univers de signes parfaitement codés et rassurants, qui renvoie au spectateur (masculin) l'assurance du déni de la castration du corps de la femme, toujours selon Baudrillard qui s'inspire de l'analyse du fétichisme chez Freud. L'auteur récuse la prétendue libération des corps de la modernité, pour montrer qu'au puritanisme qui faisait violence au corps se sont substitués des procédés capitalistes d'exploitation et d'objectivation. Le corps, notamment celui de la femme, est devenu « un charnier de signes³²² », il revendique une auto-suffisance pour cacher son propre vide ; à ce sujet l'auteur signale le regard morne et froid des mannequins qui crée un vide autour d'elle, figure auto-suffisante, mais aussi figure de la saturation des codes projetés sur le corps qui permet de refuser l'accès à une « profondeur » que traduit le réel dénudement. Le *strip* comme univers culturel et processus d'activation de codes dans un temps de latence et non de surprise (les voies d'accès au dénudement sont connues du spectateur et il se fait de manière progressive) est à l'image de ce corps lisse, de surface auquel n'accède aucune profondeur³²³.

Ce qui était analysé en termes de réassurance infantile chez Tisseron est réévalué en termes d'aliénation. La réassurance existe bel et bien, mais elle traduit un mensonge sur le sujet du corps. Peut-on établir un parallèle que le rapprochement lexical nous invite à faire, entre le *strip* et le *strip* ? Il n'y aurait rien de très étonnant à établir un parallèle entre cette analyse de l'ère capitaliste et ce médium qui prend son sens dans l'ère de la reproductibilité : reproductibilité du trait, de la bande et de l'album. Cependant au caractère attendu des aventures du corps et leur surcharge sémiotique dans le *strip*, Chris Ware répond par les mêmes armes de la tradition américaine de la bande dessinée, dont est héritier le *strip*, en faillant ses personnages apparemment archétypiques ; il les projette dans les profondeurs de leur mémoire et de leurs ambiguïtés. Tout le travail de Chris Ware dans la rencontre entre Jimmy et son père, ne consiste-t-il pas à déjouer ces figures paternelles au regard vide et barré de noir ? Entre la revendication d'un héritage que l'on a qualifié d'infantile, problématique chère à l'auteur, et son réinvestissement dans les formes nouvelles de narration, la bande dessinée de Chris Ware s'affronte à ses contradictions et ses limites.

³²² Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Bibliothèque des sciences humaines », 1976, page 155.

³²³ *Ibidem*, page 168.

Si Chris Ware ne s'enferme pas dans les pièges de la reproductibilité, tout en portant l'art séquentiel à un haut degré de ses potentialités de représentation, il est intéressant de poser une dernière limite à l'apparente liberté de vie des personnages. Comment représenter le corps sans tomber dans les ornières des stéréotypes, en tentant de mettre du jeu dans les contraintes politiques qu'on lui impose, et en même temps développer l'idée d'un style ? Si la possibilité du sensible chez Proust réside dans le style dont la métaphore est la pierre d'angle, peut-on véritablement penser que l'auteur donne accès à cette « profondeur » qu'il revendique ? Le style est cette instance expressive du moi profond qui cependant nivelle la réalité à la « vision » propre de l'auteur. De même, si Chris Ware ne revendique pas de statut d'auctorialité dans son style, le caractère profondément individuel de sa production éditoriale le démarque de ses contemporains, au point que l'accès à son œuvre en est considérablement entravée, par son prix et sa difficulté de traduction. Si la bande dessinée, tout comme la littérature, est le produit d'une unique « vision » et d'un travail mené de bout en bout par un seul auteur, alors oui, peut-être peut-on penser que les personnages dans leur vie, leurs affects, sentiments, sensations et autres impressions sont prisonniers de ce que Beaumarchais définit comme le style « ces fades camaïeux où tout est bleu, où tout est rose, où tout est l'auteur, quel qu'il soit³²⁴. » Cette question se pose au théâtre, mais elle concerne aussi la bande dessinée, étant donné que les personnages comme les acteurs d'une pièce, sont représentés en pied et mis à distances, ils ont des mimiques et une gestuelle particulières et le registre de leur langue est tout aussi déterminant dans la manière dont ils prennent vie à nos yeux. Comment ne pas penser à la critique de Beaumarchais quand on remarque la subtilité chromatique des camaïeux qui composent les planches de Chris Ware ? De même, les propos du narrateur sur le fait l'œuvre d'un auteur module toujours les mêmes images dans *La prisonnière*, étayant l'intuition selon laquelle l'œuvre proustienne est composée de *leitmotive* dont les jeunes filles font elles-mêmes partie.

Enfin, ceci permet de revoir et compléter la bipartition entre la danse et le jeu de marionnettes qui parcourait l'introduction et selon laquelle, la danse forme aboutie de l'art rivalisait avec une pratique enfantine, peu légitime et surtout pauvre de potentialités comme le théâtre de pantins ou de marionnettes, sous lequel on devine la bande dessinée. Si la danse est aussi cet art qui devient verbe à lui tout seul et ne s'appuie pas sur des béquilles, comme le texte, alors oui, on peut associer le caractère uniquement verbal de l'expression du corps dans

³²⁴ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Préface au *Mariage de Figaro* [1785] dans *Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, page 373.

À l'ombre des jeunes filles en fleurs à la grâce de la danse, dont le souffle syntaxique permet de donner unité à la chorégraphie. Cependant, comme le parcours a tenté de le faire, la représentation du corps dans le roman proustien n'est pas sans failles, que la bande dessinée parvient parfois à dépasser dans sa capacité à créer un spectacle total, jusqu'à faire office de partition musicale aux yeux de Chris Ware. Il est toutefois très net que l'une des possibilités pour Chris Ware de déjouer les archétypes politiques et sociaux qui président à la représentation des corps est de prendre à bras le corps le théâtre de marionnettes pour jouer avec et tenter de rentrer dans la profondeur des personnages. Enfin, si la danse est la parfaite adéquation de l'esprit et du corps³²⁵, on peut penser que le style, dans son « fade camaïeu » est aussi un gage de la grâce expressive des corps surtout chez Proust qui revendique la « vision » d'un moi profond, stylistique du sensible et de l'organique. Cependant si le style est lui-même une limite à la vie propre des corps, au sens où ces corps deviennent les représentations d'un moi, prisonniers de ce qui normalement fait d'eux des corps dans leur gravité, leur poids, leur caractère organique et charnel, alors, on peut penser que la catégorie de la danse n'est pas la plus pertinente pour animer les corps. Si Heinrich von Kleist écrivait que le théâtre de marionnettes était plus gracieux encore que la danse, il pensait la grâce comme le contraire de la pesanteur, une essence « antigravitationnelle³²⁶ ». On peut aussi arguer que l'animation des corps ne passe pas nécessairement par la grâce de la représentation d'une gestuelle où corps et esprit trouvent parfaitement à s'exprimer. En revanche, l'animation vivante et charnelle des corps passe chez Proust par ces failles du désir, cette couche de couleur « rose » dont parle Philippe Boyer qui donne de la pesanteur au texte. Il y a aussi ces rides du texte que sont les nombreux lacis temporels du roman et la procrastination perpétuelle du narrateur qui par ses longueurs pourrait faire vaciller le lecteur. Toujours polarisé par le bas corporel le style proustien est entre ciel et terre, et jamais dans les nues. De même, la marionnette de Chris Ware est l'antithèse de la gracieuse danseuse : ces corps empêtrés dans des inhibitions ne sont pourtant pas inanimés et la pesante menace de mort qui guette les corps des *Jeunes filles* et des membres de la famille de *Jimmy Corrigan* fait toujours trébucher le lecteur³²⁷ (figure 47). La béquille de Jimmy devient une image de

³²⁵ Valéry parle de la danseuse en ces termes : « le corps qui est ce qui est, le voici qu'il ne peut plus se contenir dans l'étendue ! [...] Il veut jouer à l'universalité de l'âme ! » Paul Valéry, « L'âme et la danse » dans *Dialogues, Œuvres*, volume II, Paris, Éditions Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, page 159.

³²⁶ Heinrich von Kleist, « Sur le théâtre de marionnettes » [1810] *Œuvres complètes : essais, chroniques, anecdotes et poèmes, Petits écrits*, volume 1, Paris, Éditions du Promeneur, 1999 ; traduction de Jean-Yves Masson, Georges-Arthur Goldschmidt.

³²⁷ Chris Ware, *Jimmy Corrigan*, *op. cit.*, page de garde finale.

l'animation propre à la bande dessinée, claudiquant entre image et texte elle peut dire toutes les infirmités et toute la corporéité de ses personnages.

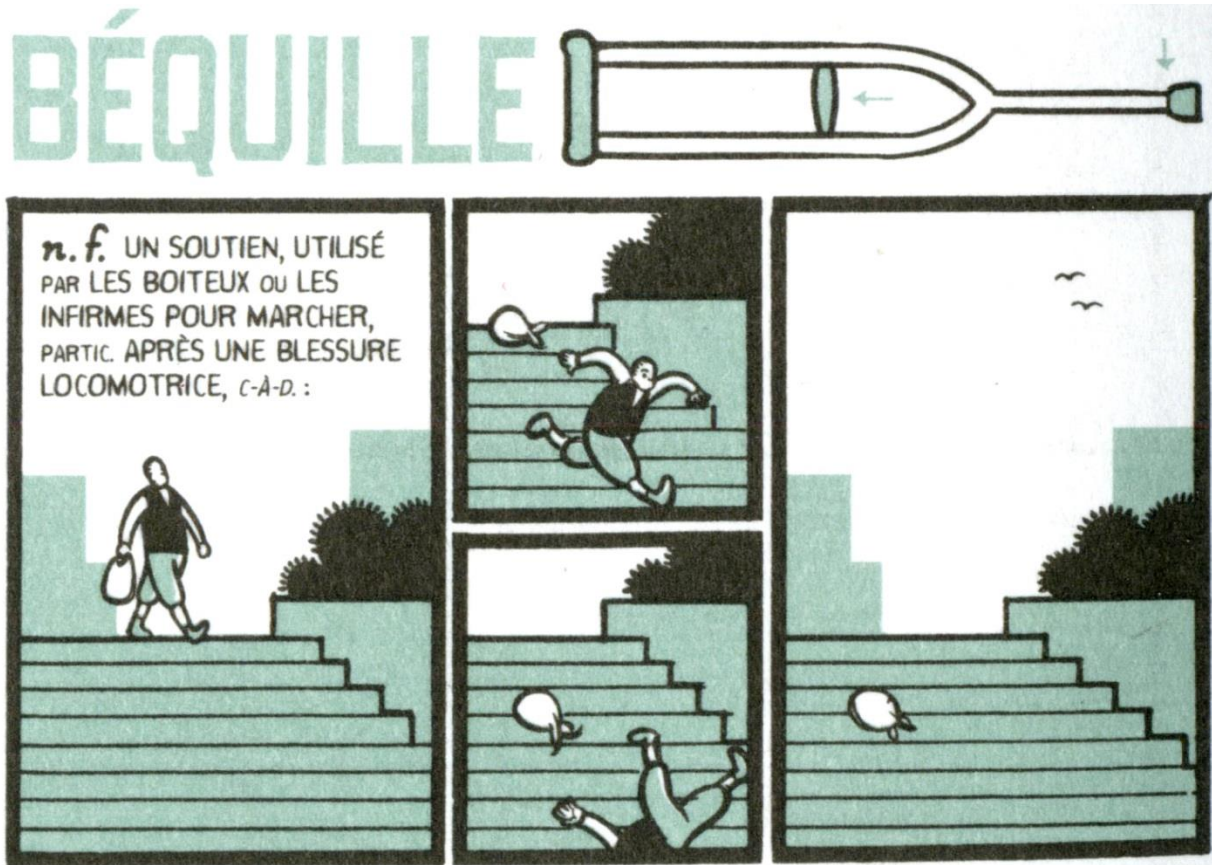


Figure 47

Bibliographie

Corpus

Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, À la recherche du temps perdu II*, [1919], Paris, Éditions Gallimard, Collection « Folio Classique », 1988.

Chris WARE, *Jimmy Corrigan*, Paris, Éditions Delcourt, Collection « Contrebande », 2002 ; traduction Anne Capuron.

Œuvres de Marcel Proust

Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, sept volumes, Paris, Éditions Gallimard, Collection « Folio Classique », 1988.

Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve* [1954] Paris, Éditions Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

Marcel PROUST, *Les plaisirs et les jours* [1896] Paris, Éditions Gallimard, collection « Folio classique », 1988.

Œuvres de Chris Ware

Chris WARE, *The Acme Novelty Library*, n°19, Paris, Éditions Delcourt, collection « Contrebande », 2008.

Chris WARE, *Building Stories*, Chicago, Éditions Jonathan Cape, 2012.

Usuels

Bernard Dupriez, *Gradus 1. Dictionnaire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.

Jean-Pierre Néraudau, *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

Dictionnaire de la psychanalyse, Paris, Éditions Fayard, 1997 ; éd. Elisabeth Roudinesco et Michel Plon.

Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques. Dictionnaire 2, Paris, Presses Universitaires de France, 1990 ; André Jacob (éd.).

Vocabulaire de la psychanalyse [1967] Paris, Presses Universitaires de France, 1984 ; éd. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis.

Textes critiques sur la littérature

Erich AUERBACH, *Mimesis* [1946], Paris, Éditions Gallimard, collection « Bibliothèque des Idées », 1968 ; traduction de Cornelius Heim.

Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale : recherche et méthode* [1966] Paris, Presses Universitaires de France, collection « Formes sémiotiques », 1986.

Stéphane LOJKINE, *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002.

Georges LUKACS, *Théorie du roman* [1920], Paris/Berlin, Éditions Denoël-Gonthier, 1963 ; traduction de Jean Clairevoye.

Jacqueline PLANTIE, *La mode du portrait littéraire en France 1641-1681*, Paris, Honoré Champion, collection « Lumière classique », 1994.

Textes critiques sur la bande dessinée

Ivan BRUNETTI, *Cartooning. Philosophy and practice*, Yale, Yale University Press, mars 2010 ; disponible sur: <http://yalepress.yale.edu/yupbooks/book.asp?isbn=9780300170993>

Pierre FRESNAULT-DERUELLE, *La chambre à bulles*, Paris, Union Générale d'éditions, Collection « 10/18 », 1977.

Thierry GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF (Formes sémiotiques), 1999

Thierry GROENSTEEN, *La bande dessinée : un objet culturel non identifié*, Paris, Actes Sud/L'an 2, 2006.

Thierry GROENSTEEN, *La Bande dessinée mode d'emploi*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2007.

Thierry GROENSTEEN, *Parodies : la bande dessinée au second degré*, Paris, Flammarion, 2010.

Thierry GROENSTEEN, « Autoreprésentation » dans Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée, extrait de Neuvième art 2.0, disponible sur :

<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article567>

Thierry GROENSTEEN, Benoît PEETERS, *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*, Paris, Éditions Hermann, collection « Savoir : sur l'art », 1994.

Benoît PEETERS, *Lire la bande dessinée. Case, planche, récit*, [1998], Paris, Éditions Flammarion, Collection « Champs », 2003.

Thierry SMOLDEREN, *Naissances de la bande dessinée, de William Hogarth à Windsor McCay*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2009.

Serge TISSERON, *Psychanalyse de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Voix nouvelles en psychanalyse », 1987.

Rodolphe TÖPFFER, *Essai de physiognomonie* [1845], Paris, Éditions Kargo, 2003 ; ed. Thierry Groensteen.

Textes d'esthétique et d'histoire de l'art

Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Éditions Hermann, 2007.

Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 2000

Serge FAUCHEREAU, *Avant-gardes du XXe siècle. Arts et littérature 1905-1930*, Paris, Éditions Flammarion, 2010

Ernst GOMBRICH, « L'expérimentation dans le domaine de la caricature », dans *L'art de l'illusion* [1971] Paris, Éditions Gallimard, collection « bibliothèque des sciences humaines », 1987

Ernst GOMBRICH, *Méditation sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*. Mâcon, Éditions W, 1986. Traduit de l'anglais par Guy Durand.

Heinrich Von KLEIST, « Sur le théâtre de marionnettes », dans *Petits écrits, Œuvre complètes*, tome 1, Éditions Gallimard, collection « Le Promeneur », 1999 ; traduction de Pierre Deshusses

Textes critiques sur Marcel Proust

Dictionnaire Marcel Proust, Paris, Éditions Honoré Champion, 2004 ; Annick Bouillaguet, Brian G. Rogers (éd.).

L'artiste en représentation, éd. René DEMORIS, Paris, Éditions Desjonquères, 1993 ; actes du colloque Paris III-Bologne organisé par le Centre de Recherches Littérature et Arts Visuels (Université de la Sorbonne Nouvelle).

Erich AUERBACH, « Marcel Proust : le roman du temps perdu » dans Erich Auerbach. La littérature en perspective, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2009 ; traduction de Robert Kahn, (éd.) Paolo Tortonese.

Pierre BAYARD, *Le hors-sujet. La digression chez Proust*, Paris, Éditions de Minuit, collection « Paradoxe », 2007.

André BENHAÏM, *Pânim. Visages de Proust*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006

Walter BENJAMIN, « Zum Bilde Prousts » dans *Gesammelte Schriften*, [1934], Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1974-1989 ; Titre de la traduction « L'image proustienne » dans *Œuvres II*, [2000], Paris, Éditions Gallimard, Collection « Folio Essais », 2005 ; traduction de Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz.

Philippe BOYER, *Le petit pan de mur jaune : sur Proust*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Fictions & cie. », 1987.

Bernard Brun, « Le dormeur éveillé » dans *Etudes proustiennes*, IV, *Cahiers Marcel Proust*, n° 11, Éditions Gallimard, 1982, pages 242-316.

Jean-François CHEVRIER, *Proust et la photographie. La résurrection de Venise*, Paris, Éditions L'Arachnéen, 2009

Antoine COMPAGNON, *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

Gilles DELEUZE, *Proust et les signes*, [1964], Paris, PUF, collection « Quadrige », « Perspectives critiques », 1998

Luc FRAISSE, *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, Éditions José Corti, 1988.

Liza GABASTON, *Le langage du corps dans « À la recherche du temps perdu »*, Paris, Honoré Champion, 2001

Serge GAUBERT, « Cette erreur qui est la vie ». *Proust et la représentation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000

Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1972.

Anne Henry, *La tentation de Marcel Proust*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Perspectives critiques », 2000.

Julia KRISTEVA, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, Collection « Nrf Essais », 1994.

Laurent MATTIUSSI, « Entre ciel et terre : Proust et le double jeu de la métaphore », dans *Métaphores et cultures « En mots et en images »*, Paris, Éditions de l'Harmattan, Collection « L'univers esthétique », direction éditoriale Véronique Alexandre Journeau, 2012 ; collectif sous la direction de Véronique Alexandre Journeau, Violaine Anger, Florence Laustel-Ribstein, Laurent Mattiussi, pages 157-174.

Dominique MAINGUENEAU, *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, Paris, Éditions Belin, 2006.

François-Bernard MICHEL, *Le souffle coupé. Respirer et écrire*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Le monde actuel », 1984.

Gaëtan PICON, *Lecture de Proust*, [1963], Paris, Éditions Gallimard, Collection « Folio Essais », 1995.

Pierre-Louis REY, « Le peintre et son atelier dans *À la recherche du temps perdu* », dans *L'artiste en représentation*, éd. René Démoris, Paris, Éditions Desjonquères, 1993 ; actes du colloque Paris III-Bologne organisé par le Centre de Recherches Littérature et Arts Visuels (Université de la Sorbonne Nouvelle)

Jean-Pierre RICHARD, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

Anne SIMON, *Proust ou le réel retrouvé*, PUF, collection « écritures », 2000.

Anne SIMON, *Proust ou le corps expressif malgré lui*, dans *Littérature*, N°119, 2000. L'inscription. pp. 52-64. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2000_num_119_3_1686

Leo SPITZER, « Le style de Marcel Proust, dans *Etudes de style*, Paris, Éditions Gallimard, collection « La bibliothèque des idées », 1970 ; traduction de Eliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, pages 397-473.

Davide Vago, *Proust en couleur*, Paris, Éditions Honoré Champion, collection « Recherches proustiennes », 2012.

Davide VAGO, « Regards ambigus sur la couleur proustienne », disponible sur : http://www.ecritures-modernite.eu/?page_id=2702

Donald WRIGHT, *Du discours médical dans À la recherche du temps perdu*, « Science et souffrance », Paris, Honoré Champion Editeur, 2007.

Textes critiques sur Chris Ware

Chris WARE, *Un art de la mémoire*, par Benoît Peeters, Bibliothèque Publique d'Information, Centre Pompidou, Collection « Comix », 2004. Production INA et Arte France. Distribution INA.

Roberto BARTUAL, « Towards a panoptical representation of time and memory: Chris Ware, Marcel Proust and Henri Bergson's "pure duration" », *scandinavian journal of comic art (sjoca)*, vol.1:1, spring 2012, disponible sur : <http://sjoca.com/wp-content/uploads/2012/06/SJoCA-1-1-Article-Bartual.pdf>

Jacques DÜRRENMATT, « Les rêves de Jimmy : divagations sans frontières dans la bande dessinée contemporaine », *Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document899.php>

Thierry GROENSTEEN, « Transmission, ressemblances, impermanence », janvier 2010, extrait de neuvième art 2.0, dossier Chris Ware, URL de référence :

<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article17>

Jacques SAMSON, Benoît PEETERS, *Chris Ware. La bande dessinée réinventée*, Paris, Les impressions nouvelles, 2010.

Jacques SAMSON, *Après Jimmy Corrigan. Chris Ware*, Neuvième Art 2.0, janvier 2010, disponible sur <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article26>

Sur le corps

Littérature

Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Edition du Seuil, 1977

Sciences humaines

Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO (dir.), *Histoire du corps*, trois volumes, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

Didier ANZIEU, *Le Moi-peau*, [1985], Paris, Dunod, Collection « Psychismes », 1995

Michel FOUCAULT, *Le corps utopique* suivi de *Les hétérotopies*, Paris, Lignes, « Diffusion des belles lettres », 2009.

Sigmund FREUD, *L'interprétation des rêves* [1899], Paris, Éditions du Seuil, collection « Points essais », 2010 ; traduction de Jean-Pierre Lefebvre.

Georg Walther GRODDECK, *La maladie, l'art et le symbole*, Paris, Éditions Gallimard, collection « Connaissance de de l'inconscient », 1969 ; traduction de Roger Lewinter.

Histoire de l'art

Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *L'invention du corps*, Paris, Flammarion, collection « Tout l'art », 2006.

Pierre Paul RUBENS, *Théorie de la figure humaine*, Nadeije Laneyrie-Dagen (dir.), Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2003.

Arnaud RYKNER, « La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images dans la seconde moitié du XIXe siècle », dans *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Penser la représentation I*, Paris, Éditions de L'Harmattan, collection « Champs visuels », 2007 ; éd. Pierre Piret.

Bandes dessinées

Carlos GIMENEZ, *Les professionnels*, Paris, Éditions Audie, collection « Fluide Glacial », 2012.

Simon HUREAU, Pascal RABATE, *Crève Saucisse*, Paris, Futuropolis, 2013

Bastien VIVES, *Polina*, Paris, Delcourt, 2010.

Œuvres littéraires

Franck Lee BAUM, *Le magicien d'Oz* [1900], Paris, Éditions Flammarion, Collection « GF », 2007 ; traduction d'Yvette Métral

Pierre BAYARD, *L'affaire du chien des Baskerville*, Paris, Éditions de Minuit, collection « Double », 2008.

Johann Wolfgang von GOETHE, *La métamorphose des plantes*, Paris, Triades, 1992.

Georges STEINBECK, *Des souris et des hommes* [1937] Paris, Éditions Gallimard, collection « Folio », 1946 ; traduction de Joseph Kessel.

Films

Luis BUÑUEL, *Cet obscur objet du désir*, 1977.

Paolo SORRENTINO, *La grande bellezza*, juin 2013.

Chris WARE, *Un art de la mémoire*, par Benoît Peeters, Bibliothèque Publique d'Information, Centre Pompidou, Collection « Comix », 2004. Production INA et Arte France. Distribution INA.

Table des illustrations

Figure 1	19
Figure 2	20
Figure 3	21
Figure 4	25
Figure 5	25
Figure 6	27
Figure 7	28
Figure 8	28
Figure 9	35
Figure 10	36
Figure 11	37
Figure 12	43
Figure 13	45
Figure 14	46
Figure 15	49
Figure 16	51
Figure 17	52
Figure 18	63
Figure 19	65
Figure 20	66
Figure 21	67
Figure 22	70
Figure 23	87
Figure 24	88
Figure 25	89
Figure 26	93
Figure 27	96
Figure 28	104
Figure 29	107
Figure 30	108
Figure 31	111
Figure 32	112
Figure 33	112
Figure 34	114
Figure 35	117
Figure 36	121
Figure 37	132

Figure 38.....	134
Figure 39.....	135
Figure 40.....	140
Figure 41.....	142
Figure 42.....	146
Figure 43.....	150
Figure 44.....	152
Figure 45.....	153
Figure 46.....	157
Figure 47.....	170

Table des matières

INTRODUCTION.....	1
PREMIERE PARTIE : NAISSANCES ET FORMATIONS	14
1. Le temps de l'apprentissage.....	16
1.1 Naissance d'un corps.....	16
1.2 Mémoire d'un corps.....	22
1.3 Au cœur, l'anachronisme.....	29
2. Les événements du corps	39
2.1 Voyages et transports	39
2.2 Face-à-face.....	48
2.3 « La rose carnation du désir ».....	55
3. Accords et accros	68
3.1 « La surprise d'un bourgeon de chair... et l'arête aiguë dans sa bouche »	68
3.2 Apprivoiser la mort : la petite boîte noire.....	72
DEUXIEME PARTIE : TROUBLE DANS LE CORPS, LES FAILLES DU REEL	81
1. Les anti-modèles, une colonne vertébrale.....	82
1.1 Le statut paradoxal du détail.....	82
1.2 Haine et amour de la photographie.....	88
1.3 Peinture des mœurs ou caricature : le refus de la physiognomonie	94
2. Mensonges du corps.....	98

2.1	<i>Mensonge des mots, vérité des corps ?</i>	98
2.2	<i>Mensonge et mémoire, la ligne claire en question</i>	102
2.3	<i>Réel et re-production. Le corps, machine à produire</i>	108
3.	« Tuer le temps » : Proust, lecteur de Chris Ware ?	115
3.1	<i>Chris Ware, anachronisme et réel proustiens</i>	116
3.2	<i>Proust, lecteur de Chris Ware ?</i>	119
TROISIEME PARTIE : DES « HYPOTHESES DE VIE » ?		124
1.	En finir avec les marionnettes	124
1.1	<i>Proust est-il désincarné et la bande dessinée infirme ?</i>	125
1.2	<i>Une poétique du psychosomatique</i>	130
1.3	<i>Des mots, des bulles</i>	137
2.	La vie « pleinement vécue »	143
2.1	<i>Les rides du texte, lignes de vie</i>	143
2.2	<i>Des images « couleur du temps »</i>	149
3.	Une question de style ?	154
3.1	<i>Les plaisirs de l'auto-graphie</i>	154
3.2	<i>Le style, une épreuve physique</i>	159
CONCLUSION		162
BIBLIOGRAPHIE		171
TABLE DES ILLUSTRATIONS		179