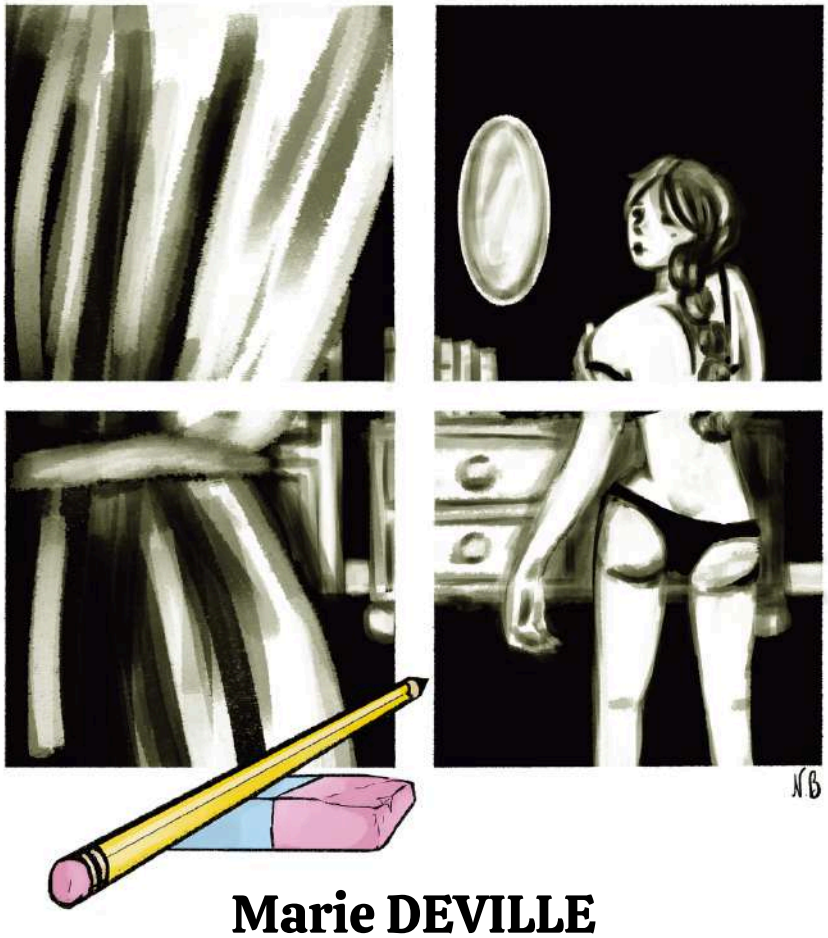
Université
BORDEAUX
MONTAIGNE

DES STRIPS QUI TEASENT : LE VOYEURISME EN BANDE DESSINÉE AUTOBIOGRAPHIQUE



Marie DEVILLE

Sous la direction de M. Nicolas Labarre

UFR Langues et civilisations
Bande dessinée : édition, théorie et critique.

Mémoire de master 2
Année universitaire 2025 – 2026

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier M. Nicolas Labarre ainsi que M. Jean-Paul Gabilliet pour leur accompagnement et leur bienveillance tout au long de ces deux années de Master.

Un grand merci à Nolwen Bonneau, dessinatrice de l'illustration en page de garde.

Je tiens à remercier particulièrement les libraires de la librairie Bachi-Bouzouk à Pau, pour leurs recommandations de lecture et leur soutien, ainsi que mes collègues et amis de radio campus bordeaux pour leurs conseils d'article sur le cinéma et l'histoire des arts.

Merci à celles et ceux qui m'ont relu : Zoé Arthapignet pour son écoute attentive, Cécile Bosc-Langlois pour ses commentaires pertinents, Diane Castelnaud pour sa grammaire impeccable et particulièrement Ethel Santos pour nos moments passés à la bibliothèque.

Merci à Carly Klockenbring de m'avoir remercié dans son mémoire.

Avant-propos

Ce sujet m'a intéressé car les gaufriers des bande dessinées m'apparaissent comme des fenêtres : le cadre de la BD et le dormant structurant les carreaux de la fenêtre. Les vitres sont fermées, mais le rideau est tiré. L'intérieur est transparent. Qui a tiré le rideau ? Qui laisse voir ? Serait-ce l'auteur qui s'expose lui et son entourage, qui s'exhibe librement et impudiquement, empruntant les voies dangereuses de la confidentialité outrancière ; ou bien serait-ce plutôt les lecteurs, posant leurs yeux sur ces pages, sur ses fenêtres, qui sont désireux d'y observer l'interdit, l'obscène, l'altérité et ce qui n'est pas la norme ? Comme des voyeurs, peut-être légitimes, les lecteur.ice se cacheraient derrière le médium bande dessinée, observant des scènes de vie impudiques, derrière des rideaux trop fins.

En étudiant la tension entre exhibitionnisme de l'auteur et voyeurisme du lecteur dans la bande dessinée autobiographique, je pense obtenir des résultats très nuancés dépendant des modes d'éditions et contextes éditoriaux. Mais j'espère que ce travail permettra de développer des outils d'analyses du voyeurisme en bande dessinée, par les différentes analyses des cas exposés dans ce mémoire.

Dans mon étude j'ai rencontré quelques difficultés pour accéder aux œuvres et pour restreindre le corpus.

Avertissement : Certaines thématiques et images liées aux enjeux du voyeurisme et de l'exhibitionnisme peuvent heurter la sensibilité.

SOMMAIRE

Introduction 5
Corpus 11
I - Justification du corpus : logique d'exclusion et d'inclusion 13
1. Voyeurisme et exhibitionnisme, des notions complémentaires 13
1.1 Définition de la notion de voyeurisme : littérature, art et droit pénal 13
1.2. Définition de la notion d'exhibitionnisme : littérature, art et droit pénal 15
1.3. La notion de consentement dans les arts 16
2. L'autobiographie et l'autofiction : deux modèles d'expressions de soi 19
2.1. Brève histoire de la bande dessinée autobiographique en France 20
2.2. Introduction de l'autofiction dans le champ de la bande dessinée 22
2.3. Les modalités fictives de l'autobiographie 27
3. La mise à nu explicite de l'auteur 31
3.1. Pourquoi les auteurs ont-ils envie d'exhiber leurs travers ? 31
3.2. Des auteurs complets 35
3.3. Des contraintes éditoriales 35
3.3.1. Auto-édition 36
3.3.2. Maisons d'édition. 37
II - Le visible et l'irreprésentable 44
1. Méthodologie de recherche 44
1.1 Définition des notions 44
1.2 Grille d'analyse 45
2. Une exposition de la vie intime exacerbée par l'image 46
2.1. Les risques de l'exhibition 46
2.2. Exposer sa vie : une mise en péril de soi devant les autres 51
2.3. Exposer la vie des autres : droits de réponse et consentement 55
2.3.1. Des portraits organiques 55
2.3.2. Droit de Réponse 56
2.3.3. Anonymisation 59
3. Camoufler le réel 62
3.1. De la banalité au fantasmé se joue l'obscène et la pudeur 62
3.1.1. Le banal comme lieu visible du représentable 62
3.1.2. Le fantasme comme lieu visible de l'irreprésentable 67
3.2. Distanciation de l'auteur : l'imposture du double 73
3.3. Allégorie, abstraction, références. Les images, relais d'une narration indicible 79
3.4. Les omissions comme un contrôle de l'intimité 86
III. Le « lecteur voyeur » et sa légitimité à observer 91
1. Le regard du lecteur dirigé 91
1.1. Le temps du regard : Un strip tease formel 91
1.2. Un triple regard : lecteur, personnage et auteur 95
1.3. Les modalités de représentations 99

1.3.1 Le Male Gaze comme signe d'obscénité 99
1.3.2. Un regard genré : Julie Doucet et Aline Kominsky-Crumb 102
2. Un horizon d'attente : le lecteur s'attend au tabous 105
2.1. Une pulsion scopique intrinsèquement liée au média 105
2.1.1. La place du lecteur laissée dans le livre 105
2.1.2. La bande dessinée : média visuel qui légitime l'observation 105
2.2. Plaisir et déplaisir de lire du lecteur 110
2.3. Le lecteur trompé 112
3. Des dispositifs d'attraction du regard : un jeu de séduction du lecteur potentiel 118
3.1. Agir consciemment sur la pulsion scopique des lecteurs. Une analyse des couvertures de BD autobiographiques 118
3.2. Une mise en page éloquente 122
3.3. Une médiatisation mitigée 124
3.3.1. Le mauvais genre du mauvais genre 124
3.3.2 Rendre accessible sa vie 126
4. De nouvelles relations para-sociales : du pacte autobiographique au contrat de confiance 129
4.1. La relation de l'auteur au lecteur dans des dispositifs métafictionnels 129
4.2. Vie privée et vie publique : un flou qui s'accentue 133
4.3. Les réseaux sociaux comme nouvelle interface de sociabilité 136
4.4. Nouvelle économie du livre : les lecteurs premiers payeurs pour voir la vie de l'auteur 139
Conclusion 141
BIBLIOGRAPHIE : 143

Introduction

L'autobiographie en bande dessinée est presque devenue un champ d'étude à part entière. Les questions de la place des lecteurs dans ce genre qui n'est plus neuf reste en suspens. Les auteurs ont longtemps été au centre des discours sur leurs œuvres et les publics, réceptacles du récit graphique, souvent mis de côté. Pourtant, si l'auteur montre sa vie, il doit bien y avoir quelqu'un pour l'observer, ou l'action se trouvera vaine. En effet, il semble intéressant d'étudier son rapport et ses apports à la bande dessinée autobiographique, que le public y soit réceptif ou au contraire réfractaire.

La censure en bande dessinée est un cas qui n'est pas rare. De journaux satiriques (*Charlie Hebdo*, *Hara Kiri*…) en bandes dessinées trop outrageantes *(Les Aventures sentimentales de Lulu, Secrétaire Pin up* de Marc-René Novi, publié en 1948), ou illustrés graveleux, la publication et la vente de planches sulfureuses sont souvent interdites[1]. Tant et si bien que les auteurs, mais aussi les diffuseurs et éditeurs sont mis à l'amende et poursuivis en justice pour « outrage aux bonnes mœurs »[2].

Cette question de droit et de censure trouve un écho dans l'affaire Bastien Vivès. En 2018, l'auteur représente plusieurs scènes de sexe entre des enfants et des adultes dans deux albums *La Décharge mentale* (Les Requins marteaux) et *Petit Paul* (Glénat). La première BD figure des enfants de dix, douze et quinze ans ayant des rapports avec un homme adulte ; la seconde fait le récit d'un jeune garçon au sexe disproportioné déclenchant de violentes pulsions chez les femmes adultes. L'auteur et les maisons se défendent sous la bannière de l'humour, de la liberté de création artistique (la loi du 7 juillet 2016), et de l'intention, là où les critiques accusent la normalisation, l'invitation et l'apologie à la pédopornographie, et la culture du viol. C'est l'association Innocence en danger qui porte plainte en décembre 2022, soit deux ans après la parution du dernier album. L'avocate de l'association, maître Delphine Girard rapporte à France info que ces signalement ont été faits en 2022 en raison d'une exposition programmée au festival d'Angoulême, *Dans les yeux de Bastien Vivès* : « il y a une véritable prise de conscience de la difficulté que posent ces ouvrages. Vous avez les travaux de la Commission Indépendante sur l'Inceste et les Violences Sexuelles faites aux Enfants (Ciivise), qui marquent cette volonté de protéger l'enfance aussi bien pour les enfants victimes d'abus que pour ceux qui se seraient susceptibles d'avoir accès à un certain nombre d'images » [3]. L'auteur était notamment controversé pour des déclarations provocantes sur le sujet. Suite aux polémiques, la journaliste Violaine Jaussent a travaillé sur l'affaire Bastien Vivès et l'annulation de son exposition à

[1] Informations tirées de "interdit!" dans *Les cahiers de la BD*, hors série,Vagator, juillet 2025.
[2] Formule de l'ancien Code Pénal en vigueur en 1962.
[3] Propos de maître Delphine Girard pour Radio France, « Affaire Bastien Vivès », 20 décembre 2022. [En ligne : https://www.franceinfo.fr/culture/bd/affaire-bastien-vives-il-y-a-une-veritable-prise-de-conscience-de-la-difficulte-que-posent-ces-ouvrages-estime-l-avocate-de-l-association-innocence-en-danger_5555055.html]. [Dernière consultation le 11 février 2026].

Angoulême[4]. Elle explique qu'un signalement a déjà été donné en 2018 mais a été classé sans suite par le parquet de Nanterre pour le motif d'absence d'infraction[5].

Pétitions, retrait de la vente, et tribunal, ce qui dérange paraît moins être l'acte sexuel que la minorité des personnages et le réalisme des images. En effet, dans le droit français, l'Article 227-23 du Code Pénal prohibe la création ou la diffusion d'« images » de mineurs de quinze ans à des fins pornographiques. Les retentissements médiatiques et l'opinion populaire s'interrogent sur ce qu'est une image, sur la législation de la fiction, sur la limite de la liberté artistique ; mais parmi les questionnements, le thème d'une éventuelle responsabilité du lectorat n'est pas ou peu abordé. Partie intégrante de la chaîne du livre, celui-ci joue un rôle clé, voire primordial dans la vie économique de la bande dessinée. La réception du public ne semble pourtant pas être en cause. Cependant, si Les Requins Marteaux et Glénat sont inquiétés, pourquoi les récepteurs – le lectorat – ne le seraient-ils pas ? L'article du Code Pénal précise que « faire importer ou [...] faire exporter [la pédopornographie], est puni des mêmes peines ». De fait, une bibliothèque qui aurait acheté l'album, un lecteur qui l'aurait prêté à un ami, un consommateur laissant sa bande dessinée sur le coin d'une table ou dans une bibliothèque ouverte et accessible, seraient tout autant coupables d'un point de vue légal. Ce cas extrême permet de mettre en lumière l'enjeu central de ce mémoire : le regard porté par le lecteur sur des cases licencieuses de la bande dessinée.

Bastien Vivès a un public. Un noyau de lecteurs et de collectionneurs qui achètent et observent la bande dessinée faisant vivre le monde du neuvième art. "Public averti", "érotique", "hyperviolence", autant d'adjectifs préviennent toutefois les lecteurs du chemin dans lequel ils s'engagent. Les couvertures elles-même préviennent du caractère subversif et licencieux des deux œuvres : *La Décharge Mentale* présente une photo de famille. Quatre femmes, une enfant, deux jeunes filles et une femme adulte sont assise au côtés d'un homme debout au centre de la planche, un homme dont le sexe est exhibé. Le pénis est à peine dissimulé par un jeu de couleur entre la peau du personnage et le décor. Une nouvelle couverture émerge après les poursuites, où des autocollants couvrent le visage de l'enfant, la poitrine de la femme ainsi que le sexe de l'homme, avec la mention « Interdit aux (gens qui ont des) enfants ». Malgré tout, les exemplaires s'écoulent : 6 940

[4] « Bastien Vivès a multiplié les déclarations provocantes sur le sujet. *"Moi déjà, l'inceste ça m'excite à mort. Pas celui de la vraie vie, mais celui raconté, je trouve ça génial",* déclarait-il notamment en 2017, dans une vidéo sur le site du magazine féminin Madmoizelle, retirée depuis. », dans JAUSSENT Violaine, « Dessins "pédopornographiques", "apologie de l'inceste"... Pourquoi certaines BD de Bastien Vivès font l'objet d'un débat sur leur conformité à la loi », France Infos, 16 décembre 2022. [En ligne, https://www.franceinfo.fr/culture/bd/dessins-pedopornographiques-apologie-de-l-inceste-pourquoi-certaines-bd-de-bastien-vives-font-l-objet-d-un-debat-sur-leur-conformite-a-la-loi_5545998.html]. [Dernière consultation le 11 février 2026].

[5] JAUSSENT Violaine, « Dessins "pédopornographiques", "apologie de l'inceste"... Pourquoi certaines BD de Bastien Vivès font l'objet d'un débat sur leur conformité à la loi », France Infos, 16 décembre 2022. [En ligne, https://www.franceinfo.fr/culture/bd/dessins-pedopornographiques-apologie-de-l-inceste-pourquoi-certaines-bd-de-bastien-vives-font-l-objet-d-un-debat-sur-leur-conformite-a-la-loi_5545998.html]. [Dernière consultation le 11 février 2026].

exemplaires vendus pour *La Décharge Mentale* et 9 093 exemplaires pour *Petit Paul*[6]. N'en déplaise aux critiques, près de 2000 ventes supplémentaires ont été réalisées d'un album à l'autre. Aujourd'hui indisponible, les bandes dessinées prennent de la valeur. Sur les sites de ventes d'occasions (Leboncoin, Ebay, Momox, Amazon, Vinted), *La Décharge Mentale* à 14,00€ TTC chez Les Requins marteaux vaut désormais entre 50€ et 60€ allant parfois jusqu'à 100€ ou 130€ pour du neuf, avec comme justification la mention "rare et épuisé". *Petit Paul* à 12,90€ TTC désormais indisponible chez Glénat, se revend autour des 40,00€ et peut monter jusqu'à 350,00€ neuf sous blister. Ces chiffres laissent à penser que les bandes dessinées font sensation[7]. En dépit de l'indisponibilité, les achats se multiplient, et une envie de posséder cet objet rare s'accompagne du besoin d'en lire les lignes, de comprendre le scandale à la racine de l'image. Plus qu'un simple mécanisme du marché économique, c'est un véritable mécanisme social qui est à l'épreuve. Il existe une curiosité morbide et obscène des lecteurs, liée à la pratique même de la lecture. D'où vient cette envie de regarder des spectacles monstrueux à nos fenêtres ? Les lecteurs éprouvent un certain plaisir, du moins une fascination ou un intérêt, à observer la tristesse profonde, les épreuves difficiles, ou encore le scandale et le frivolant.

Seulement, jamais il ne semble être question de la responsabilité civique ou morale des lecteurs. Celui qui montre n'encourt pas les mêmes risques que celui qui regarde. Le cas est d'autant plus probant en bande dessinée, média qui par essence considère la relation du récit et de l'image. À la fois objet littéraire et graphique, il exacerbe la notion de voyeurisme. Dans le même temps, il attise la *pulsion scopique*[8] du lecteur, résultant d'abord d'une pulsion épistémophilique, liée au désir de percer le secret des choses. Il s'agit d'un *topos* récurrent en littérature que celui du lecteur-voyeur, du lecteur invitant son regard entre les lignes du récit, dans l'intimité de l'auteur ou de ses personnages. Le déploiement de dispositifs mettant en scène le regard dans l'écriture par l'intermédiaire d'un personnage regardant dans le trou d'une serrure ou l'entrebâillement d'une porte est fréquent. En d'autres termes, le lecteur est un « voyeur légitime » en raison de « l'alibi littéraire »[9]. Le lecteur a le droit de voir, car le bédéiste y consent indéniablement. En tant qu'observateur, que voyeur, ressentant le plaisir de lire, son implication légale n'est pas discutée. C'est sans doute grâce au consentement des auteurs-mêmes que les lecteurs n'encourent pas de poursuites judiciaires. En effet, le regard est déjà dirigé par le dessinateur. Il existe ainsi une tension entre voyeurisme et exhibitionnisme en bande dessinée. Une tension d'autant plus flagrante lorsqu'il s'agit de mettre en exergue un corps qui est le

[6] Chiffres donnés par BFM, Décembre 2022.
(https://www.bfmtv.com/people/bandes-dessinees/apologie-de-l-inceste-pourquoi-l-exposition-bastien-vives-du-festival-d-angouleme-est-contestee_AN-202212120588.html)
[7] Relevé effectué le 9 février 2026.
[8] Ou scopophilie. Concept théorisé par Freud dans *Trois Essais de la théorie sexuelle*, il s'agit du plaisir souvent sexuel, éprouvé en observant quelqu'un, un plaisir faisant partie du développement chez l'enfant. Observer une personne, d'ordinaire à son insu, donnerait la sensation de contrôle sur ladite personne. C'est une forme de voyeurisme passif et accepté.
[9] JOUVE, Vincent, « La complexité de l'effet-personnage » dans *L'effet-personnage dans le roman*, Paris , éd. Presses Universitaires de France, coll. *Quadrige*, 1998, pp.77 – 91.

sien. L'autobiographie en bande dessinée semble être le support par excellence où s'exerce une pratique d'exhibition du corps et des émotions fortes.

Apparue entre le Japon et les Etats-Unis puis en France avec le mouvement alternatif, la bande dessinée autobiographique est un espace d'expression libre pour de nouveaux auteurs de la fin des années 1980. Ils s'emparent du territoire de l'intime, une matière narrative encore jamais utilisée en bande dessinée qui offre une ouverture vers de nouvelles expériences graphiques. Ce « printemps autobiographique » pour reprendre l'expression consacrée par Thierry Groensteen, est dû à la vogue considérable des écritures du Moi dans le champ littéraire[10], ainsi qu'à la volonté des bédéistes de ne plus faire dans les "petits mickey" et « remet[tre] en cause la "vocation fictionnelle"»[11] de la bande dessinée. Le courant est d'abord soutenu par de grandes maisons d'éditions de bande dessinée (Humanoïdes Associés, Glénat, Casterman, Fluides Glaciale) et des éditeurs littéraires (Flammarion) avant de se déporter du côté de l'alternatif (L'Association, Ego comme X,...) et aujourd'hui dans l'autoédition sur internet (blogs, post instagram avec des éditeurs spécialisés dans la réédition sur papier sur base de *crowdfunding* comme l'Exemplaire).

Mise en page d'une double planche, agencement des vignettes, taille de l'interligne, disposition des phylactères, style de dessin, absence ou abondance de narration, tous les moyens sont bons pour s'exposer soi-même aux autres en bande dessinée. Sans forcément que le personnage principal ne ressemble formellement et graphiquement à le bédéiste qui le dessine, il en conserve des traits physiques, des traits de caractère. La bande dessinée fait concorder le narrateur, l'auteur et le personnage central. Mais cette « identité revendiquée entre l'auteur et le narrateur fait qu'il n'y a pas de discussion possible sur l'imputation des propos qui y sont tenus, lorsque ceux-ci sont répréhensibles »[12]. Si l'auteur accepte de montrer son corps, son intimité, les paroles et pensées qu'il aurait eu à tel ou tel moment, il s'expose subséquemment à des risques. Tout d'abord à un stade professionnel, des propos tenus et des individus exposés sans leur consentement peuvent engendrer des conflits juridiques pour lui et la maison d'édition (des procès pour diffamation et injures). À un stade personnel, le bédéiste peut mettre en péril ses relations privées et subir du harcèlement de la part de détracteurs (menaces de mort sur internet, agressions physiques).

Les œuvres peuvent être mises en péril, censurées ou faire l'objet d'une saisie par les douanes. Prépublié dans *Weirdo* et *Zap Magazine*, la bande dessinée autobiographique de Robert Crumb, co-écrite en partie avec Aline Kominsky-Crumb, *Mes Problèmes avec les femmes* (éd. Cornélius 2007, traduction de *My Troubles with women*, éd. Last Gasp, 1992) est saisie par les douanes

[10]GROENSTEEN, Thierry, « Autobiographie » dans *Dictionnaire Neuvième Art*, 2014. [En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/autobiographie]. [Dernière consultation le 3 mars 2026].
[11]MAO, Catherine, *La Bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013) : transgression, hybridation, lyrisme*, thèse de doctorat, Paris IV-Sorbonne, sous la direction de Jacques Dürrenmatt, soutenue le 26 juin 2014.
[12] SAPIRO Gisèle, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, éd. Seuil. Édition augmentée 2024, p. 48.

britanniques en 1995 en raison de l'obscénité de certaines scènes[13]. Finalement la maison d'édition obtient gain de cause, mais l'affaire mérite d'être citée ici. L'obscénité dérange à la pudeur sociale. Cependant, « [l]a censure n'existe pas dans le droit français »[14], elle demeure autrement dans l'outrage aux bonnes mœurs. L'obscénité est régie et régulée par des conventions sociales évolutives dans le temps.

L'exhibition de l'auteur semble *a priori* engager une relation de consentement entre le lecteur et lui. Avec une signalétique sur la couverture ou un titre explicite, le lecteur sait à quoi s'attendre. Pourtant, il arrive que des images surprennent le public. Il peut arriver qu'une vignette parmi des centaines, présente un dessin sulfureux indignant le lectorat non consentant. Le lecteur se sent mal à l'aise devant un récit, devant des images qu'il préférait ne pas voir. La bande dessinée autobiographique apparaît alors comme une exhibition de l'auteur soumis à un voyeurisme du lecteur. Ce mémoire cherche à dessiner les frontières entre le terrain de l'exhibition du Moi de l'Auteur, et celui du voyeurisme du lecteur poussé par sa pulsion scopique.

Selon l'adage, il conviendrait de dissocier l'art de l'auteur. Pourtant, dans le cadre de l'autobiographie, la mesure ne va pas de soi. Et, si l'œuvre fait scandale, qui faut-il remettre en cause ? L'artiste, le propriétaire ou bien l'observateur ? Qu'est-il permis à l'auteur de représenter et qu'est-ce que le public peut accepter de voir ? La tension exhibition/voyeur sous-tend la liaison irreprésentable/spectaculaire (catégorie elle-même partagée entre *eros/thanatos*). Si les auteurs dessinent sans tabous, ils peuvent se mettre en danger : un péril d'ordre judiciaire, professionnel, économique et moral. Entre auto-sabotage et auto-censure, comment est-ce que l'autobiographie reste viable dans le système commercial de la bande dessinée ? Quel public est ciblé et par quel moyen narratif et graphique ? Ici, la question du plaisir est cruciale. Le sujet invite à étudier pourquoi le lecteur apprécie, ou non, l'intimité exposée de l'auteur ; une intimité elle-même questionnable : quelle est la légitimité des auteurs à raconter, à dévoiler leurs histoires vécues ou rêvées, et les aspects incommodes et profondément intimes de leur vie ? Et surtout, quelle est la légitimité du lecteur à lire et observer. Jusqu'où peut-il pénétrer l'espace personnel de l'auteur à l'heure de la diffusion horizontale en continu ?

Cet ensemble d'interrogations permettra de vérifier que les concepts d'exhibitionnisme et de voyeurisme en littérature et en art, loin d'être deux lignes parallèles, se croisent au contraire, se répondent et interagissent dans une même œuvre ; la pulsion scopique du lecteur est exacerbé par le média bande dessinée, car l'objet composite dévoile de façon littéraire, mais aussi graphique, les tranches de l'intimité ; pour représenter des tabous, les auteurs disposent de divers moyens autant au service du récit qu'à la mise en circulation de l'oeuvre : les auteurs et éditeurs le cas échéant, se

[13] JOUBERT Bernard, « Les douanes : on ne passe pas ! », dans *Beaux Arts*, nº hors-série « Sexe & BD 3 », juin 2016, p. 81.

[14]JOUBERT Bernard, *Anthologie érotique de la censure*, éd. La Musardine, 2001, p.13.

servent du désir scopique des lecteurs à des fins commerciales en séduisant le lecteur potentiel par une lente mise à nu de leur personne, de leur être.

Il convient de préciser que ce mémoire n'a pas vocation à émettre un jugement quant à la représentabilité ou non d'événements ; il est question ici d'une réflexion littéraire et graphique autour de la relation du lecteur à l'image.

Corpus

- Alison Bechdel, *Fun Home : une tragi-comédie familiale*, rééd. Point, 2021. (éd. originale : Denoël Graphics, 2006.)

- Alison Bechdel, *C'est toi ma maman ? Un drame comique*, rééd. Point, 2021. (éd. originale : Denoël Graphics, 2013.)

- Frédéric Boilet, *L'épinard de Yukiko*, Ego comme X, 2002.

- Frédéric Boilet, *Elles*, Ego comme X, 2007.

- Boulet, *Notes*, (T. 1 à 11), éd. Delcourt, coll. Shampoing, 2008 – 2018. Prépublication sur le blog : **http://www.bouletcorp.com/**

- Chester Brown, *Vingt-trois prostituées*, éd. Cornélius, coll. Pierre, 2012.

- Chester Brown, *Le Playboy*, éd. Cornélius, coll. Pierre, 2012.

- Debbie Drechsler, *The summer of Love*, éd. L'Association, 2003.

- Debbie Drechsler, *Daddy's girl*, éd. L'Association, 1999.

- Julie Doucet, *Ciboire de Criss,* éd. L'Association, coll. Ciboulette, 1996.

- Julie Doucet, *Changements d'adresse,* éd. L'Association, coll. Ciboulette, 2004.

- Julie Doucet, *Journal*, éd. L'Association, coll. Côtelette, 2004.

- Jung-sik Jun, *Couleur de Peau : Miel.* (Tome 1 à Tome 4), éd. Quadrants, coll. Astrolab.

2008-2016.

- James Kochalka, *American Elf*, éd. Ego comme X, trad. Jean-Paul Jennequin, 2008.

- Aline Kominsky-Crumb, *Sacrée Bunche*, éd. L'Association, 2025.

- Salomé Lahoche, *Peur de mourir mais flemme de vivre*, éd. L'Exemplaire, 2025. Prépublication sur Instagram : https://www.instagram.com/salomelahoche/?hl=fr

- Salomé Lahoche, *La vie est une corvée,* éd. L'Exemplaire, 2023. Prépublication sur Instagram : https://www.instagram.com/salomelahoche/?hl=fr

- Joe Matt, *Strip Tease : le journal dessiné de Joe Matt,* éd. Seuil, 2004.

- Joe Matt, *Le pauvre type,* éd. Delcourt, 2008.

- Joe Matt, *Les Kids*, éd. Seuil, 2005.

- Joe Matt, *Épuisé*, éd. Delcourt, coll. Outsider, 2010.

- Xavier Mussat, *Carnation,* éd. Casterman, 2014.

- Fabrice Neaud, *Journal*, *intégral tome 1 et 2*, éd. Ego comme X, 2011

- Fabrice Neaud, *Journal Décembre 1993 – août 1995*, vers. augmentée, éd. Ego comme X, 2010

- Fabrice Neaud, *Journal , Les Riches heures*, éd. Ego comme X, 2002.

- Fabrice Neaud, *Le Dernier Sergent, Les guerres immobiles : avril 1998 - 1er avril 2000*, éd. Delcourt, 2023.

- Jean-Louis Tripp, *Extases, Où l'auteur découvre que le sexe des filles n'a pas la forme d'un x...*, t.1, éd. Casterman, 2020.

- Jean-Louis Tripp, *Extases, Les montagnes russes,* t.2, éd. Casterman, 2020.

- Lewis Trondheim, *Approximativement*, éd. Cornélius, coll. Pierre, 2001.

- Lewis Trondheim, *Carnets de bord,* (Tome 1 à Tome 4), éd. L'Association, coll. Côtelette,

2002-2004.

- Lewis Trondheim, *Les Petits riens* (Tome 1 à Tome 9), éd. Delcourt, coll. Shampoing, 2006 –2024.

- Lewis Trondheim, (parution anonyme) *Le Blog de Frantico*, éd. Albin Michel, 2005.

Le corpus répond plutôt à des caractéristiques de contenus pour laisser parler le style et les réceptions des publics. Les bandes dessinées à l'étude suivent les principes suivants : l'auteur est dessinateur ; la voix est unique ; l'auteur se raconte en tant que personne dans un environnement social et son rapport aux autres ; l'auteur se met en danger éditorialement et/ou socialement ; l'œuvre attise les pulsions morbides ou du désir ; l'œuvre est mise dans un circuit de commercialisation et de diffusion.

Des bandes dessinées supplémentaires peuvent apparaître à titre d'exemple dans le sujet sans pour autant avoir été soumis à une analyse car elles constituent un bagage littéraire commun.

I - Justification du corpus : logique d'exclusion et d'inclusion

1. Voyeurisme et exhibitionnisme, des notions complémentaires

1.1 Définition de la notion de voyeurisme : littérature, art et droit pénal

Selon le CNRTL, « voyeurisme » est un substantif revoyant au nom de « voyeur ». Le terme désigne un individu éprouvant du plaisir à observer sans être vu, des choses intimes, cachées, il éprouve une curiosité malsaine. Une définition encore plus péjorative apparaît dans le dictionnaire Larousse (éd. 2025) : le voyeurisme est une tendance à se repaître de la souffrance et des malheurs d'autrui. Une tendance qui s'exprime par le plaisir qui naît de sa pratique. Ce plaisir n'est pas seulement libidinal, c'est aussi un plaisir lié au désir de percer le secret des choses[15]; le plaisir de comprendre ; le plaisir et la fascination : devant une œuvre d'art ou à la lecture d'un livre, le public s'émerveille des portraits de passions et des drames. Il montre un intérêt certain pour le monstrueux ou le spectaculaire, ne pouvant détacher ses yeux de l'horreur ou du grandiose. Le tragique est l'une des choses les plus attirantes dans la société du spectacle : ce qui est habituellement caché (les tabous, le sexe, l'intimité, les passions fortes) donne envie d'être vu.

Dans ce processus de voyeurisme, il existe des formes de plaisirs à regarder ce qui ne devrait pas être vu, autant qu'à lire ce qui ne devrait pas être lu. Les récits de l'intime se multiplient car la demande est forte. D'où vient cette envie de regarder des spectacles monstrueux à nos fenêtres ? Il est possible d'émettre l'hypothèse que de même qu'assistant à une pièce de théâtre, les spectateurs ressentent les passions qui traversent les comédiens sous forme de *catharsis*, les lecteurs de bande dessinée ressentent craintes et plaisirs devant les planches. Un plaisir qui prend une forme triple : d'abord, le plaisir de se reconnaître soi-même à travers ce que raconte et vit l'auteur, et donc, de « purger » ses passions (*pathos*) ; puis, le plaisir orgueilleux et curieux d'apprendre (*libido sciendi*) ; enfin le plaisir du corps, le désir sensuel (*libido sentiendi*). Bien que les images n'aient pas été produites dans cet unique objectif (sinon il y aurait eu des avertissements en couverture et un rangement dans une section spécifique en librairie), les représentations peuvent provoquer des émotions liées au désir, des pulsions physiques de l'ordre de l'érotique. D'autres types de plaisirs peuvent surgir lors de la lecture d'une bande dessinée : le plaisir de contempler une œuvre d'art ; le plaisir de posséder et d'exposer

[15] FREUD, Sigmund, « Pulsions et destins des pulsions » dans *Métapsychologie*, éd.Gallimard, 1968. Très tôt, l'enfant s'interroge sur les origines de la vie et développe cette pulsion du regard, cette envie d'observer pour comprendre. Une pulsion scopique d'ordre sexuelle mais aussi épistémologique font remarquer les continuateurs de Freud: le désir de voir est lié au désir de savoir.

l'objet-livre comme objet d'art et de savoir en tant que classe sociale dominante (*libido dominandi*)[16] ; cependant, ces plaisirs n'entrent pas ici dans notre étude. Si les lecteurs n'éprouvaient pas un de ces plaisirs, ils refermeraient le livre (dans le cas où ils ne seraient pas forcés de le lire). Ces plaisirs sont enfermés dans le personnage principal (dans l'autobiographie, dans le narrateur-auteur). Ce personnage fait office de prétexte pour que le lecteur puisse ressentir à travers lui ces pulsions[17]. Dans la lecture s'opère un défoulement permissible des pulsions inconscientes. Si le lecteur observe c'est d'abord à travers les yeux de l'auteur-personnage. Il s'agit de l' « alibi littéraire »[18] qui rend le lecteur légitime à voir au travers les lignes d'un récit. Or, dès lors que le personnage principal est l'auteur lui-même, le lecteur peut-il toujours prétendre à cette légitimité ? Considérant que l'auteur est maître de ce qu'il décide de raconter ou de cacher, il paraît indubitable que ce droit du lecteur n'est pas à remettre en cause, dans la mesure où les participants à l'œuvre ont consenti à leur représentation. La question se pose une nouvelle fois dès lors que des images sont ajoutées au texte puisque le contenu sera par essence doublement explicité.

Les lecteurs se font les premiers voyeurs de la vie des hommes et des femmes. Il les déshabille d'une lecture, regarde à travers eux en lisant des phrases. Si le texte suffit à faire du lecteur un voyeur, l'ajout d'images renforce le biais. La notion de voyeurisme en bande dessinée apparaît alors comme un concept intrinsèquement lié au médium : les cases semblent être des fenêtres ouvertes sur des fragments de fictions. Il s'agit d'un « voyeurisme formel » explique Joseph Witek, puisqu'il va de soi que l'essence du média bande dessinée permet de « voir » autant que de la lire.

> Reading a comic book always entail a degree of Peeping Tomism, as we peer through the 'windows' of the panel borders at a world beyond our own, and when this formal voyeurism is overlaid on the pictorial conventions of pornography to tell a historical story, readers become complicit in the action within the panel.[19]

Le lecteur est voyeur d'un album *stricto sensu*. Cette notion est amplifiée lorsque derrière ces vignettes se cache non pas la fiction mais la réalité : la vie de l'auteur ou de ses proches dans des postures intimes. La notion du voyeurisme littéraire rencontre alors le concept juridique de «

---

[16] Il s'agit des trois concupiscences de Saint-Augustin reprises par Pascal : l'Homme ne désirerait que trois choses: la chair, le savoir, et la puissance. « Tout ce qui est au monde est concupiscence de la chair ou concupiscence des yeux ou orgueil de la vie. Libido sentiendi, libido sciendi, libido dominandi» (460-545). Il s'agit également de trois types de libidos distingués par Vincent Jouve dans *L'Effet personnage dans le Roman*, (1992) : la libido sciendi dont relève le voyeurisme accompagnant le désir de savoir (scène érotique et scène criminelle) ; la libido sentiendi, liée à la sexualité la violence ou l'horreur ; la libido dominandi ou l'envie, le désir de puissance, de s'imposer face au monde.

[17]JOUVE, Vincent *L'Effet personnage dans le roman,* Paris, éd. Presses Universitaires de France, coll. *Quadrige*. 1998.
[18] *Ibid*, pp.77 – 91.
[19] WITEK, Joseph. *Comic Books as History : The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*, London, éd. University Press of Mississippi, 1989.

voyeurisme ». Dans le code pénal, le terme « voyeurisme » n'est pas mentionné, mais la chose est explicite. Selon l'article 226-3-1, « [l]e fait d'user de tout moyen afin d'apercevoir les parties intimes d'une personne que celle-ci, du fait de son habillement ou de sa présence dans un lieu clos, a caché à la vue des tiers, lorsqu'il est commis à l'insu ou sans le consentement de la personne, est puni d'un an d'emprisonnement et de 15 000 € d'amende ». Il s'agit d'un délit d'atteinte à la vie privée. Néanmoins, personne n'est jamais allé en prison pour avoir lu *Extase* de Jean-Louis Tripp. Nul n'a payé 15 000 € d'amende pour avoir contemplé les dessins licencieux faits par Fabrice Neaud, ou Debbie Drechsler. Le lecteur est voyeur mais semble rester légitime par la définition et le contexte littéraire donné par Vincent Jouve.

De fait, celui qui serait à remettre en cause deviendrait alors l'auteur/dessinateur lui-même. Il est le premier à voir ce qu'il va ensuite représenter : son portrait dans le miroir, un passant dans la rue, son/sa partenaire. Par ailleurs les arts visuels permettent souvent l'expression l'intimité du peintre à travers la représentation de l'amante (ou de l'amant) : la femme ou le sujet aimé met en abîme la pulsion scopique de l'auteur. Stéphane et Dominique chez Fabrice Neaud (*Journal,* Ego comme X, 1996), Yukiko pour Frédéric Boilet (*L'Épinard de Yukiko*, Casterman 2001) sont des personnages entre réalité et fiction (car les visages sont vraisemblablement recomposés à partir d'autres personnes rencontrées[20]) qui mobilise le désir de l'auteur. Les proches des auteurs prennent la fonction de muses sur lesquelles les auteurs exercent une forme de domination : ils emprisonnent leur figures, s'approprient leurs images et ce, parfois, sans consentement de ladite muse. Le lecteur échappe aux poursuites judiciaires car l'auteur lui donne le droit de le lire, or le bédéiste peut toujours s'attirer des ennuis. Les autobiographes ne se représentent pas seuls et les acteurs qui l'accompagnent ne sont pas toujours d'accord pour être mêlé à des intrigues outrageant la morale. Si celui qui regarde ne prend pas trop de risques, celui qui représente et celui qui est représenté peuvent se mettre en danger.

1.2. Définition de la notion d'exhibitionnisme : littérature, art et droit pénal

Le lecteur ne consent pas toujours à voir, il est soumis aux images de la lecture. Souvent, il est averti par des signes sur la couverture ou en page de garde. Cependant, si une image effrayante, ou trop intime, venait à s'imprimer sous son regard lors de la lecture, à son insu, alors que celui-ci tourne la page ; dans ce cas, où certaines représentations ne sont pas attendues par les lecteurs, l'auteur, devient-il, sous une certaine forme, exhibitionniste ?

[20] Frédéric Boilet remplace le visage de Yukiko par celui d'une inconnue dans un train ; Fabrice Neaud recompose les visages d'amants d'un soir rencontrés sur les places de drague à partir des visages très forts, musclés de Dominique, Antoine ou Stéphane. Tant et si bien que le personnage de *Nu-men* (Quadrants, 2012), bande dessinée de science-fiction abandonnée au bout de deux tomes, Anton Csymanovski est un soldat ayant les mêmes traits physiques que le sergent que Fabrice Neaud rencontre un soir.

L'article 222-32 du Code Pénal stipule que « [m]ême en l'absence d'exposition d'une partie dénudée du corps, l'exhibition sexuelle est constituée si est imposée à la vue d'autrui, dans un lieu accessible aux regards du public, la commission explicite d'un acte sexuel, réel ou simulé ». Une bande dessinée représentant des scènes réelles et explicites d'un acte d'intimité, peut-elle être distribuée en salon ou en librairie sans que l'auteur ne soit accusé d'exhibitionnisme ? Selon le CNRTL, l'exhibitionnisme est « un comportement visant à se faire voir ». Subséquemment, l'intimité exhibée de l'auteur, ne se réduit pas seulement à sa vie sexuelle, mais à son rapport aux autres, parfois très intime, comme la violence d'un instant vécu, ou la banalité de son quotidien. L'idée de consentement revient dans cette notion d'exhibition, car l'auteur dessine également ses proches, cela parfois, sans leur avis. À cet égard, les auteurs usent de différents moyens pour outrepasser la censure, comme en passant par le masque, par la fiction.

1.3. La notion de consentement dans les arts

En vertu de l'article 9 du Code civil et de la loi du 17 juillet 1970 relative à la protection de la vie privée, « chacun a droit au respect de sa vie privée ». Pour qu'une image fonctionne comme représentation d'une personne, il faut : « En l'absence de toute précision dans le commentaire qui l'accompagne », qu'elle « donne la possibilité à un observateur normalement attentif de discerner suffisamment les traits de la personne représentée pour pouvoir la reconnaître éventuellement ». Deux cas de figures s'offrent à nous. Dans le premier cas, la personne représentée dans l'œuvre n'est pas nommée ou est anonymisée. Si elle n'est pas reconnaissable grâce aux procédés graphiques utilisés, le consentement ne semble pas nécessaire. Cependant, si les traits de son visage sont reconnaissables, par le biais d'un style graphique fortement réaliste ou photographique (comme les crayonnés de Jean-Louis Tripp, Fabrice Neaud), alors la dispense de consentement de la personne représentée peut amener à un procès. Dans le second cas, si la personne représentée est nommée, qu'elle soit expressément reconnaissable ou non, le droit exige le consentement. Néanmoins, à ce droit à l'image s'oppose le droit d'auteur en raison duquel il existe une autorisation tacite de représenter ce qui est vu avec l'objectif d'une mission culturelle (ou artistique) : un individu se promenant dans la rue ou étant présent à un événement de sociabilité (considéré comme espace public) est « présumé consentant » à être vu puisqu'il « s'expose à être vu » [21].

Le consentement de représentation relève ainsi de deux sphères : privé et public. Dans l'espace privé, c'est la notion d'intimité qui prime. Une personne ou un événement ne pourrait pas être représenté (dessiné ou photographié) si les acteurs n'adhèrent pas contractuellement à la fixation de

[21] CUISENIER, Jean. « Droits de La Personne Sur Son Image » dans *Ethnologie Française*, vol. 13, no. 2, 1983, pp. 103–10. [En ligne : http://www.jstor.org/stable/40988758]. [Dernière consultation le 10 février 2026]. Le chercheur relate le procès intenté par un homme se reconnaissant sur la photographie d'un banquet de mariage exposée dans un musée d'ethnographie. Les juges disputent le droit d'auteur et celui de droit à l'image.

l'image. Les dessinateurs autobiographes sont par principe prêts à se représenter eux-même et peuvent choisir les séquences de vie et membres de leur corps à exhiber. Ils ont le contrôle de leur image. Or, dès lors qu'il s'agit d'un de leurs proches dans un moment d'intimité (scène sexuelle, scène portant atteinte à la dignité et l'intégrité), et en prévision d'une publication, le droit à l'image doit être demandé, par l'auteur et par l'éditeur, afin d'éviter des poursuites judiciaires. En revanche, dans l'espace public il semble que le droit d'auteur prime. Pourtant, il faut distinguer la prise d'une image de sa fixation et de sa diffusion. Avoir consenti à la production d'une image n'est pas synonyme d'acceptation de sa reproduction. Un individu qui accepterait de poser pour un croquis, en école d'art ou dans la rue, serait-il pour autant d'accord avec la publication démultipliée de son portrait en vue d'être diffusée publiquement ? Si un auteur peint un proche dans un but d'abord ludique, mais que des années plus tard celui-ci, (ou de façon *post-mortem* un éditeur ou un descendant de l'auteur) décide de publier l'ensemble de ses travaux, dont les portraits intimes qui n'avaient pas vocation d'être publiés, alors il devra demander le consentement des personnes qu'il a représenté. Dans le cas contraire des poursuites peuvent être engagées par les individus représentés ou ses descendants pour atteinte à la vie privée et non-respect du droit à l'image.

De fait, les auteurs et maisons d'éditions devraient obtenir des autorisations de consentement de chacune des figures présentes dans une œuvre autobiographique. Pourtant, la réalité oblige parfois au non-respect de ce qui devrait être une norme. En effet, l'obtention de ce droit est en pratique presque impossible en raison de la multiplicité des personnes à joindre. Les individus critiqués dans la bande dessinée refuseraient d'être représentés. L'œuvre serait lissée et la liberté artistique mise à mal. Pour Fabrice Neaud, auteur de *Journal*, un récit autobiographique sur ses amours contrariés et dont les portraits sont ultras réalistes : « il vaut mieux demander pardon que la permission »[22]. Selon lui, « il est impossible d'avoir leur assentiment » sans mettre à mal la matière narrative : une demande d'autorisation faite en amont reviendrait à changer le comportement de l'individu. « [D]emander un avis et c'est déjà modifier le matériau ». Pourtant, attendre de « demander pardon » engendre des risques juridiques. Ainsi, l'auteur ne demande pas. Dans *Journal (3)* (version augmentée, éd. Ego comme X, 2010), il relate la création en 1994 de *Le Doumé*, une petite bande dessinée, une série de strips se moquant de Dominique, un homme hétérosexuel dont Fabrice est tombé amoureux.

[22] Propos recueillis par Baptiste Thiery-Guilbert dans un entretien avec Fabrice Neaud dans « Fabrice Neaud : " Cette autobiographie procède du portrait comme premier " » dans *Diacritik,* 28 mars 2024. [En ligne : https://diacritik.com/2024/03/28/fabrice-neaud-cette-autobiographie-procede-du-portrait-comme-premier-le-dernier-sergent-les-guerres-immobiles-journal/]. [Dernière consultation le 23 janvier 2026].

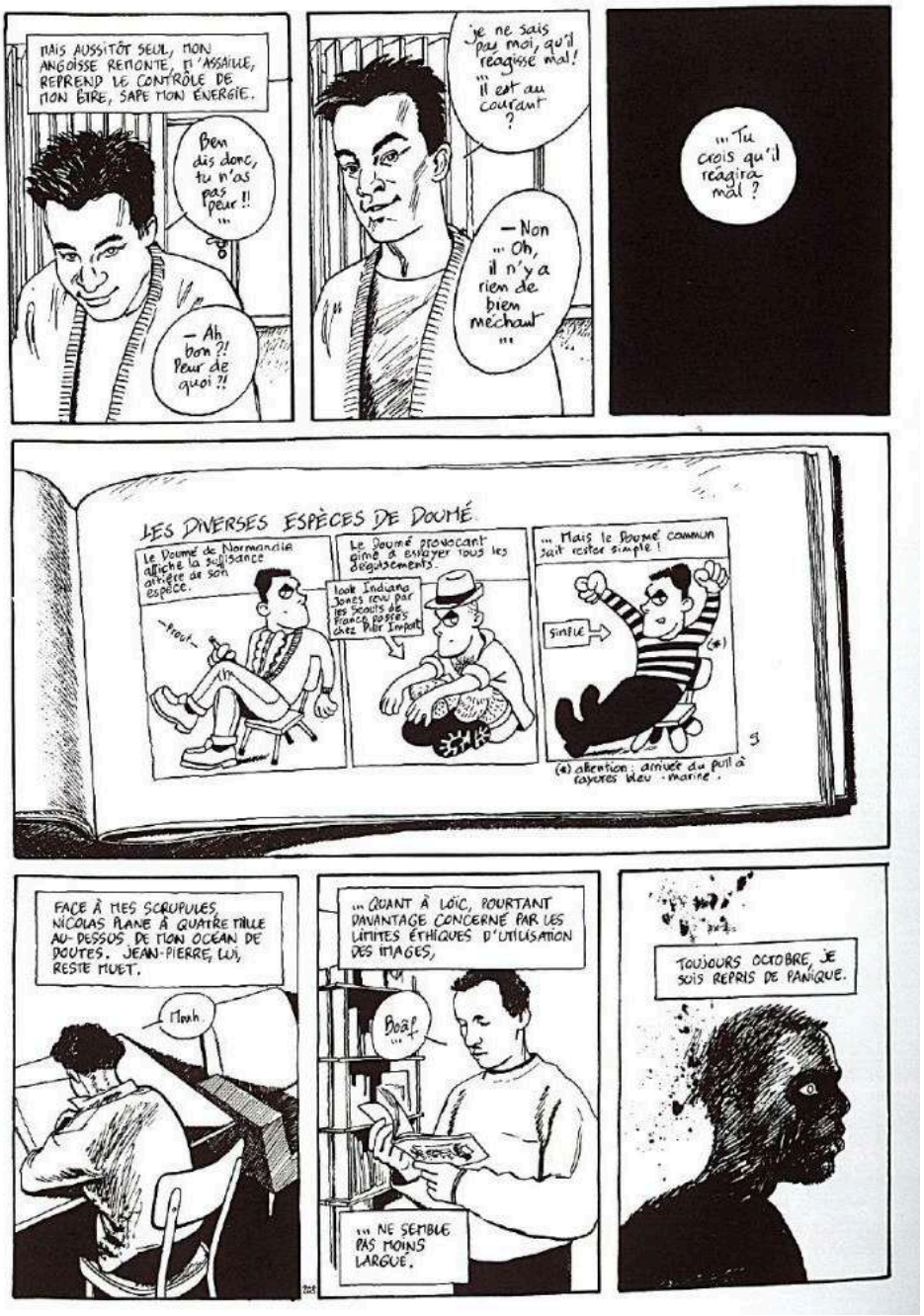


Figure 1 *: Journal (3),* Fabrice Neaud, éd. Delcourt, 2022, p.226.

Le Doumé est une caricature, le trait épais et épuré de Neaud ici dénote avec le reste de son œuvre. Sur ces pages son corps est révélé, exhibé à son insu, avec une clarté graphique rendant vivant les traits du personnage réel. Fabrice Neaud avait pris des photos de Dominique pour le redessiner dans cette mini bande dessinée. Mais ce sont aussi et surtout ses traits de caractères qui sont, semble t-il, exagérés et dévoilés, dans une exposition, aux yeux du public. Ses amis et son éditeur, Loïc Néhou (s'exprimant seulement avec un soupir d'indifférence « boarf »), ne l'empêchent pas de publier le fascicule. Celui qui considère son travail comme un pamphlet, a offensé énormément de personnes.

Dominique n'est pas le seul représenté dans ces planches, des amis de ce dernier sont également reconnaissables et des actions en justice ont été enclenchées.

> if Dominique wanted to sue me, he would win the case and the book would be withdrawn from the trade. But Dominique, who told me that he thought I could have been harder on him, and who is an artist himself, also said, "I appreciate the book as a work of art, so being an artist I can't tell you that you don't have the right to do it." But not everyone is that smart [23].

L'absence de consentement de représentation présente des risques d'ordre juridique, des poursuites pour diffamation, ou encore l'utilisation des planches comme preuve dans des procès ultérieurs. Cela a notamment été le cas pour Jean-Christophe Menu, auteur de *Livret de Phamille*. Même avec l'accord des personnes concernées, les avocats et l'éditeur de Jean-Christophe Menu lui conseillent d'omettre certains événements présents dans son œuvre : « j'ai dû renoncer à y ajouter des pages inédites car elles auraient pu être utilisées contre moi dans la procédure de divorce qui commençait ». Il ajoute ensuite : « L'épée de Damoclès juridique est évidemment une projection de nature à castrer tout travail autobiographique sincère »[24]. Souvent, l'œuvre est considérée comme le résultat de la pensée de l'auteur et donc la preuve de l'intention objectivée. De ce fait, les tribunaux font aux auteurs un procès d'intention. Ils les discréditent en leur attribuant *a priori* une volonté de nuire. Les autobiographes ne sont plus pris au sérieux. Il y a une mise en danger de l'auteur dans l'exhibition. Fabrice Neaud pourtant attaché aux fidèles représentations des figures, cède à l'anonymisation d'un dénommé Émile, dont il s'est épris. Il raconte leur histoire dans les pages du *Journal* du n° 7 d'*Ego comme X*. Il fait ce choix afin de ne pas offenser. Il écrit : « La culpabilité et le bouleversement moral qu'ont provoqué en moi les accusations portées à la parution de mon dernier ouvrage ont eu raison de mon amour du dessin des visages adorés. Je capitule »[25].

Subséquemment, certains styles graphiques sont en réalité issus de contraintes d'ordre juridique. La fictionnalisation, les ellipses, les non-dits, sont tels des subterfuges narratifs et graphiques qui peuvent s'expliquer par le non consentement d'un membre de l'entourage de la vie de l'auteur.

2. L'autobiographie et l'autofiction : deux modèles d'expressions de soi

[23] Propos de Fabrice Neaud recueilli par Matthias Wivel pour «"Everything I Do, I Do at an Increasing Risk": An Interview with Fabrice Neaud » dans *The Comic Journal,* publié le 11 Avril 2011. [En ligne: https://www.tcj.com/everything-i-do-i-do-at-an-increasing-risk-an-interview-with-fabrice-neaud/]. [Dernière consultation le 5 janvier 2026].

[24]NEAUD, Fabrice et MENU Jean-Christophe, « Autopsie de l'autobiographie », dans *L'Éprouvette 3*, L'Association, 2007.

[25] Argument amené par PICHET, Christian*, Un journal intime en bande dessinée : le cas du journal de Fabrice Neaud,* mémoire de maîtrise en étude littéraire, sous la direction de Philippe Sohet et Yves Lacroix.Université du Québec à Montréal, avril 2006.

2.1. Brève histoire de la bande dessinée autobiographique en France

Il est communément admis que l'émergence du genre autobiographique en bande dessinée en France se situe dans les années 1990[26]. Importé de l'Amérique du Nord (Etats-Unis et Canada) et du mouvement underground des années 1970, l'autobiographie en France accuse un retard mais s'incarne dans les grandes maisons d'éditions, notamment par le biais et l'introduction de romans graphiques étrangers (Art Spiegleman chez Flammarion, Carlos Gimenez chez Fluide Glacial, Keiji Nakazawa chez Les Humanoïdes Associés), mais s'épanouit ensuite dans des maisons naissantes, souvent issues de collectifs de jeunes auteurs : l'Association, Ego comme X. Ces derniers ont envie d'explorer de nouvelles formes dans leur art : le « Moi » est une matière nouvelle empruntée à la littérature et au cinéma que les auteurs se permettent de conquérir. La représentation de l'intimité et du corps (autant masuclin que féminin) se normalise dans les arts, touchant d'un même éclat, la bande dessinée. La BD autobiographique apparaît dès lors comme une transgression dans une francophonie où règne le 48 C.C., la fiction et l'aventure. Des auteurs comme Fabrice Neaud, Xavier Mussat, David B., Jean-Christophe Menu, Patrice Killofer, Lewis Trondheim, Marjane Satrapi, Dominique Goblet, participent, sans vraiment le savoir, à l'éclosion de ce « printemps de l'autobiographie »[27] tel que le désigne Thierry Groensteen.

C'est sûrement au tournant des années 2010 que l'autobiographie est devenue *mainstream* : le bilan GFK 2025 du marché du livre neuf (BD et manga) tenu à Angoulême dévoile que la troisième meilleure vente de bande dessinée cette année là en France fut *Moi, Fadi, le frère volé* de Riad Sattouf, un récit autobiographique écoulé à plus de 270 milliers d'exemplaires[28]. Reportage, documentaire, récit socio-biographique, autant de nouvelles formes sous l'étiquette de la bande dessinée de genre qui mettent en avant le « Moi » et se vendent aisément dans les GSA. L'autobiographie est aujourd'hui un « genre » parmi d'autres, comme le déplore J-C Menu et Fabrice Neaud dans cette fameuse « Autopsie de l'Autobiographie », un échange d'emails entre les deux autobiographes au sujet de leurs travaux respectifs et de l'évolution – ou de l'atrophie – de la BD autobiographique[29]. Cet hiver de l'autobiographie se caractérise par une multiplication, voire une dénaturation, du genre établi par ces réseaux d'auteurs. Aujourd'hui la bande dessinée autobiographique participe à la saturation du marché du livre et perd complètement de son sens initial. Pour le chercheur Benoît Berthou :

---

[26] Cette partie s'appuie largement sur les travaux de Thierry Groensteen qui a grandement contribué à la définition et contextualisation historique de l'autobiographie en bande dessinée.

[27] GROENSTEEN, Thierry « Autobiographie » dans Dictionnaire Neuvième Art, 2014. [En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/autobiographie]. [Dernière consultation le 18 février 2026].

[28] Données extraites du Bilan GFK 2025.

[29] Pour J-C Menu, et en ouverture de la publication : « l'autobiographie […] est devenue ni plus ni moins qu'un autre "genre", comme peuvent l'être le western ou la fantasy. Si on en est arrivé là, n'est ce pas le constat d'un terrible échec ? » dans NEAUD, Fabrice et MENU Jean-Christophe, « Autopsie de l'autobiographie », dans L'Éprouvette 3, L'Association, Janvier 2007, pp 452 - 472.

> Le neuvième art rejoint peut-être ainsi les écrits qu'évoquait déjà Sainte-Beuve en 1839 : "La grande masse de la littérature, tout ce fonds libre et flottant qu'on désigne un peu vaguement sous ce nom, n'a plus senti au dedans et n'a plus accusé au dehors que les mobiles réels, à savoir une émulation effrénée des amours-propres, et un besoin pressant de vivre : la littérature industrielle s'est de plus en plus démasquée.[30]

En réalité il semble coexister plusieurs types, tout du moins plusieurs approches ou visions, de la BD autobiographique. Si le duo Neaud-Menu défend une autobiographie d'authenticité, d'autres, tels que Lewis Trondheim, Salomé Lahoche ou Boulet, préservent leur vie privée en privilégiant un rapport de connivence par une « autobiographie de proximité »[31] où les lecteurs se reconnaissent aussi dans le « je » et où la question du représentable s'impose. Selon David Turgeon, auteur et critique de bande dessinée, il existe une dichotomie au sein de la conception et des limites de l'autobiographie en bande dessinée :

> Résumons les termes du conflit : d'une part, nous avons des auteurs (de type Trondheim ou Boulet) dont l'interrogation éthique se place d'abord sur la dyade (que je reprends de Neaud-Menu) "ce-qui-doit-rester-privé / ce-qui-peut-être-dit" ; d'autre part nous avons ces mêmes Neaud et Menu dont l'éthique, en quelque sorte, inverse les termes de cette même dyade : ce qui *peut* rester privé, ce qui *doit* être dit. Difficile de concilier deux parties aussi radicalement opposées sur le terrain, disons-le enfin, de la *pudeur*.[32]

Dans la nébuleuse des autobiographies, ce qui fait souvent la différence c'est cette notion de réserve de l'auteur, cette limite de la pudeur qu'évoque David Turgeon. La question de la représentabilité est au cœur des enjeux de l'autobiographie. Il ne s'agit pas de rompre le pacte autobiographique établi par Philippe Lejeune, le certificat d'authenticité entre auteur et lecteur qui assure que l'écrivain, en tant que personne réelle, écrit bien un récit « fait de sa propre existence, lorsqu'[il] met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »[33]. Au contraire, il s'agit pour l'autobiographe de se protéger, lui et ses proches, pour les raisons évoquées plus tôt. Pour flouter cette limite entre vie privée et vie publique, il est possible que les bédéistes introduisent une part fictionnelle dans leurs récits, déplaçant l'autobiographie vers l'autofiction.

Au début des années 2000, en parallèle d'un marché papier prolifique, se développe une BD autobiographique sur écran : en blog (Boulet, Frantico, Maliki…) et encore plus récemment en strip

---

[30]BERTHOU, Benoît, « L'autobiographie : pour une nouvelle bande dessinée ? » dans A*rt, éducation et politique*, éd. du Sandre, 2011, pp.195-206. Il cite ici Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », texte repris dans Pour la critique, éditions Gallimard, collection « Folio Essais », 1992, p. 199.

[31]Expression utilisée par J-C Menu, dans NEAUD, Fabrice et MENU Jean-Christophe, « Autopsie de l'autobiographie », dans L'Éprouvette 3, L'Association, Janvier 2007, pp 452 – 472.

[32]TURGEON, David « Crise de l'autobiographie » dans *Du9, l'autre bande dessinée*, [En ligne : https://www.du9.org/dossier/crise-de-l-autobiographie/]. [Dernière consultation : 5 janvier 2026].

[33] LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1996.

quotidien sur des réseaux sociaux (Instagram, Tumblr, Pinterest). Le webcomic autobiographique interroge autrement la notion d'intimité en confondant par son aspect spontané, l'espace privé et l'espace public. Un auteur qui poste sur les réseaux sociaux sera plus immédiatement confronté à un public par le biais des espaces de commentaires et des recommandations : un individu lisant sur les réseaux sociaux peut se trouver confronté à des strips qu'il n'a pas recherché de lui-même, qu'un algorithme lui aura proposé et mit sous les yeux. À cette question de la représentabilité s'ajoute donc celle de la réception de la bande dessinée autobiographique. Quelles images et quelles réalitées, pour quel public ? Si au départ les auteurs et éditeurs ne semblent pas s'attendre à la réussite du genre, le public se montre au contraire plutôt réceptif rapidement. Loïc Néhou raconte qu'il ne s'attendait pas à un telle réussite du *Journal* de Fabrice Neaud : « On pensait vendre 300 exemplaires du *Journal* de Fabrice Neaud et on en a vendu 2000 »[34]. La réception du public de la BD autobiographique permet de comprendre l'expansion du genre jusqu'à sa saturation sur le marché: de nouveautés en traductions jusqu'à une réappropriation du genre, la BD de soi touche d'abord un public niche (aussi dû au fait d'une distribution en direct, de main en main, et donc limitée) avant d'atteindre un public large et commercial.

2.2. Introduction de l'autofiction dans le champ de la bande dessinée

L'autobiographie se décline également sous l'étiquette de l'« auto-fiction ». Néologisme du théoricien Serge Doubrovsky, l'autofiction est une écriture de soi où le taux d'éléments fictionnels l'emporte sur l'authenticité autobiographique. Il s'agit d'un « [m]ot-valise mêlant les termes "autobiographie" et "fiction", apparu à la fin du XXe siècle pour désigner des récits [...] qui combinent l'apparence de la fiction et des éléments de narration strictement autobiographiques »[35]. Dans sa définition la plus large, l'autofiction est la « [f]iction, d'événements et de faits strictement réels » où il s'agit de « confi[er] le langage d'une aventure à l'aventure du langage »[36]. L'écriture de soi est comme une aventure, un chemin sans panneaux, où l'issue se trouve moins dans la structure du récit que dans l'essence même du récit. L'autofiction est une autobiographie qui assume pleinement sa fictionnalité, et qui en fait une preuve d'authenticité. Le narrateur n'est plus tant l'auteur qu'un personnage de fiction empruntant le nom de « je » et affectant des traits caractéristiques de l'auteur, mais il n'est ni plus ni moins qu'un faux-double. Cet *alter ego* est un moyen de s'affranchir de la morale, d'explorer des thèmes plus profonds qui transforment le récit de soi en une expérience heuristique voire cathartique pour l'auteur. À titre d'exemple :

[34] Entretien entre Loïc Néhou et Loleck, journaliste chez *Du9, l'autre bande dessinée*, en novembre 1998. [En ligne] https://www.du9.org/entretien/ego-comme-x29/]. [Dernière consultation 15 mars 2026].

[35]JARRETY Michel, *Lexique des termes littéraires*, Paris, éd. Librairie Générale Française, 2001, p. 48.

[36] DOUBROVSKY, Serge, *Fils,* Folio,2001, p.10.

> Proust peut transposer en Albertine son amour pour Alfred Agostinelli sans avoir à assumer publiquement son homosexualité. L'autofiction permet ici d'exprimer réellement et dans toute leur précision les sentiments de jalousie éprouvés au cours d'une relation amoureuse, tout en masquant la véritable nature de l'attirance sexuelle qui s'y trouve impliquée.[37]

L'autofiction est moins un genre à risque qu'une autobiographie brute, où la vérité est découverte. Écriture automatique, répétition graphique, renvois à une culture visuelle ou littéraire, tous les procédés sont bons pour laisser parler plus vivement le réel au prisme de l'inconscient. Par des jeux d'associations de mots, de sonorités, le texte tisse une nouvelle toile de sens lus sous un angle psychanalytique freudien. Le genre se développe dans le champ littéraire dans les années 1980. La nouvelle vague porte des auteurs comme Christine Angot, Serge Doubrovsky, Annie Ernaux, Alain Robe-Grillet, Nathalie Sarraute, ou plus tard Chloé Delaume, qui usent de cette alliance entre psychanalyse et OuLiPo[38] pour créer de nouvelles formes. Selon Annie Ernaux l'autofiction est le moyen de « répondre à l'amnésie et à la béance du sens par la tentative d'épuiser le réel dans sa totalité, y compris le langage, et le mettre en ordre [...] lui donner un autre sens que *c'est là* »[39]. « L'aventure du langage » comble ce que les faits stricts de l'existence ne permettent pas de comprendre. Pour le théoricien Philippe Gasparini « L'autofiction est le résultat d'une critique portant sur l'inexactitude du récit autobiographique »[40]. Le genre est né d'une volonté de faire autrement en se construisant contre l'autobiographie et en s'élevant au-dessus d'elle. La plupart des précurseurs de l'autofiction sont également professeurs ou théoriciens et attachent une attention particulière à la mise en abîme du processus d'écriture et donc de sa critique. Philippe Gasparini, théoricien et chercheur dans le champ de l'autobiographie explique que :

> Le métadiscours est devenu partie intégrante du récit. Et certains auteurs poursuivent cette réflexion auto-critique jusqu'à contester, déconstruire ou récuser la plupart des procédés de représentation dont ils disposent. Si le terme d'*autofiction* présente un intérêt pour nous aujourd'hui, c'est précisément parce qu'il nous permet de désigner l'espace générique dans lequel se noue cette nouvelle relation dialectique entre écriture du moi et critique[41].

---

[37]JENNY, Laurent, «Méthodes et problèmes » *L'Autofiction,* Université de Genève, 2003. [En ligne : https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html#af034100]. [Dernière consultation 23 janvier 2026].

[38] L'Ouvroir de Littérature Potentielle est un groupe d'écrivains nourrissant leur travail par un jeu de contraintes et d'obstacles formelles initié par Raymond Queneau et François Le Lyonnais en 1960.

[39] ERNAUX, Annie ,« L'Art d'écrire : Wolf, Breton, Perec, ou les années de formation». Texte mis en ligne le 20 mars 2019. Université de Saint Andrew. [En ligne : https://www.annie-ernaux.org/fr/textes/lart-decrire/]. [Dernière consultation 23 janvier 2026].

[40] GASPARINI, Philippe. « Autofiction vs autobiographie », dans *Poétiques du je*, Lyon, éd. Presses universitaires de Lyon, 2016. [En ligne : https://doi.org/10.4000/books.pul.32242]. [Dernière consultation 16 novembre 2025].

[41] *Op. Cit.*

Si l'autobiographie est passée du cinquième au neuvième art, l'autofiction semble emprunter la même voie, mais en suivant des enjeux qui semblent relativement différents : il s'agit plus de jouer avec les formes en partant d'une matière autobiographique que de s'auto-analyser dans les formes produites par l'inconscient, comme c'est le cas en littérature – avec l'écriture automatique du mouvement surréaliste, repris plus tard chez les dadaïstes, dans lequel les auteurs, notamment André Breton, écrivent ce qui leur viennent à l'esprit, laissant parler leurs voix intérieures, sans se préoccuper du sens[42]. En littérature, il semble que les auteurs d'autofiction partent des figures (style d'écriture et technique d'écriture) pour créer un récit de soi ; en bande dessinée, le mouvement paraît plutôt être inverse : certains bédéistes partent du récit du soi pour cultiver des formes, produisant ainsi l'autofiction. Ce n'est cependant pas toujours le cas : l'autofiction peut être un moyen pour les bédéistes de camoufler le réel (anonymat, relais), ou comme en littérature, un temps de psychanalyse et de découverte de son soi profond.

Le collectif d'auteurs formé par Lewis Trondheim, Guillaume Bianco, Julien Neel, Yoann, Tebo, Pedrosa et Bouzard se réunit depuis 2011 autour d'un atelier virtuel, l'atelier Mastodonte. Chaque semaine dans *Spirou* magazine apparaît un gag réalisé par un membre du collectif sur les coulisses de la vie et du métier d'auteur. Les lecteurs suivent les auteurs du collectif travaillant (ou non) au sein de l'atelier de dessin. Chaque auteur-personnage change d'apparence en fonction du dessinateur mais des traits caractéristiques permettent toujours aux lecteurs de les reconnaître (Lewis Trondheim est un petit dictateur au nez allongé, Guillaume Bianco a un béret au motif vichy, Julien Neel est très grand et chauve, Tebo est scabreux et grossier). Le fond semble imprégné de réalité : le lecteur lit et voit la vie réelle des auteurs, leur quotidien, les petits drames et les plus grands (les attaques de *Charlie Hebdo* en 2015 et la peur des auteurs d'être confronté aux mêmes violences) ; mais dans cette autobiographie collective c'est la fiction qui l'emporte : l'atelier n'existe pas, la physionomie et l'esprit des personnages est tiré à gros trait et des personnages fictifs sont ajoutés à l'oeuvre tel que Ramuald, marionnette bleue, appartenant à Julien Neel. Dans *L'Atelier Mastodonte*, dont les strips sont publiés en six albums chez Dupuis, c'est l'expression du style et de la portée humoristique (publié dans *Spirou*, les gags sont à destination des enfants et de leurs parents) qui prône et va puiser dans la matière autobiographique.

De la même manière pour Alison Bechdel, prétend faire de l'autofiction c'est se permettre des écarts avec le réel, d'user de licences poétiques. Dans *Lé$$ivée*, paru en France en 2025 chez Denoël Graphic, Alison Bechdel n'est qu'un personnage, mais la réalité et la fiction conservent des liens

[42] « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale [...] La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase, étrangère à notre pensée consciente, qui ne demande qu'à s'extérioriser ... » dans BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, t.1, éd. La Pléiade, 1924, pp. 328 - 332.

étroits : elle vit avec sa femme dans le Vermont, vrai, et y élève des chèvres naines, faux ; son roman à succès *Mort et taxidermie* a été adapté en film, dans la réalité c'est *Fun Home qui* a été adapté en comédie musicale. De plus, elle est entourée des protagonistes des *Gouines à suivre,* ses personnages, avec trente ans de plus. Alison Bechdel utilise la matière des éléments autobiographiques pour écrire un récit de fiction. Cependant, ne faisait-elle pas de l'autofiction avant ? Dans *Fun Home : une tragicomédie familiale*, Alison Bechdel utilise des figures mythiques et auctoriales pour comprendre et découvrir son homosexualité. C'est notamment la figure proustienne qui retient l'attention. Plus que de le citer allégrement, jusque dans ses titres de chapitres (*À l'Ombre des jeunes filles en fleur* ; voire II-3.3), elle utilise les mêmes outils rhétoriques. Comme le narrateur de Marcel Proust se découvrant auteur au sein de la bibliothèque des Guermantes, elle se découvre lesbienne par un double jeu de bibliomancie : elle lit le mot « lesbienne » dans *Word Is Out : Stories of Some of Our Lives,* un livre contenant les transcriptions d'entretiens de 26 hommes et femmes homosexuels pour un film du même nom[43]. Un mot au hasard parmi des centaines de pages dans un livre au hasard parmi des centaines de livres. Nous sommes *a priori* dans de l'autofiction car il y a une mise en récit et un parallèle fort et éloquent. Ce n'est pas vraisemblable. La bibliomancie est un outil narratif intentionnel, une métaphore filée avec le personnage Proust auquel elle s'identifie, impliquant une autofiction. De façon similaire, Alison Bechdel exploite le parallèle entre Athéna convaincant Télémaque de partir chercher son père et une discussion qu'elle a eu avec son professeur (prenant le rôle de la déesse) au sujet du livre préféré de son père (comme moyen de communiquer avec lui et donc, le trouver).



Figure 2 : *Fun Home : une tragicomédie*, Alison Bechdel, éd. Points, 2021. p. 209.

Le parallèle est narratif, elle l'écrit explicitement, mais il est aussi graphique et la discussion a lieue devant une gravure de 1805 de John Flaxman *The Descent of Minerva to Ithaca*, une œuvre qui représente justement le sujet évoqué. Cet effet de « tressage »[44] fictionnalise l'œuvre car il transforme la réalité.

[43] « Je découvris à dix-neuf ans que j'étais lesbienne d'une façon conforme à mon éducation livresque». BECHDEL, Alison, *Fun Home : Une tragicomédie familiale*, éd. Points, 2021 trad. Lili Sztajn, p.80.
[44] Expression consacrée à Thierry GROENSTEEN dans le *Système de la bande Dessinée*, éd. PUF, 1999. Il s'agit d'un réseau sémantique composé de textes, de symboles et d'images.

Néanmoins, malgré la nette prolifération des albums autofictionnels, il paraît important de préciser qu'en bande dessinée tout est fictionné par l'essence du média. En effet, en bande dessinée il semble aller de soi que chaque récit autobiographique ou simple histoire se voit fictionné parce que le dessin transpose immédiatement le discours vers du figuratif. Les éléments graphiques, qui à la différence de la photographie, sont soumis à la subjectivité des auteurs-dessinateurs, mettent à distance le réel en étant passé au filtre de la mémoire, de l'imaginaire, ou du style de l'auteur. Il s'agit moins d'une fiction que d'une métamorphose graphique. *De facto* : « toute autobiographie est formellement fictionnelle »[45]. Dans ce registre Thierry Groensteen explique que les auteurs : « invent[e]nt une nouvelle rhétorique visuelle, fondée sur la métaphorisation des émotions. Dans ce registre, Fabrice Neaud et David B., notamment, ont ouvert une voie féconde »[46]. La différence fondamentale avec un récit dit d'autofiction est la distance entre l'auteur et le protagoniste portant son nom. Le « je » narratif devient ni plus ni moins qu'un personnage parmi les autres personnages de BD. Le personnage « Alison Bechdel » dans *Le$$ivée* est autant protagoniste qu'un Tintin dans une de ses aventures. Et la question du voyeurisme chez Tintin, outre la valeur que la question peut avoir, ne nous touche pas ici, et ne semble pas se rapprocher des enjeux liés aux risques, à la médiatisation, aux consentements et à la réception du public. Ces albums posent moins la question du voyeurisme et de l'exhibitionnisme dans la mesure où le pacte de réalité n'est pas conforme. De telle sorte, notre corpus n'interrogera pas les récits d'autofiction complets , trop éloignés des risques éditoriaux et juridiques[47].

Les blogs BD permettent cependant d'examiner cette limite du terrain autobiographique. Selon Julien Baudry : « le blog bd se rapproche alors de la catégorie littéraire dite de "l'autofiction" où un auteur brode une fiction à partir de son expérience »[48]. Les bédéistes utilisent des avatars et développent des anecdotes issues de leur quotidien vers une rêverie ou une fiction. Mais le réel est toujours premier. La matière autobiographique est le moteur du récit : «La plupart des blogueurs vivent ce rapport à l'autofiction sur un mode mineur : ils se contentent de dramatiser des situations réelles et d'outrer leurs réactions, tout en conservant l'affirmation d'authenticité sur le mode "incroyable mais vrai". Mais d'autres auteurs ont fait du décalage réalité/fiction leur marque de fabrique, comme par exemple Boulet, dont les articles sont souvent des plongées soudaines dans un imaginaire ébouriffant, mais qui part toujours d'une anecdote quotidienne »[49].

---

[45]Expression de Fabrice Neaud dans NEAUD, Fabrice et MENU Jean-Christophe, « Autopsie de l'autobiographie », dans *L'Éprouvette 3*, L'Association, 2007.

[46]GROENSTEEN, Thierry « Autobiographie » dans *Dictionnaire Neuvième Art,* 2014. [En ligne :https://www.citebd.org/neuvieme-art/autobiographie]. [Dernière consultation le 18 décembre 2025].

[47]« L'autofiction ou la fictionnalisation des noms propres est parfois imposée par des contraintes d'ordre juridique » dans SAPIRO Gisèle, 2020, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, éd. Seuil, 2024, p. 50.

[48] BAUDRY, Julien, « Les blogs bd, une spécificité française ? » dans *Revue Neuvième Art,* mai 2012. [En ligne :https://www.citebd.org/neuvieme-art/partie-3-les-blogs-bd-une-specificite-francaise] [Dernière consultation le 5 janvier 2026].

[49] *Ibid.*

Écarter une partie d'autofiction n'est pas synonyme d'abandon total de la fiction : rêves, fantasmes, formes mêmes de la bande dessinée (puisque la fiction est intrinsèquement liée au média comme dit plus tôt), ces bribes de fiction apparaissent comme des morceaux d'exhibitions dont l'étude est pertinente.

2.3. Les modalités fictives de l'autobiographie

La bande dessinée est, par essence, pénétrée par la fiction. Le discours autobiographique n'est pas seulement narratif, il est aussi graphique et bien souvent figuratif. Des formes et des images qui transforment le discours par leur fonction proprement symbolique.

Avant de publier *L'Ascension du Haut Mal* (1997-2003), David B. dessine et narre ses rêves dans des carnets. Il en constitue des recueils *Le Cheval Blême* (1992) puis *Les Complots nocturnes* (2005) comme la base de ses travaux autobiographiques. En effet, le dessinateur fait le récit de l'épilepsie de son frère, Jean-Christophe en passant par des figures mythiques issues de son éducation religieuse (Saint-Georges combattant le Dragon étant interprété comme lui en armure se battant contre la maladie de son frère), et des symboles liés à l'enfance de l'ordre du jeu ou du rêve : le jeune David B. (Pierre-François Bouchard) revêt une armure et devient chevalier auprès de Jean-Christophe. Pierre-François se protège derrière une armure fictive, mais Jean-Christophe est toujours piégé. Le langage graphique permet à l'auteur de se libérer. La fiction devient une forme d'évasion du réel.

> Là où le langage scientifique échoue, là où les mots du quotidien font défaut, le dessinateur recourt aux récits de rêve, qui interrompent la logique narrative de la relation autobiographique et laissent se déployer le langage ambivalent, symbolique et irrationnel des images.[50]

Ce style graphique a un double objectif : c'est à la fois un laboratoire d'expérience permettant à l'artiste de s'épanouir graphiquement ; mais c'est aussi un moyen d'affronter le réel par des images comme une armure, une forme d'alibi fictionnel. La médiation par la figure des monstres représentant la maladie permet d'enjoliver le récit sans pour autant rompre le pacte autobiographique de Philippe Lejeune, comme un enfant combattant des chimères pour affronter des problèmes le dépassant. De plus, ces passages par de la fiction, par le rêve, sont un moyen de dédramatiser la tension installée pour re-séduire le lecteur, le remettre à son aise avec ce qu'il connaît : le rêve d'un enfant. Les fictions restent omniprésentes dans l'autobiographie dans la mesure où rêves et fanstames fabriquent notre quotidien. Les journaux de Fabrice Neaud sont partagés entre différents fantasmes d'hommes portant le même visage. S'il y a une fiction sur les corps idéalisés, la réalité se trouve dans le désir qu'à

[50] BOURDIEU, Séverine. « Un exorcisme à l'encre de Chine : l'Ascension du Haut-Mal de David B » dans *Puissances du mal*, Pessac, éd. Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. [En ligne : doi:10.4000/books.pub.7544]. [Dernière consultation le 15 janvier 2026].

l'auteur pour son modèle. Il en va de même chez Frédéric Boilet. Dans *L'Épinard de Yukiko*, le lecteur apprend à la fin de l'album que le visage de Yukiko, femme avec laquelle Frédéric a eu une relation intime, est en réalité celui d'une inconnue dans un train. Au-delà de la fabrication graphique, ce qui est dit c'est le fantasme. La fiction remplit les trous de la mémoire et fait fonctionner le récit dans un ensemble compréhensible[51].

Chez Jung Sik-Jun et *Couleur de Peau : miel* (éd. Quadrants, 2008) nous sommes dans le fantasme, le rêve mais aussi le jeu, car le point de vue est d'abord celui d'un enfant/jeune adolescent. Celui-ci découvre son attirance pour les femmes, projetant des aventures avec ses partenaires de danse ou les femmes qu'il voit dans les revues pour adultes achetées avec son frère. Un fantasme plutôt commun en somme, accompagné d'un passage à l'âge adulte dans lequel beaucoup de lecteurs se retrouveront. Cependant, la fiction chez Jung ne s'arrête pas là. Né à Séoul, Jun Jung-sik est adopté à l'âge de cinq ans par une famille belge en 1971. Son œuvre n'est pas que le récit de sa vie, c'est aussi l'interrogation de l'auteur sur ses racines, sur son histoire. Dans les deux premiers tome de *Couleur de peau : miel*, le personnage est un enfant (enfance-adolescence) : il s'invente, il s'imagine sa mère biologique. Celle-ci ne peut être que fictionnelle puisqu'il n'a pas de souvenir d'elle et qu'à ce stade de l'écriture du livre, il ne l'a pas rencontré[52]. Tant et si bien que jamais le lecteur ne verra son visage, dissimulé par une ombrelle, déguisé derrière un profil, une ombre, noire, ou caché derrière la tête de son fils lorsqu'elle le prend dans ses bras.



Figure 3 : *Couleur de peau : miel,* T. 2, Jung, éd. Quadrants, 2008, p.109.

[51] « s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire », Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions,* «Préambule», Paris, éd. Garnier frères, 1865, pp. 1-2.

[52] Le dernier volume de cette quadrilogie est publié plus tard, en 2016, comme un état des lieux après l'adaptation de son histoire en film éponyme. Ce tome comporte des réactions et un entretien avec sa mère adoptive, vivement critiquée dans l'ouvrage, et un voyage en Corée du Sud mêlé à la tentative de trouver sa mère biologique. Son enquête le mènera à rencontrer une femme qui pourrait être sa mère, mais rien n'est concluant.

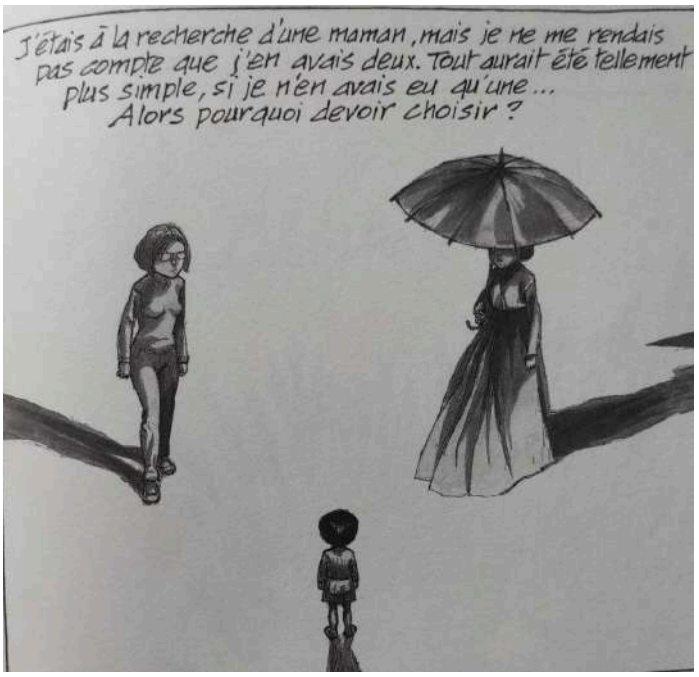


Figure 4 : *Couleur de peau : miel*, p.113.

La figure maternelle associée à l'idée de douceur et de réconfort est presque toujours inaccessible ou insaisissable : elle se promène dans un *no man's land*, dans une grande forêt ou un champ de blé sans fin, le tout dans une narration au conditionnel. Derrière les modalités fictionnelles se cache l'espoir qu'entretient le jeune garçon, le désir authentique de recevoir l'amour d'une mère. Dans la figure 3 apparaît le contraste entre le réel et le figuratif. À gauche, est dessinée la mère adoptive de l'auteur, son visage est visible et reconnaissable (depuis le tome deux, nous voyons cette femme aux lunettes et à la coupe de cheveux carré, traduisant l'austérité et la rigueur de cette figure maternelle ; à droite la mère biologique, fantasmée, de l'auteur, dans l'ombre d'une ombrelle, elle n'est pas identifiable. Cette mère fortement idéalisée agissant comme un fantôme, est omniprésente dans la vie de Jung : elle est une part de fiction cruciale dans le bien-fondé et l'exactitude du récit.

Des fragments de fictions résistent même dans les autobiographies se voulant les plus fidèles à la réalité. Ces biais illustratifs coexistent avec l'authenticité du discours et de la narration car la vie elle-même est faite de centaines de petites fictions quotidiennes (songes, jeux d'enfants, fantasmes, désirs, rêveries allant jusqu'aux troubles pathologiques, traumatismes, visions). Ces fragments de fiction sont, dans notre analyse, des éléments très pertinents dans lesquels se jouent le petit théâtre du voyeurisme. Derrière ces fictions quotidiennes se dissimulent des visages souvent réels, des vérités plus profondes et plus intimes. Le récit qui en est fait présente les mêmes risques qu'un simple récit sans fards. Il est même possible d'envisager que les risques soient encore plus importants puisque c'est dans ces fictions que le lecteur devient interprète : il cherche à comprendre où s'arrête le réel et où

commence le rêve ; il devient psychologue, analyste et aspire à trouver un sens aux symboles et signes laissés par l'auteur. Dans cette quête de sens, nous percevons déjà le lecteur comme un voyeur.

Dans *Carnation*, Xavier Mussat fait le constat de cette fictionnalisation contrainte. Membre de Ego comme X, puis publiant son travail chez Casterman, il participe à l'élan autobiographique lancé par la maison et raconte la relation amoureuse en dents de scie qu'il a eu avec Sylvia alors qu'il vivait à Angoulême au début des années 2000. Il écrit en conclusion de l'album : « La fictionnalisation est inévitable. Le damier que constitue l'ensemble de ce qui est dit et de ce qui est tu n'apparaît pas sous l'œil du lecteur. Il n'en perçoit qu'une surface pleine, épurée du hors-champs que je suis le seul à connaître »[53].



Figure 5 : *Carnation,* Xavier Mussat, éd. Casterman, 2017, p.235.

Le bédéiste introduit la fiction comme une couverture jetée devant son intimité et celle de ses proches. Le discours autobiographique est un jeu d'allers-retours entre l'espace de la case et le « hors champs » évoqué par Xavier Mussat. C'est ici que l'auteur laisse place aux interprétations du lecteur : que se passe-t-il dans l'interstice entre les vignettes ? Que cache l'espace blanc ? Le tri arbitraire opéré par l'auteur est une modalité fictive pour préserver une part de sa vie privée. Lorsque le discours continue, les images s'arrêtent. Xavier Mussat fait l'autopsie de sa relation avec Sylvia, il raisonne sur son propre travail autobiographique, et alors que le lecteur peut s'attendre à une illustration de l'auteur devant ses planches, en pleine remise en question, il trouve un dessin abstrait. Le "damier" et l'inévitable fictionnalisation s'accompagnent d'un poisson observant le lecteur, pointé du doigt par une main dont le reste du corps est hors-champ. Nous pouvons suggérer quelques hypothèses : les écailles du poisson représentent ce maillage d'authenticité et de fiction ; le poisson renvoie par métonymie à l'idée du filet de pêche, lequel serait utilisé par le lecteur pour démêler le faux du vrai. Les expressions françaises qui y sont associées « Il n'y a pas de poisson sans arêtes » ou « noyer le poisson » peuvent

[53] MUSSAT, Xavier, *Carnation,* Casterman, 2014, p. 235.

renvoyer à l'intimité cachée dans les parties fictives du récit. Le poisson est un symbole biblique signe de résurrection, et avoir raconter son histoire et celle de Sylvia peut l'avoir libérer psychologiquement. Il est également vraisemblable de croire que l'auteur dessinait simplement ce qu'il avait sous les yeux ou un souvenir de l'appartement de Sylvia. Mais cette main tendue, désignant le poisson, comme une manicule sur un manuscrit ancien, montre sûrement que l'auteur décide de nous faire voir ce qu'il veut. Ce poisson aurait pu être n'importe quel objet mais c'est le dessinateur qui choisit de montrer ou cacher les parties de sa vie. Une dernière hypothèse est celle de l'absence de sens : le poisson ne rime à rien ici. Il est possible qu'il n'y ait pas de réponses à trouver et que l'animal incarne l'absurde, en faisant signe au lecteur d'arrêter ses recherches. Le symbole dit en tout et pour tout que l'histoire s'achève là, et que le reste est la propriété de l'auteur. La multiplicité des hypothèses mettent en lumière l'empreinte fictive sur le discours mais démontre surtout que les tentatives d'interprétations sont inévitables. La fictionnalisation induit une quête de sens et donc, un voyeurisme.

3. La mise à nu explicite de l'auteur

3.1. Pourquoi les auteurs ont-ils envie d'exhiber leurs travers ?

Cette interrogation semble répondre d'abord aux champs psychologiques, propres à l'intériorité de tout un chacun et ne saurait trouver une réponse complète ou parfaite. Les auteurs autobiographes racontent leurs vies, leurs tares et leurs faiblesses apparaissant au grand jour. Cependant si le premier des autobiographes dit «le bien et le mal avec la même franchise » sans « rien [taire] de mauvais, rien ajout[er] de bon »[54], les auteurs à l'étude paraissent ne laisser entrevoir que le pire d'eux-même. Fabrice Neaud se montre comme un ami pitoyable et méprisant ; Jun Jung-sik est un enfant terrible ; Lewis Trondheim semble toujours désabusé et extrêmement critique[55] ; Joe Matt ne se dessine que comme un pervers accro à la pornographie ; Jean-Louis Tripp exhibe sa sexualité débridée et sa débauche ; Salomé Lahoche explore son alcoolisme et son avortement. Il est possible de formuler trois hypothèses quant aux besoins des auteurs de raconter leurs déboires. Il est probable qu'il s'agisse d'abord d'une entreprise d'introspection : l'auteur en se racontant, se comprend ; en se montrant dans sa nature profonde, l'auteur se soumet à un tribunal public, le lectorat est un juge qui lui permet de confirmer ses choix de vie ; et d'une façon plus globale, avec un approche économique et sociale, les récits au sujets tragique ou pathétique suscitent plus d'attention que les récit d'hommes et de femmes exemplaires : les lecteurs se reconnaissent d'avantages dans les individus médiocres et préfèrent les histoires déplorables.

---

[54] Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions,* Paris, éd. Garnier frères, 1865, pp. 1-2.

[55] À ce propos, Antoine Guillot dans son article sur Lewis Trondheim dans *Qu'est-ce que la bande dessinée aujourd'hui ?*, (de Martin Jean-Philippe, Boulogne, Beaux Arts éditions, 2008, p.92) note l'existence un « ton typiquement trondheimien » résumé en une écriture entre « autoflagellation et complaisance ».

Par le biais de l'écriture de soi, l'auteur-autobiographe se remet en question, il plonge dans son intériorité et tente de se comprendre lui-même : ce qui a pu le mouvoir par le passé et ce qui le fait agir aujourd'hui. Écrire est un moyen de revenir à soi-même. Pour Michel Beaujour : « [l]'écriture est un miroir dans lequel je me regarde »[56]. Le théoricien fonde son discours sur la notion d'autoportrait plutôt que sur celle de l'autobiographie, mais dans le cas de la BD, l'autobiographie est aussi parfois composée d'une série d'autoportraits, des représentations de soi-même sans narrations séquencées, du fait de la nature à moitié graphique de l'oeuvre[57]. L'autoportrait n'est pas un mode de récit contemporain. Le bédéiste autobiographe est autant un Vincent Van Gogh qu'un Michel de Montaigne : il se peint de deux façons, dans un miroir qui est double et il ne se limite pas à l'auto-description. L'écriture est pénétrante et le dessin est heuristique. Les auteurs mettent en scène cette écriture réfléchissante. Fabrice Neaud se dessine lui-même devant le miroir de son appartement : il s'étudie, il est lui-même le sujet de son dessin, mais la narration, elle, est une introspection. L'encre, d'un stylo ou d'un feutre, est un miroir qui permet à l'auteur de se comprendre. Alison Bechdel met en abyme la réflexion de soi sur ses couvertures. La réédition de 2013 de *Fun Home : une tragicomédie*, publiée par Denoël Graphic, représente la jeune Alison observant dans un miroir le reflet de son père. Dans *C'est toi ma maman ? un drame comique*, publié chez Denoël Graphic la même année, le schéma est similaire : Alison, plus âgée, observe dans le miroir sa mère. Dans les deux cas l'auteure est une ombre, une silhouette en retrait, et le miroir où le parent prend place occupe l'espace central de la couverture. En ouvrant un des albums, le lecteur plonge de l'autre côté du miroir, à l'intérieur d'Alison Bechdel, et dans ce reflet se cache ce qui l'a construit : son père et sa mère, des morceaux d'elle dont elle fait le portrait autant que le sien. Ces couvertures illustrées par un miroir ne seraient-elles qu'un choix purement esthétique pour cette fille de professeur de littérature, elle-même diplômée et inspirée par Joyce, Woolf ou Proust ? Il semble plus probable que Alison Bechdel ait utilisé cette rhétorique du miroir d'encre.

[56] BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre rhétorique de l'autoportrait.* Seuil, 1980.

[57]« L'autoportrait se distingue de l'autobiographie par *l'absence* d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement *logique*, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement "thématiques" ». (BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, 1980, p8.) La bande dessinée autobiographique semble prendre en compte cette notion de l'autoportrait dans son schéma dans la mesure où si la narration est toujours autobiographique des vignettes s'assemblent plutôt sous la forme d'une série d'autoportraits. Du discours au dessin s'opère cet effet de « bricolage » qu'évoque Michel Beaujour.



Figure 6 : À gauche, couverture de *Fun Home : une tragicomédie*, Alison Bechdel, éd. Denoël Graphic, 2013. À droite, couverture de *C'est toi ma maman ? un drame comique* Alison Bechdel, éd. Denoël Graphic, 2013.

Plus inconsciemment sans doute, Salomé Lahoche se sert des miroirs comme introspection. Le 15 mai 2024, elle poste sur Instagram : « La grosse actu de ma vie c'est dernier temps, c'est que je me suis fait une frange »[58]:. La narration est dans un nuage, Salomé coupe la moitié de sa frange devant un miroir, face à nous, et le lecteur lit ses pensées autour d'elle : « Lol je déteste mon visage mais probablement que si je me coupe les cheveux du front comme je le fais cycliquement tous les deux ans depuis que j'en ai treize tout ira mieux ??! » Une nouvelle pensée : « Ah nan tiens oups je regrette juste instantanément comme à chaque putain de fois ». L'autocritique est conjuguée à une ironie mordante sur un dessin tendre et élastique. L'auteure se confie avec humour à près de 16 000 milles inconnues. Et dans cette confidence, elle reconnaît son erreur. Dans la même publication, les strips suivants racontent ses rentrées d'argent, son sentiment de culpabilité, sa déconnexion avec le monde et son manque d'empathie en découlant. Le tout avec un recul acerbe sur sa position. Elle écrit : « Il a suffit de quelques mois à avoir vaguement de l'argent pour que je devienne un imbécile heureuse ». Salomé Lahoche remarque ses échecs devant le miroir. De la même manière, le 28 août 2023 elle analyse son rapport à l'alcool. La première vignette, captant son auditoire, montre Salomé face à un miroir ou il est inscrit : « L'alcool est plus fort que toi ». Plus tard dans la même publication, elle raisonne avec elle-même, son double, au sujet de ses tendances alcooliques. L'auteure raconte un problème très intime. Elle déchiffre ses comportements devant des miroirs et devant des milliers de gens. Plus que de se comprendre elle-même, Salomé Lahoche s'expose à un public très large, un

[58]En ligne : https://www.instagram.com/p/C6_fWcYi7oJ/?img_index=. Dernière consultation le 28 décembre 2025.

public qui n'a pas forcément choisi consciemment de lire ses œuvres, dû aux algorithmes des réseaux sociaux. De telle sorte, l'auteure se soumet à un tribunal public considérable : des lecteurs juges, pouvant confirmer ou bannir ses comportements.

L'auteure exhibe ses travers au public pour demander pardon ou pour obtenir une confirmation de son attitude et de ses gestes, dans l'appréciation et la réception du lectorat. Pour Michel Leiris : « à la base de toute introspection il y a le goût de se contempler et au fond de toute confession, il y a le désir d'être absous »[59]. L'auteur considère l'écriture de soi comme une « tauromachie ». Reprenant cette idée de la corrida, Leiris associe l'art de la mise à mort à celle de l'autobiographie. Les lecteurs auraient ainsi goût pour le sang, la violence, la cruauté et le spectacle. L'auteur est un matador qui se met en scène pour son public et qui « tente[] de les séduire pour qu'ils soient indulgents, limiter — de toute façon — le scandale en lui donnant forme esthétique »[60]. Dans *Extases* (éd. Casterman, 2020), Jean-Louis Tripp se compromet en rapportant les expériences sexuelles qui ont cerné sa vie : orgies avec ses amis, échangisme, relations extraconjugales, que ce soit avec des femmes ou des hommes, il écrit et dessine ses années de débauches. Choquant et impudique, il se veut être une œuvre qui lève les tabous mais son travail blesse les mœurs. Tripp n'est pas ici dans l'absolution, il se situe plutôt du côté de la contemplation, du tableau épicurien qu'il dévoile aux yeux du monde. En se racontant, Tripp se contemple. D'autres auteurs s'absolvent. Fabrice Neaud demande pardon à ses amants, à ses amis ; Jung s'excuse auprès de ses parents adoptifs ; Aline Kominsky-Crumb expose les amants de son couple libre. Malgré toutes ces auto-représentations négatives, les auteurs atteignent un public. C'est dans l'Homme moyen que le lecteur se reconnaît le mieux, alors quoi de mieux pour se vendre que de se montrer sous son pire jour ? Dans cette idée d'écriture comme une tauromachie, les lecteurs sont comme des spectateurs consommant un show. Pour Michel Foucault : « Nous sommes devenus, depuis lors, une société singulièrement avouante.[...] [O]n avoue ses crimes, on avoue ses péchés. On avoue ses pensées et ses désirs, on avoue son passé et ses rêves, on avoue son enfance »[61].

Dans cette société où il fait bon d'avouer ses fautes, où la vie publique se confond avec la vie privée et où la vie d'un Homme moyen émeut plus que celle de l'Homme bon et juste, les histoires qui se partagent, les histoires qui se vendent, les histoires qui marchent économiquement, sont celles où les auteurs exposent leur vie. Le catalogue de la maison d'édition l'Exemplaire nous permet d'en faire le constat : la maison d'édition fonctionne sur un modèle de financement participatif dans un système de prévente où l'artiste mobilise son réseau de lecteurs pour atteindre son objectif financier. Sur les 60 auteurs de leur catalogue, 31 font de l'autobiographie (Notes, blog, autofiction, tranche de vie) et 38 de la fiction (6 font les deux) (*Voir tableau Annexe 1*). Parmi les 51,6% des auteurs que

[59]LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme,* « De la littérature comme une tauromachie», 1946, p.13.

[60]*Ibid*.

[61]FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, vol. 1, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p.78.

l'Exemplaire aide à publier, nombreux sont ceux qui prépublient leurs strips sur Instagram ou sur des Blogs (Salem, Salomé Lahoche, Lelay, Boulet, Kek, Leander, Cuillère, Leti, Louisa Lesage). Ils ont auparavant une communauté de lecteurs qui s'intéressent à leurs travaux, à leur mise à nu, à leurs travers et tracas quotidiens dans lesquels les lecteurs se reconnaissent.

3.2. Des auteurs complets

Les œuvres sélectionnées dans ce corpus ont un dénominateur commun absolu : il doit s'agir d'auteurs complets, c'est-à-dire d'auteurs à la fois scénaristes, dessinateurs et protagonistes. Quant à la traduction, l'œuvre originale sera priorisée dans la mesure où elle est disponible et accessible. *Sacrée Bunch* (éd. Association, 2025) de Aline Kominsky-crumb est un cas particulier : la traductrice est sa fille. Nous restons dans la sphère familiale et il est intéressant d'enregistrer les notes et la contribution de Sophie Crumb à l'ouvrage.

Pourquoi ne pas analyser *American Splendor* à la lumière d'une tension entre voyeurisme et exhibitionnisme ? Parce que même si Harvey Pekar raconte sa vie, sa passion pour le jazz et ses travers d'homme moyen dans une Amérique du Nord moyenne, il n'est pas le dessinateur. Ce sont d'autres mains, comme celles de Greg Budgett, Kevin Brown Robert Crumb, Gary Dumm ou Gerry Shamray, qui recadrent pour ainsi dire la vie ordinaire, mais très complexe, de l'auteur. À la réalité subjective de Harvey Pekar s'ajoute celle de ses confrères : l'exhibition est passée au filtre d'autres yeux.

Cette restriction bibliographique permet d'examiner avec plus d'attention le rapport entre un auteur qui se dévoile complètement dans son verbe et son trait, et un premier lecteur du scénario de la vie de l'auteur, un lecteur-voyeur qui n'est que le consommateur du livre. Partant de cette conception, il serait d'usage de prioriser les récits auto-publiés. La plupart des bandes dessinées soumises à l'étude sont pré-publiées sous forme de blogs, de strips sur instagram, ou par des éditeurs étant des amis proches de l'auteur, et pris dans le giron de l'autobiographie ou de l'auto-édition en petit groupe. Peu ou prou se sont trouvés confrontés à une maison d'édition leur imposant des règles et recadrant leur discours complètement.

3.3. Des contraintes éditoriales

Les auteurs-autobiographes peuvent (presque) tout dire de leur vie. En théorie, ils seraient libres de pouvoir raconter leur journée à bon entendeur. En pratique, la représentation de tiers, de tabous sociaux, d'actes répréhensibles, entraînent des difficultés (judiciaire, économique, morale, civique). Si l'œuvre reste cachée au fond du tiroir de l'auteur, comme le croquis inachevé d'un nu, rien n'est compromettant pour l'auteur. Or, dès lors qu'une publication, qu'une diffusion à grande échelle s'organise, de nouveaux paramètres doivent être étudiés par l'auteur. Il n'est plus tout à fait libre : c'est sa maison d'édition qui se porte garante juridiquement de ses publications.

3.3.1. Auto-édition

Parmi les modes de publication présents dans la bibliographie à l'étude, l'autoédition sous ses différentes formes est fortement représentée : des posts sur les réseaux sociaux, des blogs internet, des magazines auto-diffusées, distribués dans les kiosques ou de mains en mains, et dans une certaine mesure, l'édition de ses propres travaux dans une maison d'édition (l'auteur en tant qu'éditeur). L'auto-édition est une clé de compréhension dans la tension exhibition/voyeurisme de l'auteur. Un auteur qui s'auto-édite jouit d'une liberté créatrice totale et ne répond à aucun avis extérieur comme celui d'un éditeur. Il peut se faire relire ou conseiller par des pairs ou des amis, mais ces derniers n'ont pas de prises sur son travail. Cependant, l'auto-édité rencontre quelques obstacles pouvant nuire à sa liberté : des contraintes économique dues à son indépendance financière ; dans le cas d'une publication papier, la portée de la diffusion reste limitée résultant de moyens réduits ; si la publication se fait en ligne, l'auteur s'expose de manière exponentielle à un public qui ne cherchait peut-être pas son contenu. Par un jeu d'algorithmes, les utilisateurs des réseaux sociaux rencontrent des strips, des morceaux de la vie de l'auteur, sans y avoir consenti. De fait, l'auteur doit soigner ses propos pour garder un maintien de sa vie privée. L'auto-édition permet de montrer les coutures de sa vie sans se heurter au refus d'un éditeur trop sensible. Ce mode d'édition semble alors se ranger du côté de l'exhibition de l'auteur. En effet, celui-ci se montre sans qu'on lui ait demandé, il s'exhibe consciemment, devient le sujet de sa propre histoire pour un public encore incertain.

L'auto-édition est le choix de la plupart des auteurs du corpus : des blogueurs et des instagrameurs (Boulet, Lahoche et les autres publiés ensuite chez l'Exemplaire); des auteurs du mouvement underground nord-américain des années 1980 comme Julie Doucet, Chester Brown, Joe Matt, Seth, Aline Kominsky-Crumb, Debbie Drechsler, des auteurs qui avant de se faire repérer et inclure dans des albums ou grandes revues, auto-éditaient leurs travaux, seuls ou ensemble ; des groupes d'auteurs qui s'auto-éditent. Sommes-nous dans le domaine de l'édition ou bien dans celui de l'autoédition lorsqu'un groupe de bédéistes s'éditent entre-eux ? Xavier Mussat ou Fabrice Neaud en s'appuyant sur leur pairs de Ego comme X, sont-ils autant éditeurs qu'auteurs ? Dans ce cas de figure, il semble que les parties liées aux aspects de la conception physique du livre (impression, papier, reliure) de l'économie de la bande dessinée (diffusion, distribution, gestion financière) sont relayés à Loïc Néhou, prenant le rôle d'éditeur principal de la maison quelques années après sa création.

Autre singularité de l'auto-édition : les auteurs peuvent avoir le double rôle de directeurs de collections. Ces derniers publient leur propre travaux et œuvrent à la conception physique de leurs ouvrages. La collection Shampooing de Delcourt est créée et dirigée par Lewis Trondheim. Depuis 2005 l'auteur fait vivre une collection humoristique et indépendante avec des auteurs autobiographes : *Notes* de Boulet, *Journal d'Italie* de David B., *Guide du mauvais Père*, de Guy Delisle, mais aussi ses propres bandes dessinées *Les Petits riens de Lewis Trondheim*, en neuf tomes parus entre 2006 et 2024

ne racontant rien d'autre que la banalité de sa vie. À la fois auteur et directeur de la collection qui le publie, Lewis Trondheim procède de l'auto-publication dans une certaine mesure : si la maison d'édition lui fait confiance, et le finance, il reste libre de créer ce qu'il souhaite. La ligne éditoriale de la collection est d'être humoristique et indépendante, Lewis Trondheim a choisi de faire de l'autobiographie, d'être le sujet de sa propre histoire. Ses albums autobiographiques sont partout édités chez L'Association ou Cornélius[62], des maisons d'édition indépendantes. L'auteur fait le choix de se mettre en scène dans la collection qu'il dirige lui-même : il s'octroie une grande liberté pour faire le récit de sa vie, un récit certes emplit de « beaucoup de pas grand choses »[63], mais dont il est l'acteur principal. Il est, par ailleurs, l'auteur le plus prolifique de la collection avec Boulet (10 tomes de *Notes* sont parus et 9 des *Petits Riens,* contre des one shot ou des séries de trois ou quatre tomes maximum). Shampooing semble moins être une collection humoristique, qu'une envie d'ouvrir l'autobiographie à un public plus large par le biais d'une grande maison d'édition aux moyens démultipliés (impression en quantité considérable, diffusion, presse).

3.3.2. Maisons d'édition.

Les bédéistes autobiographes publiés par des maisons d'édition n'encourent pas les mêmes risques que les auteurs auto-édités. Ces derniers sont entièrement responsables légalement de leurs travaux, alors que pour maisons d'éditions la responsabilité est en partie déléguée à l'éditeur car il a choisi de faire publier l'œuvre. Celui-ci peut avoir un contrôle sur l'œuvre : demander à l'auteur de retirer certains passages délicat ou pour une unité de l'œuvre. Les maisons d'éditions, petites comme grandes, sont la garantie d'une diffusion et d'une distribution plus vastes. Elles restreignent les auteurs, leur propos, ce qu'ils peuvent ou non montrer. Il existe autant de censure dans l'édition qu'il existe d'autocensure dans l'autoédition. Or, cette autocensure est intentionnelle, elle découle de la volonté même de l'auteur. Mais si les maisons d'éditions peuvent restreindre la liberté créatrice de l'auteur, elles peuvent aussi le pousser, lui donner de l'élan et du courage pour continuer leur travail. À la contrainte et la pression, répond une protection financière, un soutien dans la responsabilité, et surtout l'accueil favorable d'un premier public qui aura accepté l'œuvre. Partant de ce constat, une BD sortie d'une maison d'édition sera moins comprise comme une entreprise d'exhibition de l'auteur que comme un voyeurisme du lecteur travaillé par les éditeurs.

Les bandes dessinées du corpus issus de l'auto-édition sont rééditées, parfois traduites, en anthologies ou en albums indépendants, par des maisons d'édition. Si le genre autobiographique naît avec les mouvements underground, ce sont bien les maisons d'éditions alternatives qui portent, du même élan, la dynamique autobiographique.

---

[62] *Approximativement,* éd. Cornélius, 2001 ; et *Carnet de Bord*, éd. L'Association, 2002-2004.
[63] Inscription sur la quatrième de couverture des *Petits Riens* de Lewis Trondheim (éd. Delcourt, 2006 - 2024).

Les années 1990 voient l'émergence d'un flot de maisons d'édition alternatives où la matière autobiographique est ancrée dans le catalogue. L'Association voit le jour, animée par J-C. Menu, Stanislas, Mattt Konture, Killoffer, Lewis Trondheim, David B. et Mokeït. La maison se développe comme un laboratoire graphique où ses jeunes auteurs passent du fanzine à l'album avec des récits de fiction. Cependant, les BD qui rencontrent le plus de succès semblent être celles dont la matière est autobiographique : l'un des premiers éclats de la maison est, en 1992, *Le Cheval blême*, de David B., premier album de la collection Ciboulette, un album autobiographique dans lequel David B. narre ses rêves sous les conseils de ses amis et éditeurs Lewis Trondheim et JC Menu. La collection a vocation à produire des récits plus écrits, plus longs, participant à la transformation de la bande dessinée vers le « Roman Graphique ». Ce qui met ensuite et surtout la maison d'édition en valeur est le retentissement de *Persepolis* de Marjane Satrapi en 2000. En 2006, l'album dépasse le million d'exemplaires vendus dans le monde. Dans la collection Ciboulette sont publiés dès récit autobiographiques : *Livret de Phamille* de J-C Menu en 1995; en 1996, David B. lance *L'Ascension du Haut Mal* et la maison traduit les auteures Julie Doucet et Debbie Drechsler. L'Association est une maison d'édition encore active mettant ses auteurs au centre de leur travaux. Les premiers auteurs sont aussi éditeurs et trouvent dans cette maison un champ d'expression libre et ouvert.

À sa création en 1991, les éditions Cornélius partagent leurs locaux avec L'Association. Les premiers livres que la maison éditent sont signés par des auteurs traditionnels de L'Association (Lewis Trondheim, J-C Menu). La maison semble privilégier l'objet-livre à son contenu en éditant ses ouvrages en sérigraphie, mais elle se décompose avec une ligne éditoriale claire : patrimoine, création originale et traduction, parmi lesquelles Chester Brown, Charles Burns, Daniel Clowes, et Robert Crumb, des auteurs sur lesquels elle a la mainmise.

En 1994 naît à Angoulême Ego comme X, maison d'édition fondée par de jeunes auteurs, un groupe d'amis fraîchement sortis des Beaux-Arts, Xavier Mussat, Loïc Néhou Fabrice Neaud. La maison est d'abord une revue mais elle édite ensuite ses auteurs (Fabrice Neaud et Frédéric Boilet) et va jusqu'à en traduire d'autres (James Kochalka *American Elf* en 2008). La fiction est peu présente. C'est plutôt la matière autobiographique conjuguée à un style de dessin atypique qui fait la ligne éditoriale. Le nom de la maison en dit long sur le contenu : plus qu'un jeu de mot, comme x devenant oralement comics, un comics centré sur l'*ego,* l'intériorité, de son auteur, il est possible de voir dans la formule une équation. L'égo, l'être le soi, devient une inconnue – comme x – à résoudre. La maison d'édition est créée pour répondre à un « besoin de regarder le réel dans sa crudité et de le dépeindre sans détour» [64]. Pour l'éditeur en chef et directeur de Ego comme X, Loïc Néhou : « [Leur] but est de publier des livres qui sans [eux], n'auraient probablement jamais vu le jour. Il n'y a pas à espérer que les éditeurs commerciaux changent leur ligne de conduite, même si certains font des tentatives dans ce

[64] JOUANNY, Marius, « Entretien croisé - Xavier Mussat et Fabrice Neaud», dans *Revue Neuvième Art,* Avril 2025. [En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/entretien-croise-xavier-mussat-et-fabrice-neaud], [Dernière consultation 15 mars 2026].

sens »[65]. Dans un autre entretien, pour la Cité de la bande dessinée, Xavier Mussat va dans le même sens que son éditeur : « Personne n'aurait voulu publier ça. Je crois que même dans le milieu des éditeurs indés on traînait une réputation de geignards pénibles »[66]. Et pourtant, en 2017 alors que Ego comme X dépose le bilan, c'est Delcourt qui rachète et réédite la plupart des bandes dessinées de la maison d'édition.

Alors que des bédéistes reconnus aujourd'hui comme Art Spiegelman et Marjane Satrapi balisent le sentier de l'autobiographie en bande dessinée, les « éditeurs commerciaux », les grandes maisons d'éditions prennent le risque (moindre) de s'attaquer au genre. D'abord sous forme de traduction : Joe Matt est publié chez Delcourt et Seuil ; Alison Bechdel chez Denoël Graphic (affilié à Gallimard). Puis en repérant des auteurs ou dessinateurs dont la renommée est déjà acquise : Lewis Trondheim chez Delcourt, et Jean Louis Tripp dont les talents de scénariste et dessinateur ont été reconnus avec *Le Magasin Général* (Jean-Louis Tripp et Régis Loisel, 2006-2014) chez Casterman. Un autre cas est celui des éditions Quadrant, ne maison belge créée en 2005 appartenant au groupe Soleil, spécialisée dans l'heroic-fantasy qui s'ouvre doucement dans les années 2000 à des genres plus divers par le biais de labels indépendants. Jung reste tout de même un anomalie autobiographique dans le catalogue Quadrants aux côtés plus tard de Roderic Valambois avec *Mal de mère* (2015). L'autobiographie en bande dessinée installée dans les petites maisons d'éditions s'exporte vers les grandes maisons lorsque celles-ci s'aperçoivent du potentiel économique et de l'attirance du public pour ce genre qui déplace la BD vers un médium plus mûr.

Cependant, ce n'est certainement pas en France que naît l'autobiographie en bande dessinée. En 1989, apparaît outre-Atlantique Drawn & Quarterly (D&Q), maison d'édition ayant démarré en tant que magazine critique avec peu de succès. La maison gagne de la renommée au fur et à mesure de ses publications trimestrielles d'anthologies de bandes dessinées cosmopolites. Mais son expansion est principalement due à de jeunes auteurs autoédités qu'elle repère : Julie Doucet, Chester Brown, Seth et Joe Matt (aussi publié en parallèle par Kitchen Sink Press, une maison d'édition spécialisée dans l'underground et dans les republications d'ancien strips. La maison ferme ses portes en 1999). Les canadiens Chester Brown et Joe Matt distribuent d'abord leurs comics en kiosque (comme Robert Crumb ou Harvey Pekar), ils rencontrent leurs lecteurs directement, avant de passer par un éditeur. Drawn & Quarterly existe toujours en 2026 et publie des auteurs-autobiographes (dont une réédition des travaux de Aline Kominsky-Crumb ou les français Anouk Ricard, Brigitte Findakly et Lewis Trondheim) mais aussi du manga et des nouveautés fictionnelles de la scène contre-culturelle. La

[65] Entretien entre Loïc Néhou et Loleck, journaliste chez *Du9, l'autre bande dessinée*, en novembre 1998. [En ligne : https://www.du9.org/entretien/ego-comme-x29/]. [Dernière consultation 15 mars 2026].

[66] JOUANNY, Marius, « Entretien croisé - Xavier Mussat et Fabrice Neaud », dans *Revue Neuvième Art,* Avril 2025. [En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/entretien-croise-xavier-mussat-et-fabrice-neaud], [Dernière consultation 15 mars 2026].

maison d'édition Nord Américaine trouve sa plus grande rivale dans Fantagraphics. Créée en 1976 la maison se tourne vers l'underground autour des années 1980 en publiant des auteurs comme Robert Crumb, Debbie Drechsler, Peter Bagge, Charles Burns et en traduisant en anglais, dans les années 1990, David B. et Lewis Trondheim.

Fantagraphics est une des maisons d'édition alternative les plus prolifiques encore aujourd'hui. Elle est l'une des plus grandes maisons d'édition de la scène nord-américaine. Pourtant, dans les années 1990, Gary Groth, Michael Catron et Kim Thompston les principaux investisseurs, voient Fantagraphics au bord d'un gouffre financier. Les ventes sont relancées à l'aide d'une revue érotique sous forme de bande dessinée au label Eros Comix. Couvertures souples au dessins aguicheurs en couleur, le prix est un peu au-dessus de la moyenne: 2.25$ (2.60$ canadien) pour un numéro de *Birdland* (28 pages, Gilbert Hernandez) en 1990[67]. À titre de comparaison un numéro de *Love & Rockets* de 36 pages sorti chez le même éditeur en 1984 est vendu à 1.95$ (2.50$ canadien), le *Comics Journal* de 1992 toujours chez Fantagraphics est vendu à 3.95$ (4.95$ canadien) pour 108 pages et un comics DC de juillet 1990 (Batman numéro 618 « Rite of Passage Part One : Shadow on the Sun ») de 36 pages se vend à 1.00$ (1.25$ canadien). Une simple division permet de se rendre compte du prix à la page : le magazine érotique vaut 0.08$ contre 0.05$ pour *Love and Rockets* ou 0.02$ pour un comics mainstream et le *Comics Journal* à 0.03$. Ces quelques centimes de différence laissent supposer qu'en général les comics à caractères pornographiques coûtent plus cher que les comics grands publics[68]. La conception physique des comics étant *a priori* les mêmes, il est possible de supposer que le prix est plus élevé que la moyenne pour dissuader les plus jeunes d'en acheter. Mais cela serait une tentative bien vaine. Une autre hypothèse est celle d'un lectorat faible impliquant des ventes faibles et donc, un prix légèrement plus élevé pour compenser le manque à gagner. Quoi qu'il en soit, l'étude et la comparaison des prix des comics n'est pas vaine puisqu'elle permet de voir que les comics pornographiques sont des objets coûteux sur le marché de la bande dessinée. Des objets qui permettent de maintenir l'économie d'une maison d'édition : Fantagraphics existe toujours aujourd'hui et son label Eros Comix perdure jusqu'en 2014. Des objets qui attirent un lectorat et dont la consommation est rémunératrice pour les maisons d'édition.

[67] Prix de vente à la sortie, répertorié sur Comics.org.

[68] D'autres titres du label Eros Comix ont été analysé : *Dracula's Daughter* (Don Simpson, 1991), 28 pages pour 2.50$ soit 0.08$ la page; *Talk Dirty* (Matthias Schultheiss, 1992), 36 pages pour 2.95$, soit 0.08$ la page; *The Sex Machine,* (Derrick Richardson, 1992), 28 pages pour 2.50$, soit 0.08$; *Sally Forth* (Will Meugniot, 1994), 36 pages pour 2.95 soit 0.08$ la page.

Titre (édition)	Genre	Année	Prix en $	Nombre de pages	Prix en $/Page
Love & Rockets (Fantagraphics)	Fiction/tranche de vie	1984	1.95	36	0.05
Comics Journal (Fantagraphics)	Magazine critique	1992	3.95	108	0.03
Batman n°168 (DC comics)	Super-héros	1990	1.00	36	0.02
Birdland (Fantagraphics - Eros Comix)	Érotique	1990	2.25	28	0.08
Dracula's Daughter (Fantagraphics - Eros Comix)	Érotique	1991	2.50	28	0.08
Talk Dirty (Fantagraphics - Eros Comix)	Érotique	1992	2.95	36	0.08
Love that Bunch (Fantagraphics)	Autobiographie	1990	16.95	140	0.12
Nowhere (D&Q)	Autobiographie	1996	3.75	28	0.13
Daddy's Girl (Fantagraphics)	Autobiographie	1996	9.95	79	0.12

Figure 7 : Analyse du prix par rapport au genre de bande dessinée nord-américaine dans les années 1990. Données extraites de Grand Comics Database.

Le tableau ci-dessus permet de constater qu'une bande dessinée autobiographique a un coût plus élevé que les autres bandes dessinées, dont les BD érotiques. En 1990 sort *Love that Bunch* (Sacrée Bunch) de Aline Kominsky-Crumb, 140 pages pour 16.95$ (20.50$ canadien), soit 0,12$ la planche contre 0,08 pour une revue érotique. De la même manière, chez Drawn & Quarterly est publié en 5 numéros dès 1996 la série *Nowhere* de Debbie Drechsler (plus tard surtitré *The Summer of Love*). Les comics se vendent à 3.75$ (4.50$ canadien) pour 28 pages soit 0.13$. La même année l'artiste publie *Daddy's Girl* chez Fantagraphics : 79 pages pour 9.95$ soit 0.12$ la page. Debbie Drechsler y raconte les agressions sexuelles et viols (parfois incestueux) qu'elle a subit étant enfant. Ces albums autobiographiques, en noir et blanc, où l'intimité des personnages-auteurs est parfois dévoilée, se vendent plus chers qu'un comics érotique : rémunération plus juste de l'auteur, dissuasion des jeunes, marge commerciale pour combler un manque de lectorat, les hypothèses restent les mêmes. L'idée selon laquelle la conception physique de l'objet revienne plus cher que la normale est à écarter puisque nous sommes à l'échelle de la page avec des comics en couverture souples, noir et blanc et une reliure simple. Les comics à faibles prix sont accessibles à un public avec un faible pouvoir d'achat, soit un lectorat plutôt jeune, tandis que ceux avec un prix plus élevé semblent adaptés à un public plus âgé, avec un plus grand pouvoir d'achat. L'écart de prix peut sembler insignifiant mais témoigne d'une volonté éditoriale de repousser – du moins simuler ce repoussement – un jeune lectorat.

Il faut rappeler que ces bandes dessinées nord-américaines sont publiées dans un contexte éditorial particulier : le *Comics Code Authority* régule le marché de la BD nord-américaine. Le CCA est une association gouvernementale fondée en 1954 dont l'objectif est de répondre à une panique morale à l'encontre des comics horrifiques ayant une prétendue mauvaise influence sur les enfants. Pour ce faire, une association appose un timbre d'approbation sur des comics observant certains critères de respectabilité établis dans une charte. Nous pouvons retenir des éléments :

> « Nudity in any form is prohibited, as is indecent or undue exposure ».
> « All characters shall be depicted in dress reasonably acceptable to society ».
> « Illicit sex relations are neither to be hinted at nor portrayed. Violent love scenes as well as sexual abnormalities are unacceptable ».
> « Seduction and rape shall never be shown or suggested ».
> « Sex perversion or any inference to same is strictly forbidden ».[69]

L'industrie des comics s'autocensure pour ne pas se trouver mis au ban des librairies et des kiosques. Seules les bandes dessinées et maisons d'éditions *underground* résistent au code, dont les bandes dessinées à l'étude. Celles-ci voient alors nécessairement leurs publications limitées dans ce contexte éditorial tendu. Les couvertures des comics nord-américains du corpus ne portent pas le sceau du CCA et pour cause, elles ne respectent pas le code, notamment les règles énoncées ci-dessus. À l'image des comics pornographiques, les albums autobiographiques où les auteurs exposent leurs vies permettent aux maisons d'éditions de sortir la tête de l'eau et d'exister en proposant un catalogue unique. À ce titre, les maisons d'édition semblent jouer sur le côté voyeuriste des lecteurs pour les pousser à acheter. Il serait en effet facile de dire que nous sommes plutôt du côté du voyeurisme : l'exhibition de l'auteur est souvent demandée ou incitée par un éditeur, dans les petites structures éditoriales, ou simplement très positivement accueillie dans les plus grandes maisons dont le but reste en tout et pour tout, le profit. Cette typologie des maisons d'édition montre que c'est le genre de BD éditées qui fait la maison d'édition plutôt que l'inverse. Auto-édition ou maison avec éditeurs, les cases ne sont pas fixes et les allers-retours sont fréquents. Le panorama éditorial laisse supposer que c'est d'abord l'alternatif qui joue sur le voyeurisme des lecteurs, comme s'il était le premier à insuffler un vent d'autobiographie dans le neuvième art.

Il va de soi que le Japon et la Corée, pôles aussi importants de production de la bande dessinée, ont pu produire des autobiographies notamment dans cette même mouvance de la contre culture des années 1980 et 1990. Mais des œuvres fortes et violentes comme *Gen d'Hiroshima* Keiji

[69]Extrait du rapport intermédiaire du comité du sénat « On the Judiciary, Comic Books and Juvenile Delinquency », éd. par United States Government Printing Office, adopté le 26 octobre 1954.

Nakazawa, ou des travaux plus doux et poétiques comme S*hinkirari, Derrière le rideaux la liberté* de Murasaki Yamada, ou même des ouvrages plus récents publiées sur des applications de lecture (Webtoon) ne figurent pas dans la bibliographie à l'étude. Il fallait poser une limite géographique à ce mémoire, mais ce choix résulte également de ma propre incapacité à comprendre la langue originelle sans biais de traduction. De ce fait, les analyses en seraient moins pertinentes.

II - Le visible et l'irreprésentable

1. Méthodologie de recherche

1.1 Définition des notions

À la frontière du voyeurisme et de l'exhibitionnisme s'affrontent les notions du visible et de l'irreprésentable. Pour s'intéresser à Qui (de l'observateur ou du démonstrateur), il faut d'abord connaître le Quoi (l'objet vu ou montré) et le Comment (l'art et la manière dont l'objet est vu ou montré). Ces deux notions portent en elles leur antithèse : pour comprendre le visible il faut aussi étudier l'invisible ; pour intégrer l'irreprésentable, il faut évaluer le représentable. De telle sorte, il s'agit de déterminer ici les tenants et aboutissants de ce qui (peut) être vu ; ce qui (peut) être montré ; ce qui ne (peut) pas être vu ; ce qui ne (peut) pas être montré.

1°) Le visible, c'est ce que l'auteur choisit de montrer au lecteur. Il peut également s'agir de ce que le lecteur, fort de ses interprétations, est capable de lire au travers de ce que l'auteur ne montre pas. Ce visible est ce qui est perçu par la vue dans les mots et les images, qu'il soit question de réel ou de fictionnel.

2°) Le représentable correspond à ce qui est communément acceptable et moral de consommer visuellement. Le quotidien, la banalité de la vie du dessinateur, si elle respecte les mœurs communes de sa société. La notion peut être liée à une question de légitimité artistique ou légitimité de discours – l'auteur est-il légitime à raconter une expérience.

3°) L'invisible, c'est ce que l'auteur choisit de ne pas montrer. Il peut également s'agir de ce que le lecteur n'a pas su percevoir ou n'a pas su comprendre. Cet invisible peut se situer entre les cases, dans ce hors-champ où l'intimité se laisse seulement deviner.

4°) L'irreprésentable correspond à ce qui n'est pas communément acceptable et moral de consommer visuellement ou bien ce qui est difficile psychologiquement pour l'auteur de rendre compte. Traumatismes, blessures profondes, transgression ou inconduite, l'irreprésentabilité est un spectre dont la gravité est plus ou moins importante en fonction des acteurs, de la date et du pays. Celle-ci évolue dans le temps. La représentation de l'irreprésentable engendre des risques démultipliés (moraux, judiciaires) pour le dessinateur et les personnes représentées.

Il est souvent admis que l'auteur a la main mise sur ce qu'il décide de représenter. Cependant, il ne contrôle pas tout : les normes et les usages des représentations peuvent lui échapper et le lecteur est en

capacité de déceler certaines parties de la vie intime de ce-dernier. Alors, à ces catégories s'ajoute une tension entre l'auteur et le lecteur, entre ce qui est montré (par l'auteur) et vu (par le lecteur). Cette tension est liée au visible et à l'invisible, mais est indépendante des normes de représentations collectives.

Des grilles d'analyse nous permettent de classer les bande dessinée pour les envisager et les comparer entre elles afin de mieux appréhender la tension entre voyeurisme et exhibitionnisme dans la bande dessinée autobiographique.

1.2 Grille d'analyse

Le visible et l'invisible peuvent se diviser en sous catégories, distinguant ce que le lecteur voit et ce que l'auteur laisse voir. De ces définitions, nous faisons apparaître un premier tableau.

Ce qui est vu *Ce que le lecteur voit.*	**Ce qui n'est pas vu** *Ce que le lecteur ne voit pas.*
Ce qui est montré *Ce que le dessinateur-auteur-narrateur laisse apparaître.*	**Ce qui n'est pas montré** *Ce que le dessinateur-auteur-narrateur ne laisse pas apparaître.*

***Figure 8** : Une division lecteur et auteur.*

Le tableau ci-dessus divise en deux la notion de visible en classant d'un côté ce qui est vu, ce qui est de l'ordre du lecteur et d'un autre ce qui est montré, sous-entendu par l'auteur. Ce qui est vu se rapproche de l'idée du voyeurisme du lecteur ; ce qui est montré se rapproche de l'exhibitionnisme de l'auteur. À ces catégories s'ajoutent une deuxième épaisseur : ce qu'il est permis de voir ; ce qu'il n'est pas permis de voir.

Ce qu'il est permis de voir (Représentable)		**Ce qu'il n'est pas permis de voir (Irreprésentable)**	
Ce qui est vu *Ce que le lecteur voit.*	**Ce qui n'est pas vu** *Ce que le lecteur ne voit pas.*	**Ce qui est vu** *Ce que le lecteur voit.*	**Ce qui n'est pas vu** *Ce que le lecteur ne voit pas.*
Ce qui est montré *Ce que le dessinateur-auteur-narrateur laisse apparaître.*	**Ce qui n'est pas montré** *Ce que le dessinateur-auteur-narrateur ne laisse pas apparaître.*	**Ce qui est montré** *Ce que le dessinateur-auteur-narrateur laisse apparaître.*	**Ce qui n'est pas montré** *Ce que le dessinateur-auteur-narrateur ne laisse pas apparaître.*

***Figure 8** : Une division lecteur et auteur (2)*

Nous pouvons en tirer cette grille d'analyse finale :

Visible / Représentable : (vu + montré) + permis de voir ; ou (pas vu + montré) + permis de voir.	**Visible / Irreprésentable :** (vu + montré) + pas permis de voir ; ou (pas vu + montré) + pas permis de voir ;
Invisible / Représentable : (vu + pas montré) + permis de voir.	**Invisible / Irreprésentable :** (pas vu + pas montré) + pas permis de voir ; ou (vu + pas montré) + pas permis de voir.

Figure 9 *: La répartition visible représentable.*

Le tableau fait figurer les différentes formules de représentation possibles en bande dessinée autobiographique. Les combinaisons permettent d'observer l'étendue de ce qui est visible et de par qui un objet (ou un sujet) est rendu visible. Certaines parties sont plus présentes que d'autres dans la BD autobiographique : le visible/représentable constitue la grande majorité des oeuvres disponibles ; les catégories de l'invisible où l'auteur ne montre pas, renvoient à la capacité de compréhension et de déchiffrage du lecteur (références et images décryptées par le lectorat, analyse et sur-analyse donnant un autre sens à l'œuvre) ; le visible/ irreprésentable correspond à ce que les normes sociales et morales n'acceptent pas mais que l'auteur et le lecteur partagent (par exemple le *Blog de Frantico* ou *Extases* de Jean Louis Tripp, franchissent allègrement les limites de la représentabilité). Il est d'ailleurs possible de noter que le visible est toujours dans le « montré», soit, issus de l'intention de l'auteur. Il n'y a pas de visible sans auteur consentant. Si le lecteur doit assembler plusieurs éléments pour obtenir du sens en plus dans sa lecture, nous sommes, *a priori*, dans de l'invisible. L'auteur peut jouer sur cette notion d'invisibilité en laissant caché dans les images et dans le discours des bribes de sa vie.

À l'aide des grilles d'analyse il est possible de faire apparaître que le contrôle de l'intimité n'est pas neutre, et que le lecteur autant que le dessinateur peuvent jouer sur les catégories de représentation pour écrire/lire la bande dessinée.

2. Une exposition de la vie intime exacerbée par l'image

2.1. Les risques de l'exhibition

Sur la frontière du voyeurisme et de l'exhibitionnisme s'affrontent les notions du visible et de l'irreprésentable. Les auteurs se mettant en scène publiquement s'exposent aux regards des lecteurs, des critiques et de leurs détracteurs. Les risques pris par l'auteur de s'exhiber publiquement sont nombreux : poursuites judiciaires, menaces physiques ou verbales, vices de procédure, impacts sur ses relations avec autrui. Fabrice Neaud et J-C Menu constatent déjà ce problème dans leur « Autopsie de

l'autobiographie »[70] dans laquelle ils préconisent la mise en danger de l'auteur, quitte à y laisser quelques pages[71].

Mais avant d'être un risque à prendre avec autrui, l'exhibition de l'auteur est un risque pris avec lui. Avant de se confronter au regard des autres, il doit se confronter à sa propre image. Afin de s'écrire soi-même le bédéiste doit s'isoler avec lui-même : le premier des périls de l'écriture de soi est la propre histoire de l'auteur. L'auteur doit d'abord accepter de se voir ; le dessinateur doit d'abord accepter sa forme, son corps, ses traits, avant de le donner au monde. S'il peut s'enjoliver, il sait que la critique le rattrapera. Admettre ses failles, ses erreurs et son histoire est un long travail. Un travail qui peut s'avérer salvateur voire nécessaire pour l'auteur qui cherche à se relever d'une épreuve. L'exhibition de soi apparaît comme médicale.

Dans *L'Âge d'homme,* Michel Leiris compare l'écriture autobiographique à une tauromachie : la lutte entre un matador, l'auteur, et un taureau ou plutôt sa corne, dans laquelle s'incarne la culpabilité, la gêne ou la honte de l'autobiographe. Seule cette auto-analyse froide et souvent peu reluisante donne à l'œuvre toute sa force, sa sincérité, et sa puissance discursive. La mauvaise conscience du scénariste et ses traumatismes parfois, sont comme l'écrit Michel Leiris : « ce qu'est pour le torero la corne acérée du taureau, qui seule — en raison de la menace matérielle qu'elle recèle — confère une réalité humaine à son art [...] ». En d'autres termes :

> Mettre à nu certaines obsessions d'ordre sentimental ou sexuel, confesser publiquement certaines des déficiences ou des lâchetés qui lui font le plus honte, tel fut pour l'auteur le moyen — grossier sans doute, mais qu'il livre à d'autres en espérant le voir amender — d'introduire ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau dans une œuvre littéraire.[72]

Fabrice Neaud exprime la même idée en employant l'expression de « mise en danger de l'auteur ». Pour faire œuvre l'auteur doit s'exhiber, c'est une condition *sine qua non*. Fabrice Neaud semble également relever cette faculté expiatoire de l'autobiographie. Pour Michel Leiris, l'écriture est un *mea culpa*, une rédemption, un pansement mit sur une plaie ouverte ; Pour Fabrice Neaud, parler de ses obsessions et en faire un sujet de société, est un moyen de redorer le passé vécu :

> Faire œuvre, c'est reprendre le pouvoir. Sur soi, sur les autres aussi. Alors, attention, la ligne éthique, du moins celle que j'ai choisie, n'est pas de simplement « prendre le pouvoir » pour le plaisir de

[70]NEAUD, Fabrice et MENU Jean-Christophe, « Autopsie de l'autobiographie », dans *L'Éprouvette 3*, L'Association, 2007.

[71]JC Menu rapporte « J'ai dû renoncer à y ajouter des pages inédites car elles auraient pu être utilisées contre moi dans la procédure de divorce qui commençait. Le contenu de *Livret de Phamille* pouvait difficilement être considéré comme "atteinte à la vie privée" puisque toutes les pages avaient été publiées avec l'assentiment de la personne concernée » dans NEAUD, Fabrice et MENU Jean-Christophe, « Autopsie de l'autobiographie », dans *L'Éprouvette 3*, L'Association, 2007.

[72]LEIRIS, Michel, « De la Littérature considérée comme une tauromachie », dans *L'Âge d'homme,* éd. Gallimard, 1939, pp.10 – 11.

> dominer, d'écraser, d'être maître et possesseur de quoi que ce soit mais, par-delà le « témoignage », c'est prendre le pouvoir sur les discriminations ou les humiliations subies. […] [F]aire œuvre, c'est aussi simplement vouloir transformer le plomb en or. Aussi simplement que ça.[73]

En ces termes, l'écriture de soi n'est pas qu'une œuvre littéraire (et graphique) pour le public, mais une véritable psychanalyse pour l'auteur. Il se confronte à lui-même, à ses peurs et à ses désirs. Avant que le lecteur ne puisse s'en faire le voyeur, le bédéiste décide d'en être le premier des témoins, dans une entreprise de libération. La tauromachie lérisienne entend « libérer [l'auteur] de cette crainte chimérique d'un châtiment, chimère renforcée par l'emprise imbécile de la morale chrétienne [...] Ce fut, au moins durant les premiers temps, le couteau dans la plaie »[74]. Afin de mener à bien l'entreprise d'écriture, l'auteur se révèle d'abord à lui-même. Une révélation qui le blesse et à laquelle il se risque.

Chez Debbie Drechsler, l'autoanalyse semble résulter moins de l'envie de raconter une histoire, que du besoin concret de se reconstruire. L'autobiographie est ce couteau dans une plaie nommée enfance et dont les pansements sont les dessins provocants, explicites et puissants qu'elle propose. Debbie Drechsler est l'auteure de *Daddy's Girl* (Fantagraphics, 1996), un récit qui prend à la gorge chaque lecteur. Elle y raconte sans fards les abus sexuels commis par son père à son encontre, alors qu'elle n'est qu'une enfant. L'album se compose de plusieurs souvenirs, racontés dans un ordre chronologique de son enfance à la fin de son adolescence, le tout en noir et blanc dans un style ressemblant à de la gravure. La première histoire contenu dans *Daddy's Girl,* « Visiteur dans la nuit », annonce la couleur. La première page est plutôt douce : une enfant se dispute avec sa sœur dans la chambre à coucher qu'elles partagent. La plus jeune, Paula, aimerait que la plus grande Debbie, arrête de lire et éteigne enfin la lumière. Paula remporte ce duel puis s'endort. Sa grande sœur, elle, ne trouve pas le sommeil. Soudain, quelqu'un toque à la porte. Le père rentre dans la chambre et se penche au-dessus de Debbie. Il est en peignoir et secoue la jeune fille pour la réveiller. Celle-ci fait semblant de dormir. Pour lire la suite, le lecteur tourne la page. Une double page glaçante dont la première case confirme les intuitions que pouvait avoir le lecteur : le père tient son sexe dans sa main. Il se rapproche de sa fille, et la force à avoir un rapport sexuel oral avec lui. Pas de métaphores, pas de ficelles. Le discours est cru, le dessin est formel. L'absence de narration est une ancre dans le temps présent, et une obligation pour le lecteur d'être confronté sans biais narratif, sans distance, à la violence subie. La dernière case de la planche est d'autant plus terrifiante. Le père est parti, mais au premier plan, Paula qui devait dormir est en fait éveillée. Ses grands yeux écarquillés regardent ce que l'on peut supposer être le vide. Son regard est vers le lecteur. Son corps allongé sur le lit semble vouloir fondre, s'échapper de la vignette tracée à la main. Le père est parti, l'illustration laisse penser

[73] Propos recueillis par Baptiste Thery-Guilbert dans un entretien avec Fabrice Neaud dans « Fabrice Neaud : Cette autobiographie procède du portrait comme premier' » dans *Diacritik,* 28 mars 2024. [En ligne : https://diacritik.com/2024/03/28/fabrice-neaud-cette-autobiographie-procede-du-portrait-comme-premier-le-dernier-sergent-les-guerres-immobiles-journal/]. [Dernière consultation : 23 janvier 2026].
[74] LEIRIS, Michel, *L'Âge d'homme,* éd. Gallimard, 1939, p. 198.

que Paula a tout entendu. Seulement elle n'a rien vu. Elle s'est retournée vers le lecteur pour se cacher de la scène. Elle scrute avec peur un lecteur lui aussi choqué de la lecture. Les deux regards se croisent, derrière eux se tient Debbie. À l'arrière-plan, Debbie est assise sur son lit et regarde sa sœur : elle lui demande si elle est réveillée. Autrement dit, elle lui demande si elle a vu ce qu'il s'est passé. En regardant sa sœur, c'est aussi le lecteur qu'elle prend à partie. La sixième case dessine Debbie, le regard semblant aller droit vers le lecteur : ses yeux sont au centre de la case et ses pupilles face au lecteur. L'adresse est autant à sa sœur qu'au lecteur. Et, dans les deux cas, elle n'obtient aucune réponse. Un silence qui la pousse à sortir de son lit à la recherche du seul soutien qu'elle peut encore avoir : une boîte de biscuit. Cette scène se situe dans le visible mais aussi dans l'irreprésentable avec un récit très graphique, vu par le lecteur, et abondamment montré par le auteure qui ne cache rien, bien que le récit ne soit pas convenable.



Figure 10 : Vignette du bas. *Daddy's Girl, "Visitors in the Night",* Debbie Dreschler, éd. Drawn & Quarterly, 1992, p.2.

Sur cette planche (page 2 de « Visiteur dans la nuit »), nous sommes deux spectateurs impuissants. Debbie Drechsler transfère ce sentiment de paralysie et d'horreur chez le lecteur-voyeur par ce jeu de triple regards, avec Paula, Debbie, et le lecteur. L'auteure vient rejouer la fameuse maxime « Ne pas voir le Mal, ne pas entendre le Mal, ne pas dire le Mal » : Debbie ne peut pas parler (bouche fermée ou obstruée), Paula ne peut pas voir (cachée sous la couette), et le lecteur ne peut pas entendre. La page est singulièrement silencieuse. Pas d'onomatopée, tout s'articule dans les bulles de dialogues : le père chantonne doucement (note de musique et dysmorphie de la bulle), les lettres sont petites sauf lorsque Debbie se met à penser (elle appelle sa mère au secours dans sa tête en page 3). Ces indices laissent croire que l'action se déroule sans un bruit, pour ne pas éveiller les soupçons : pas de parquet qui craque, ni de porte qui grince. Dans ce silence pesant, une question se pose : est-ce que Debbie tente réellement de savoir si Paula a entendu ce qu'il s'est passé ou bien, la jeune fille cherche plutôt à s'assurer que sa sœur dorme encore ? Il semble que Debbie vérifie que sa sœur dorme afin de sortir de leur chambre sans avoir d'ennuis. Elle sait qu'elle ne doit pas quitter sa chambre en plein milieu de la

nuit pour aller manger des biscuits dans la cuisine. Elle se ferait gronder si quelqu'un le savait. La question qu'elle pose à sa sœur est donc moins un appel à l'aide, qu'au contraire l'espoir qu'elle garde le silence. Debbie se sent coupable. Plutôt que victime, elle se croit responsable de l'acte commis par son père. Un sentiment de culpabilité fondateur de l'œuvre qu'est *Daddy's Girl.* À la fin de la courte histoire (sixième page), elle demande à sa mère « Are you mad at me ? ». Elle pense être la fautive de ce qui arrive. Voilà la plaie. Si la courte histoire s'arrête ici, les abus eux, continuent dans toute l'œuvre, même lorsqu'elle invite des amies, lorsque sa mère est dans la pièce d'à côté, ou lorsque elle a un petit ami. Et toujours, la culpabilité grandit avec elle.

La fin de *Daddy's Girl* suggère une fin heureuse. Debbie et Paula sont maintenant plus âgées. L'auteure tient un journal intime dans lequel elle écrit son quotidien, avec les violences que son père lui inflige. Elle extériorise, exhibe ses traumatismes sur du papier, d'une manière totalement privée. Alors que Paula est seule dans leur chambre commune, elle tombe sur le journal de Debbie, qu'elle a abruptement laissé au sol après que sa mère l'ait appelé. Curieuse et avec l'idée de l'utiliser contre sa sœur, elle l'ouvre et en lit une phrase au hasard. Elle découvre alors l'enfer vécu par son aînée depuis des années. La nuit suivante, elle ne demande pas à Debbie d'éteindre la lumière et lorsque leur père rentre dans la chambre, Paula simule un cauchemar en réclamant leur mère. Debbie est sauvée. Du moins, elle n'est plus seule à se battre. Le livre se termine sur cette image de la découverte du secret. Transposons le récit : et si le journal intime était une bande dessinée autobiographique et la petite sœur endormie, un lecteur curieux ? La bande dessinée autobiographique est ce journal intime appartenant à de Debbie et qu'elle exhibe au monde. Le récit déplacé de la sphère privée à la sphère publique est un moyen pour l'auteure d'avertir et de guérir. Son histoire met en garde les lecteurs autant qu'elle sauve l'auteure en lui ôtant le sentiment de culpabilité. Lors d'une interview donnée pour le journal *Du9*, Debbie Drechsler se dit soulagée par cette autobiographie : « Ça a marché pour [elle] »[75]. Pourtant, cette écriture de soi fut « un couteau dans la plaie ». L'auteure dit avoir été obligé de passer par la fiction pour venir à bout du récit :

> Je n'ai utilisé mon prénom que dans le premier chapitre intitulé *Visiteurs dans la nuit* puis je l'ai modifié. J'ai pris conscience que si j'écrivais une autobiographie fidèle, mes récits en pâtiraient. J'ai donc repris des éléments qui s'étaient réellement passés et j'ai construit et façonné à partir d'eux des histoires qui fonctionnaient mieux que ce que la «vérité brute» ne l'aurait fait (à mon sens). J'avais besoin que mes personnages soient fictionnels pour me sentir plus à l'aise avec cette approche.[76]

Elle est le matador qui vainc le taureau à l'image de son père. Elle se débarrasse du sentiment de culpabilité en faisant œuvre. L'auteure reprend le pouvoir sur les humiliations subies pendant son

[75] VERSTAPPEN, Nicolas, «Entretien avec Debbie Drechsler » dans *Du9, l'autre bande dessinée*, entretien réalisé par courrier électronique entre Mars et Juillet 2004. [En ligne : https://www.du9.org/entretien/debbie-drechsler/], [Dernière consultation 15 mars 2026].
[76] *ibid.*

enfance. Cette exhibition de son intimité a une vertue salvatrice mais il aura fallu qu'elle se risque à affronter ses traumatismes pour parvenir à une publication. Mais après une auto-analyse, c'est devant les autres que la mise en péril s'effectue.

2.2. Exposer sa vie : une mise en péril de soi devant les autres

L'autoanalyse de soi se déplace vers l'extérieur : elle est donnée à voir à un public qui cherche à s'identifier à l'auteur. Cependant, que peut-il arriver si le lecteur ne se retrouve pas dans l'auteur, s'il ne s'identifie pas à lui, ou pas assez ? L'auteur se met à nu devant un public en prenant le risque de ne pas être reconnu, de ne pas être accepté par celui-ci. Le lecteur reste un humain qui peut se montrer hostile face à ce qui lui est différent ou à ce qu'il ne connaît – ou encore à ce qu'il refuse d'accepter sur lui-même, et préfère ignorer.

De cette manière, l'exposition de soi devant les autres est périlleuse puisque ce n'est pas un personnage qui est montré, mais bel et bien la personnalité de l'auteur. Il peut se confronter à une forme de « xénophobie littéraire » : le lecteur, fermé aux expériences et habitudes de vie vécues par l'auteur, peut rejeter le bédéiste passivement en fermant le livre pris ; ou bien plus virulemment, il peut l'attaquer activement en entamant des poursuite contre lui ou en l'injuriant ou en le menaçant, verbalement ou physiquement.

Dans sa bande dessinée, *Extases* (éd. Casterman, t.1 et t.2 2017 et 2020), Jean Louis Tripp fait état de sa vie au prisme unique de sa sexualité active, de la sortie de l'enfance à aujourd'hui. Aucun détail de ses relations sexuelles n'est caché : la découverte du con féminin, les expériences avec des hommes, les séance d'onanisme, les ruptures douloureuses avec ses conquêtes, pour près de 400 pages de corps nus dans des positions différentes. Le dessin de Jean Louis Tripp est très expressif. Le trait digital est léger, très hachuré, et couvert d'applats de couleur gris sur un noir et blanc éloquent. Ses illustrations sont riches et souvent chargées par des détails qui rendent les pages très graphiques et explicites. *Extases* n'est pas un récit érotique. C'est une histoire sur l'amour pour sortir des tabous. Si la bande dessinée peut être instructive, elle est d'abord profondément intime : il avoue ses fautes, ses faiblesses, ses moments passionnés et parfois triviaux. Lorsqu'il dessine plus tard des récits plus tendres et familiaux, autour de la question du deuil, avec *Un Père* (éd. Casterman, 2025) ou *Le Petit frère* (éd. Casterman, 2022), centré sur le décès brutal de son cadet dans un accident de la route, il n'est pas autant confronté à une prise de risque professionnelle. Ces albums ne comportent pas la même mise en danger de sa personne morale. *Extases* est une exposition brute de l'intimité de l'auteur : ses fantasmes, ses désirs et son corps nu sont montrés sans artifices aux lecteurs. Jean-Louis Tripp utilise la bande dessinée comme une confession. Il rapporte à ActuaBd que l'écriture « [c]’est une forme de *coming-out* : on est rarement prêt à révéler une chose de soi aux autres, et donc rarement prêt

à en assumer les conséquences »[77]. Écrire est une forme d'aveu. Une déclaration exposée et écoutée avec bienveillance, ou au contraire, avec agressivité et haine. La confidence ne reste pas confinée à un cercle de lecteurs : l'information s'échappe, selon la notoriété de l'auteur, par le bouche à oreille, le réseau littéraire, le journalisme, le hasard des référencements (si les publications se font sur internet). De telle sorte qu'écrire sur soi est une exposition à la haine des autres.

Une haine, un rejet parfois. Se montrer sous sa vraie nature, dévoiler son corps et ses sentiments c'est s'exposer au risque d'un bannissement du groupe social. En exposant son corps et le corps de l'autre, l'auteur en revient à exposer les sentiments qu'il peut avoir pour cet autre mis en dessin. Fabrice Neaud expose sa vie comme s'il faisait une déclaration d'amour. Et dans cette confession, c'est la peur du rejet de l'autre, autrement dit de l'être aimé, qui s'exprime dans le risque. Dans *Le Dernier sergent,* édité chez Delcourt en 2023, Fabrice Neaud poursuit son parcours autobiographique. La bande dessinée explore la vie de l'auteur alors qu'il termine le tome 3 de Journal, le début d'une notoriété naissante et les relations amoureuses et tumultueuses de l'auteur. Sur cette planche (Figure 13), Fabrice Neaud revient sur tous les hommes (rencontrés ou fantasmés) qui ont marqué sa vie. Des hommes dont il tire le portrait, parfois en cachette, pour les garder intacts dans sa mémoire. Il garde ses corps et ses visages dans son carnet de croquis mais pour quelques vignettes du *Dernier Sergent*, il étale sa collection dans un musée de réminiscences.



Figure 11 : Fabrice Neaud, *Le Dernier Sergent*, éd. Delcourt, 2023, p.36.

Cependant, ces hommes ne sont que des modèles pas toujours publiés dans son *Journal* ou dans un numéro *d'Ego comme X*. Le dessin photographique et millimétré de Fabrice Neaud est trop intrusif. Son dessin est tellement représentatif qu'il se voit obligé d'omettre un passage de sa vie pour ne pas

[77]PASAMONIK, Didier, « Entretien avec Jean-Louis Tripp », dans *ActuaBd*, 28 mai 2019. [En ligne : https://www.actuabd.com/Jean-Louis-Tripp-Extases-Si-je-veux-que-cela-ait-un-impact-il-faut-que-je-paye], [Dernière consultation le 26 janvier 2026].

révéler le désir qu'il a pour un lecteur potentiel, "Camille". L'auteur a peur du rejet et préfère ne prendre aucun risque, du moins, en public. Dans *Le Dernier Sergent,* les faits sont passés, le désir évanoui, alors la représentation et donc, l'aveu, est possible. Sur la vignette, la narrateur cite Robert Crumb, auteur autobiographe nord-américain, et prétend que celui-ci ne s'exposait pas à autant de risques (du moins, n'avait pas peur de les prendre). La raison de ce "courage" se trouve sans doute dans le fait que Robert Crumb était un hétérosexuel dont la compagne, Aline Krominski-Crumb, pratiquait le même jeu à risques.

C'est loin d'être l'ensemble des risques que prend Fabrice Neaud. L'auteur de *Journal* (éd. Ego comme X, 1994) affiche ouvertement son homosexualité dans les pages de sa bande dessinée. Seulement il le fait au milieu des années 1990, après une lourde pandémie de sida, dans une petite ville charentaise où l'homophobie demeure. Avant d'être édité en album, les planches de *Journal* apparaissent dans la revue *Ego comme X* distribuées dans les kiosques de la ville et à bon entendeur. Alors, dans cette petite ville où tout le monde se connaît, des secrets risquent d'être révélés. Fabrice Neaud s'expose aux regards des autres en se baladant la nuit sur les remparts de la ville pour y faire des rencontres heureuses. Il ne se cache ni dans sa vie ni dans ses récits, mais si sa vie ne touche que quelques quartiers angoumoisins, son autobiographie elle, s'exporte dans toute la France. Ainsi, la haine homophobe qu'il peut rencontrer, les agressions subies dans les ruelles, les menaces physiques et verbales, sont démultipliées par le récit de soi. Il relate l'une de ses agressions dans quelques planches du tome 1 de *Journal*. Il a eut beau déposer plainte, l'affaire n'a pas donné de suite. Il s'est confiné chez lui quelques temps, incapable d'en sortir, ou de dessiner, à cause du traumatisme subi. En 2010 une audience d'un tribunal proche d'Angoulême est rapportée dans l'édition du 24 mars de Charente Libre[78] et relayée deux jours plus tard dans le journal ActuaBD[79]. Elle concerne le procès lancé par Fabrice Neaud contre son ex-amant qui l'a menacé de mort et violenté. L'auteur dit souffrir de dépression l'empêchant d'écrire, de travailler et de sortir de chez lui depuis. Il répond à l'article dans les commentaires du site ActuaBD :

> Imaginez que vous avez eu le malheur de créer une œuvre autobiographique et que pour toute affaire judiciaire vous concernant un avocat, la sorte de ses manches, pour un oui ou pour un non, puisant de manière tronquée (évidemment) ce qui pourrait lui servir pour sa plaidoirie contre vous. [...] Cette plaidoirie de la défense contre moi, visant uniquement à porter le discrédit à la fois sur mon travail et ma personne, a bien eu un poids, puisqu'aucune des charges (pour homophobie, entre autre) n'a été retenue contre mon agresseur, hormis la plus maigre partie de son agression : une clef au bras. Simplement parce qu'il avait reconnu les faits.[80]

[78] L'article original de *Charente Libre* n'est plus disponible.
[79]ACTUABD, « Fabrice Neaud malmené à l'audience », 26 mars 2010. [En ligne : https://www.actuabd.com/+Fabrice-Neaud-malmene-a-l-audience+], [Dernière consultation 21 janvier 2026].
[80]Commentaire de réponse de Fabrice Neaud le 8 avril 2010, dans ACTUABD, « Fabrice Neaud malmené à l'audience », 26 mars 2010. [En ligne : https://www.actuabd.com/+Fabrice-Neaud-malmene-a-l-audience+] [dernière consultation 21 janvier 2026].

L'auteur fait état d'un sous traitement de l'affaire en justice. Il accuse un manque de discernement entre sa personne morale et le personnage Fabrice Neaud exhumé dans un livre. Sa bande dessinée aurait été utilisée contre lui, au service de la défense de son agresseur, pour le discréditer auprès du juge. Il soupçonne qu'on lui ait porté un procès d'intention et ce, par le biais de ses journaux. Écrire sur soi c'est prendre le risque de se discréditer aux yeux du monde et de récolter une haine injuste.

Il est intéressant de remarquer l'origine de la source citée précédemment. Il s'agit d'un commentaire signé par Fabrice Neaud à la fin d'un article en ligne à son égard. Si le commentaire permet d'observer un réseau de communication bédéphile développé, il permet surtout de se rendre compte d'une proximité nouvelle entre l'auteur et le lectorat. Un lectorat qui n'est pas toujours le sien et qui s'interroge (légitimement) : pourquoi un tel « fait divers » se retrouve dans la rubrique actualité d'un média consacré au neuvième art ? Fabrice Neaud répond justement qu'il ne s'agit pas que d'un simple fait divers, mais du constat de l'impact d'une bande dessinée autobiographique sur la vie quotidienne d'un homme et même, d'une micro société. Cet article ActuaBD sonne comme le parachèvement de la bande dessinée sur les sphères sociales. Le voyeurisme est flagrant ici, la lecture s'est exportée dans un tribunal. L'écriture de soi ne s'isole pas et l'auteur doit prendre des risques pour la faire exister.

Le cas Fabrice Neaud est un cas connu et rebattu, cependant à l'ère des réseaux sociaux et de l'horizontalisation de l'information, les bruits de la bande dessinée ne résonnent pas seulement dans les couloirs des villes : les confidences se diffusent encore plus rapidement, dans des espaces plus grands et avec un retour critique plus direct, et souvent moins contrôlé. Si Fabrice Neaud avait publié ses strips sur internet, la mise en danger aurait été encore plus soutenue. Malgré tout, malgré les risques de menaces, d'harcèlement, de poursuites, de haine, les auteurs ne se taisent pas et exposent leurs vies. Ils s'exhibent envers et contre tout. Fabrice Neaud ajoute à son commentaire :

> Je sais très bien que derrière cette « petite » affaire se dissimule tout un tas de notables locaux qui souhaitent garder secrète leur homosexualité. Mais ça, dans une petite ville de province avec un dangereux auteur, comme moi, qui risque hypothétiquement de les balancer dans ses ouvrages, ça ne peut pas se dire. On préfère lui appliquer directement le « principe de précaution », comme à un OGM, et lui pourrir SA vie privée plutôt que de prendre ce « risque ». Ce n'est pourtant guère de ma faute si des notables paranoïaques fantasment ce que je pourrais dire de leurs « secrets »[81].

Fabrice Neaud remarque que ce n'est pas seulement sa vie privée qui est mise en péril par le récit qu'il fait de lui-même, mais c'est également la vie de ceux qui le côtoie, de près comme de loin, qui deviennent sujets au danger de l'exposition de la vie intime exacerbée par l'image.

[81] *Ibid.*

2.3. Exposer la vie des autres : droits de réponse et consentement

2.3.1. Des portraits organiques

Amis, familles, et collègues de l'auteur sont pris dans l'étau du jeu autobiographique. Leur vie est exposée à un lectorat, sans qu'ils en soient conscients ou consentants. Cette exposition peut engendrer des problèmes d'ordre légaux ou moraux car les personnes représentées sont reconnaissables. Leurs portraits sont réalistes : par le trait ou par l'écriture du personnage, la personne mise en page doit ressembler à la personne côtoyée pour faire autobiographie. Dans les oeuvres de Lewis Trondheim, Joe Matt, ou Salomé Lahoche, le style minimaliste, expressionniste et parfois expérimental ne permet pas forcément d'associer un personnage à une personne – même si des indices itératifs (coupe de cheveux, tenue particulière) permettent de distinguer des personnages. Par exemple, chez Joe Matt et Chester Brown, leur ami en commun Seth est toujours dessiné avec un complet. Chez d'autres dessinateurs comme Fabrice Neaud, Jean-Louis Tripp, Sik-Jun Jung ou Alison Bechdel à certains égards, le dessin au trait hyperréaliste et aux ombres formées de noirx et blancs, favorise la reconnaissance. Tant est si bien que les appareils photo des téléphones portables reconnaissent l'existence de visage sur une image (Voir *figure 14*). Ainsi, une personne représentée n'est pas un personnage de papier mais d'abord un visage de chair et d'os exposé à des risques.



Figure 12 : Extrait de Jung-sik Jun, *Couleur de Peau : Miel.* Tome 1, éd. Quadrants, coll. Astrolab. 2008. P56. La photographie est une capture d'écran de l'outil appareil photo de mon téléphone effectué le 11/05/2026. L'application a reconnu qu'il y avait des visages.

Pour Fabrice Neaud l'image existe avant le discours. C'est elle qui construit en premier lieu le récit de soi. Il explique dans le journal *Diacritik* son rapport au dessin. Selon lui, les visages ne sont pas interchangeables, et la force d'une œuvre vient du modèle utilisé. De sorte que si Florentine Lisa Gherardini n'avait pas posé pour Léonard de Vinci, celui-ci n'aurait pas peint la *Joconde*. Avec une autre modèle, le tableau aurait sans doute été similaire mais aurait été différent. La technique de Fabrice Neaud est une approche photographique : il travaille à partir des photos prises ou des croquis de badauds esquissés dans la rue ou aux abords d'un café. Recréer un visage de toute pièce ôte la puissance du dessin. Le bédéiste prêche un « dessin organique » :

> La bande dessinée souffre et souffrira toujours d'être jugée comme moindre, secondaire, mineure. Mais le second préjugé est plus douloureux, plus violent, car interne au médium : cette considération visant à subsumer sans questionnements préalables, de manière « naturelle », la bande dessinée à sa « trame narrative » ou dramaturgique, donc à la voir encore comme un story-board de film, et donc à imaginer que les « personnages » peuvent être interchangeables avec n'importe quel « acteur » ou « actrice », qu'il n'y aurait rien d'organique entre la représentation du modèle et le récit lui-même. Mais surtout, tant qu'à faire, que « changer le visage » se ferait avec le même claquement de doigts que de changer un mot.[82]

Dans la bande dessinée, l'image est aussi importante que le texte, voire plus, et ici, elle est première. C'est l'illustration qui donne sa force au discours, elle doit donc être réaliste. Plus que cela, elle doit être humaine : « Soyons sérieux. À son médium ses spécificités. Et le dessin, c'est organique [...] Maintenant, pour des raisons de « droit à l'image » : changez le visage et refaite la peinture. Mais gardez la même puissance, bien entendu… »[83]. De fait, les personnages sont d'abord de chair et d'os et les visages appartiennent réellement à quelqu'un. Le modèle exhibé est dépossédé de son corps et mis en scène pour un lectorat. Cet autre, ami, famille ou collègue, représenté sur une planche, vit les mêmes épreuves que l'auteur. Il est mit en péril. Cependant, l'auteur lui accorde des armes pour se défendre.

2.3.2. Droit de Réponse

Lorsque l'auteur s'exhibe, il met en péril sa vie privée. Cependant, il n'est pas le seul engagé dans la poursuite de son art. L'auteur ne se représente pas isolé, il est souvent accompagné dans les aventures de sa vie, par un ami, un collègue ou de la famille. Et si la vie de l'auteur peut être mise en

[82] Propos recueillis par Baptiste Thiery-Guilbert dans un entretien avec Fabrice Neaud dans « Fabrice Neaud : '' Cette autobiographie procède du portrait comme premier'' » dans *Diacritik,* 28 mars 2024. [En ligne : https://diacritik.com/2024/03/28/fabrice-neaud-cette-autobiographie-procede-du-portrait-comme-premier-le-dernier-sergent-les-guerres-immobiles-journal/] [Dernière consultation le 23 janvier 2026].
[83] *Ibid.*

péril, la leur aussi. Ainsi, leur représentation constitue un enjeu majeur dans le récit de soi en bande dessinée dans la mesure où la question de l'image est en jeu. Ainsi des modalités graphiques, scénaristiques et éditoriales sont mises en place pour protéger l'anonymat ou pallier au consentement des parties.

De fait, des auteurs qui s'exhibent devraient demander à leurs pairs une autorisation avant de les représenter. Or, cette demande est souvent faite *a posteriori* de la rédaction afin d'éviter les biais d'observation[84]. L'auteur se prémunit d'attaques judiciaires en faisant valider les propos prêtés à ses pairs : de manière privée, en faisant relire les planches aux parties concernées et demander une approbation ; ou de manière publique en rédigeant un avant-propos, ou une annexe dans laquelle les figurants peuvent se justifier. Dans son autobiographie *Approximativement* (éd. Cornélius, 2001) Lewis Trondheim dévoile un récit, fruit d'anecdotes et d'une longue introspection, plutôt qu'un véritable cheminement scénaristique chronologique. Dans l'ouvrage, il fait intervenir ses proches, son éditeur, des amis, à qui il permet de répondre dans les pages de fin, dans un appendice titré « Droits de réponse et autres réactions ». Ces derniers apportent des corrections, des précisions sur les bulles de dialogues, des éléments qui se sont échappés de la mémoire de l'auteur. Les personnes apparaissant dans un petit cadre, sous les traits de leur personnage animalisé. À côté de leur nom et de leur portrait un ou plusieurs paragraphes qu'ils ont rédigé, corrige, affirme, infirme et renvoie à certaines pages de l'album où ils figurent. Le ton est humoristique pour se fondre dans la tonalité globale de l'œuvre. Par exemple, Lewis Trondheim fait intervenir Jean-Christophe (Menu). Ce dernier reprend une à une les pages où il est présent, même lorsqu'il n'est qu'un simple figurant sans bulle de dialogue, et commente anaphoriquement avec « C'est vrai » plus ou moins détaillé.

Le droit de réponse est un dispositif légal. En fonction du média concerné, le principe est prévu depuis l'article 13 de la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse. Remanié, la loi dispose que suivant un certain délai, « [t]oute personne physique ou morale dispose d'un droit de réponse dans le cas où les imputations susceptibles de porter atteinte à son honneur ou à sa réputation auraient été diffusées [...] »[85]. Cependant depuis les années 1990, à ce droit répond plusieurs jurisprudences invoquant des « abus de droit », afin d'éviter des dérives opportunistes. Le droit de réponse existe dans les journaux, la radio, la télévision et les sites internet de presse, mais peut-être utilisé, sans obligation, dans les champs littéraires, dont la bande dessinée. Si les auteurs semblent tourner en dérision ce principe légal, il n'en reste pas moins un droit connu dans la législation des médias français.

[84] Ou biais de détection. En sociologie, il s'agit du changement de comportement des individus observés pendant une enquête dû à la conscience d'être observée. Ce changement peut fausser les résultats de l'analyse.
[85] Article 6 de la loi n° 82-652 du 29 juillet 1982 sur la communication audiovisuelle. Consulté sur Légifrance en ligne : https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGIARTI000038791237/2020-01-01 [Dernière consultation le 3 mars 2026].

Chester Brown utilise cette rhétorique du droit de réponse, bien qu'il ne s'agisse que d'une loi provinciale au Canada[86]. Or, plus que de se prévaloir publiquement, il le fait aussi d'une manière privée. Le lecteur peut le voir mettre en abîme le consentement « privé » des individus représentés dans son oeuvre. Dans *Le Petit homme* (éd. Delcourt, 2009), l'auteur scénarise le processus de création d'une bande dessinée autobiographique, et donc, l'étape de la demande de consentement. Chester Brown fait le portrait d'un de ses voisins, Helder. Il vit dans une collocation et raconte la mauvaise relation qu'il a avec ce colocataire violent. Il met en scène la façon dont cet homme violente ce qui apparaît être sa compagne. Dans le chapitre suivant cette histoire, l'auteur s'interroge sur sa légitimité morale à représenter ces gens qu'il connaît à peine et dont l'histoire le dépasse. Il met en scène la genèse de son œuvre : le découpage des planches, la disposition des vignettes, et il s'interroge sur l'exactitude de ses propos en demandant conseil à son amie surnommée Gerbil. Celle-ci affirme que l'auteur se trompe, les mots ne sont pas les bons et la manière dont elle est mise en scène la dérange. Chester Brown se défend en précisant que ce qui compte est moins la manière dont une phrase est prononcée que ce qui est dit. Gerbil n'est pas d'accord, les propos, certes vraisemblables, ne sont pas véritables. Elle refuse d'apparaître dans la bande dessinée et ôte des planches, les vignettes où elle figure (*Voir figure 14*). La protagoniste conteste son apparition ici, mais semble avoir été d'accord pour apparaître précédemment, et manifeste même une envie d'exister dans les pages.

Cependant à ce consentement existe une condition : un contrôle sur son image. L'auteur ne peut pas faire dire n'importe quoi à n'importe qui. Chester Brown nous montre le procédé d'un droit de réponse direct et privé : discussions, échanges, négociations et disputes. Il est sans nul doute intéressant de noter que l'amie représentée est revenue sur ses propos, ou bien, que l'auteur l'aura piégé. Chester Brown assure qu'il ne montrera pas les actions et paroles qu'elle préfère omettre. Or, ce faisant, il montre les vignettes lestées où elle figurait. Ce faisant, en dessinant ce qu'il n'a pas dessiné, il représente quand même. C'est un droit de réponse en dents de scie ou du moins, fortement mis en scène : les vignettes enlevées de la planche originale sont montrées, la censure qu'a voulu exercer Gerbille est mise à mal.

[86] «Toute personne qui se croit lésée par un article publié dans un journal et veut réclamer des dommages-intérêts, doit intenter son action dans les trois mois qui suivent la publication de cet article, ou dans les trois mois qu'elle a eu connaissance de cette publication, pourvu, dans ce dernier cas, que l'action soit intentée dans le délai d'un an du jour de la publication de l'article incriminé ». *Loi sur la Presse* dans le Recueil des lois et règlements du Québec, 1964, c. 48, art. 2. [En ligne : https://www.canlii.org/fr/qc/legis/lois/rlrq-c-p-19/derniere/rlrq-c-p-19.html#art7]. [Dernière consultation le 3 mars 2026].



Figure 13: *Le Petit homme,* Chester Brown, éd. Delcourt, 2009, p. 89.

Le droit de réponse n'est donc pas un absolu du respect de la vie privée. Il est possible de remarquer qu'entre ses chapitres, le dessinateur a changé de style. Lors des narrations ordinaires, l'histoire se joue dans un gaufrier standard ou les illustrations sont délimitées dans des cases. Or, dans cette mise en abîme, les illustrations sont volatiles. Les cases se sont évaporées. L'auteur dit en creux que nous ne sommes plus dans un récit à moitié fictionnel, conditionné par des conventions, mais que nous avons basculé dans le méta récit : le récit sur le récit. Ici, il n'est plus possible d'enlever des vignettes à sa guise. Le droit de réponse existe, mais ne suffit pas à la protection de la vie privée.

2.3.3. Anonymisation

La protection de la vie privée passe aussi et sans doute plus efficacement, par l'anonymisation. Dans *Vingt-trois prostituées*, (éd. Cornélius, 2012) Chester Brown raconte et détaille ses aventures intimes avec des femmes galantes. L'auteur expose sa vie en peignant un regard neuf sur une pratique mystifiée. Refusant de retrouver une situation amoureuse dite standard, mais incapable d'abandonner une pratique coïtale régulière, il tente d'échapper à sa misère sexuelle avec du sexe tarifé. Plus qu'un

récit de soi, Chester Brown délivre une enquête sociétale sur la prostitution : comment contacter les prostituées, comment s'assurer de ne pas tomber sur un agent de police, qui sont ces femmes qui travaillent, les stéréotypes sont-ils fondés, et la décriminalisation de cette activité est-elle une solution ? Chester Brown tisse un récit entrecoupé de discussions avec ses amis, Seth, Joe Matt, son ex petite amie Sook-Yin Lee, avec laquelle il est resté très ami, et 23 entretiens avec les marchandes d'amour : il relate ses ébats, les discussions, la recherche et forge un discours politique favorable à dépénaliser la prostitution. Des appendices en fin d'ouvrage permettent à Chester Brown de sourcer ses propos et aux amis de l'auteur de répondre quant aux paroles qu'on leur aura prêté (suivant les modèles de droits de réponse expliqués plus tôt). S'il est possible de supposer que Seth ou Joe Matt, auteur autobiographique, n'ont pas de problème à figurer face découverte dans un album, pour ce qui de Sook-Yin, nous pourrons croire qu'elle a accepté en privé d'être représentée. Ni Seth, ni Joe Matt, ou encore Sook-Yin ne sont cachés : leurs visages et opinions, sur un sujet sensible et polémique, sont affichés au grand public. Le droit de réponse qui leur est accordé est fortement légitime. Qu'en est-il cependant des travailleuses du sexe ? Elles ne peuvent pas répondre ou bien elles seraient exposées à la justice du fait de leurs activités illégales. Le visage de ces femmes ne sont jamais représentés. Chester Brown use des jeux de cadrage dans les cases, des hors champs, des représentations de dos ou du dessin d'une chevelure en aplat noir devant le visage. Impossible de répondre aux actions que l'auteur leur prête, elles sont dissimulées. Lui-même, lorsqu'il se rend pour la première fois chez une prostituée, donne un faux nom. Il camoufle son identité par peur. Par ailleurs, la bande dessinée est découpée en 23 chapitres, chacun portant le nom d'une des femmes qu'il a fréquenté. Il est très probable qu'il ne s'agisse pas de leurs vrais prénoms. L'anonymisation par le prénom est courante en littérature autobiographique. Si beaucoup d'autobiographes ne conservent que l'initiale du prénom – Christine Angot note M.C.A. pour désigner son amante Marie-Christine Adrey[87] – d'autres effectuent un changement de prénom direct. C'est le cas de Jean-Louis Tripp, dans *Extases* (éd. Casterman, 2020), qui pour des raisons morales, bien plus que légales, anonymise ses amis et amants. Il rapporte pour ActuaBD « Le but de l'ouvrage n'est pas de mettre des gens qui étaient mes partenaires mal à l'aise. Je les ai mis au courant et j'ai décidé de changer leurs noms, leurs physiques, de ne pas donner de nom de lieux… La période reste identifiable par le biais de mon âge, mais je reste vague là-dessus. Ce sont les seuls éléments du réel que j'ai déformés. Tout ce que je raconte est vrai »[88]. Dans son ouvrage *Extases*, Jean-Louis Tripp met en scène l'entièreté de sa vie, depuis son adolescence jusqu'à aujourd'hui, sous l'angle exclusif de sa sexualité débridée. Puisqu'il s'agit d'un art qui se pratique rarement seul, il a dû demander à ses partenaires une autorisation pour représenter leur corps nus dans des positions ne leur étant pas toujours favorables (tromperie, excès, libertinage).

---

[87] ANGOT, Christine, *L'inceste,* éd. Stock, 1999.

[88] PASAMONIK, Didier, « Entretien avec Jean-Louis Tripp », dans *ActuaBd*, 28 mai 2019. [En ligne : https://www.actuabd.com/Jean-Louis-Tripp-Extases-Si-je-veux-que-cela-ait-un-impact-il-faut-que-je-paye].[Dernière consultation le 26 janvier 2026].

La tension voyeurisme/exhibitionnisme sous-jace également une tension graphique dans le monde des auteurs. Deux visions parallèles quant à l'authenticité du récit autobiographie co-existent : d'un côté il existe une fine enveloppe de pudeur, qui, si elle n'est posée sur soi, l'est sur les autres, pour aller au bout de l'œuvre, et peut-être même, pouvoir en dire encore plus ; d'un autre côté, la vision neaudienne de l'autobiographie, se dirige vers une transparence plus lucide, plus organique, qui viendrait consolider et donner matière au livre, en étant l'essence même de l'œuvre d'art. Pour Jean-Louis Tripp, la morale passe avant l'ouvrage. Il aurait pu omettre des détails mais a préféré passer par un anonymat partiel afin de ne pas aller contre l'authenticité du récit. Une exhibition de l'auteur se joue alors dans l'envie de raconter au péril de sa vie privée et de celle des autres.

Le nom et l'image d'une personne peuvent servir à l'anonymisation. Par exemple l'animalisation chez Lewis Trondheim, est moins qu'un style, le résultat de cet esprit d'anonymisation. Chez Boulet ou Salomé Lahoche, l'anonymat passe par le déguisement. Lorsqu'ils introduisent leurs amis ou ex-compagnons, les personnes deviennent des personnages de pop culture. Dans les *Notes*, Boulet transforme une amie en Scarlett O'Hara (héroïne classique de *Autant en emporte le vent*). Dans *La vie est une corvée*, Salomée Lahoche présente son ex petit ami sous les traits d'un canard alors qu'elle parle de son avortement.



Figure 14: Salomé Lacoche, *La Vie est une corvée,* éd. L'exemplaire, 2023, non numéroté.

Le décalage entre un sujet dur et un personnage enfantin, sur un fond ultra-coloré propre au style de la dessinatrice, rend le strip comique. Le déguisement permet à l'ex compagnon de l'artiste de ne pas avoir à assumer les conséquences d'une révélation publique virulente. Ces déguisements sont des dispositifs graphiques permettant de respecter la vie privée des actants tout en gardant une certaine cohérence scénaristique.

Il est possible d'émettre une hypothèse : cette nécessité d'anonymisation montre en creux une conscientisation d'un public. Selon le chercheur en bande dessinée Julien Baudry : « Quand on lit les premiers posts publiés sur ces blogs [Bouletcorp, Poipoipanda, Mélaka etc], il est manifeste qu'ils s'adressent avant tout aux autres amis blogueurs, et seulement incidemment à des lecteurs extérieurs. Le blog bd est leur espace de sociabilité privilégié comme pouvaient l'être le fanzine, les ateliers collectifs ou les associations professionnelles »[89]. Si la lecture des strips est pensée comme faite par des proches, l'anonymisation des mêmes proches ne semble pas nécessaire. Or, dès lors que le lectorat échappe au contrôle de l'auteur, la mise en péril des autres (et de soi) devient un enjeu. Si conscientisation d'un public il y a, alors nous entrons dans le champ d'une exhibition consciente.

3. Camoufler le réel

3.1. De la banalité au fantasmé se joue l'obscène et la pudeur

La bande dessinée est par essence un temple de fiction car le dessin, même le plus réaliste, transforme le vrai. Mais dans quelle mesure cette réalité est-elle corrompue ? Et par quels moyens ?

3.1.1. Le banal comme lieu visible du représentable

Les autobiographies fonctionnent comme des journaux intimes où les bédéistes content, quotidiennement (blogs, carnets, notes, journals), ou d'une façon plus scénarisée (roman graphique, focalisation sur un moment) leur vie intime. Seulement, la vie est souvent banale : faire ses courses, plier son linge ou promener son chien. Ce quotidien est aussi mis à nu dans l'œuvre autobiographique. Il est cependant légitime de se demander dans quelle mesure le lecteur s'intéresse-t-il à ces histoires ordinaires ?

La banalité n'est sans doute pas synonyme de rien ou de vide. Le récit du quotidien reste un récit à raconter. En réalité, le thème de l'ordinaire importe peu, c'est la manière de la raconter qui prône et incite le lecteur à consommer – ou non – le récit : le ton (souvent humoristique ou satirique); le style (la technique, les couleurs, la patte graphique). Le plaisir de lire ne vient pas seulement du texte dans un discours proposé, mais résulte des différents éléments qui permettent de le composer. Dans *Les Petits riens* (éd. Delcourt, coll. Shampooing, 2006) Lewis Trondheim écrit et dessine comme s'il manquait de temps ; avec ses *Notes* (éd. Delcourt, coll. Shampooing, 2008) Boulet se rapproche de la gravure, et d'une esthétique underground ; James Kochalka dessine tous les jours, crayonne ses personnages d'un seul trait de plume, traçant à main levée ses vignettes. Ces bédéistes du

[89]BAUDRY, Julien, « Les blogs bd, une spécificité française ? » dans *Revue Neuvième Art,* mai 2012, [En ligne https://www.citebd.org/neuvieme-art/partie-3-les-blogs-bd-une-specificite-francaise]. [Dernière consultation le 5 janvier 2026].

quotidien partagent en commun cette esthétique du trait rapide, de l'inachèvement parfois, et de l'instant présent comme canevas. Aller moins vite reviendrait à construire un discours autour de cette banalité. Lewis Trondheim va plus loin dans la fixation de l'instant : « ses *Carnets de bord* [(éd. Association, coll. Côtelette, 2é002)] ont été édités tels quels, sans retouches graphiques ni orthographiques ; les dessins ont été réalisés sans croquis préalables, ce qui tente de rendre compte du geste du dessinateur dans sa vérité »[90]. *Les Petits riens* est construit de la même manière. Lorsqu'il a le temps, avant d'aller dormir, en attendant à l'aéroport, dans le train, Lewis Trondheim déballe son matériel de peinture et recompose le paysage qu'il a sous les yeux. Il transforme les Hommes en animaux et ajoute des encarts narratifs, parfois, des bulles de dialogues. *Les Petits riens* porte bien son nom puisqu'il s'agit d'ensemble d'anecdotes du quotidien dans lequel il s'analyse, lui et le monde qui l'entoure. L'autobiographie est comme un journal intime, un récit de voyage ou un album de photos souvenirs, sur lesquels sont inscrits des notes réflexives. Le nombre de parutions des *Petits riens* (9 en 18 ans, entre 2006 et 2024, soit près de un tous les deux ans), laisse croire que les croquis sont réalisés au fur et à mesure que l'histoire est vécue. Les planches n'indiquent pas de dates dans la narration mais la temporalité mouvante peut être supposée à l'aide d'indices comme la saisonnalité, et des événements tels que le festival d'angoulême nous permettant de dater en janvier. La rapidité se manifeste aussi dans l'absence de vignettes, ou la présence de cases qui sont tracées à main levée. La structure de la planche rend compte de la précipitation. L'autobiographie est banale, le style se veut être dans la rapidité, et s'engage alors un principe d'omission dans lequel ce qui appartient trop à l'auteur est passé sous les radars pour ne pas encombrer l'histoire. Le réel est camouflé par cette précipitation intrinsèque au concept de banalité. Ce qui n'est pas représentable est invisibilisé par le manque de temps.

De la même manière, chez Boulet, les *Notes* de son Blog ne présentent aucuns motifs sulfureux ou dérangeants. La banalité et le quotidien y sont synonymes d'humour et de récit familial. Il raconte avec autodérision ses aventures quotidiennes d'auteur de bande dessinée, en replongeant dans ses souvenirs d'enfance ou en s'inventant parfois par des fictions, en passant par le rêve ou le fantasme. Le bédéiste fait ses armes en bande dessinée en publiant *Raghnarok* en 2001 dans le magazine *Tchô!*. Il s'agit d'une histoire de dragons pour les enfants. Le dessin est coloré, proche d'une ligne claire et le temps est pris pour esquisser des détails dans le décor. Cette esthétique est trahie par ce que Boulet trace dans son blog. Le style oscille d'une planche à l'autre : un jour le dessin est hachuré, les traits inachevés, rapides ; un autre, le dessin est réaliste, appliqué, sans vignettes. Cependant, Boulet est toujours représenté avec ses cheveux roux, teintés d'orange. Son style change à chaque publication, à l'exception de ses planches prépubliées sur instagram puis éditées dans un

[90]LEVOYER, Clio, *L'intime et l'universel : parcours autobiographiques en bande dessinée,* mémoire de Master sous la direction de Calle-Gruber, Mireille et Degenève, Jonathan. Université Paris 3 Littérature & linguistique françaises et latines Master, 2011-2012.

recueil (*Rogatons*, éd. L'Exemplaire, 2022), dont les pages conservent une certaine concordance stylistique. Il est possible de noter ici le nom de la bande dessinée : probablement parce que la maison d'édition est différente – et donc pour des questions de droits d'auteur – Boulet passe des « notes » au « rogatons ». C'est un substantif suranné, désignant un objet ou un écrit sans valeur. Que ce soit avec des notes ou des rogatons, les écrits de Boulet portent sur la banalité de sa vie avec un rythme de publication soutenu, avec en moyenne, près d'une création tous les 2,5 jours[91].



Figure 15 : Boulet. À gauche, extrait d'une planche issus de Bouletcorp du 05 novembre 2006 intitulé « Brève #09 » [En ligne : https://www.bouletcorp.com/archives]. [Dernière consultation le 11 mars 2026] ; À droite, extrait d'une planche issue de Bouletcorp du 16 janvier 2016 intitulé *Les Lumières lourdes.* [En ligne : https://www.bouletcorp.com/archives]

La rapidité de l'écriture est un motif pour se rapprocher du vrai, de l'authentique. Or, cette même hâte du scénario ne permet pas aux licencieux de s'installer. La rapidité reste un motif de contrôle sur le quotidien : la forme doit être brève pour respecter la limite de temps imposée par la fréquence journalière ou semi-hebdomadaire, de tel sorte que l'auteur ne peut pas s'étendre sur lui-même et livrer une analyse profonde. La réalité semble être présente dans la mesure où le trait est immédiat, neuf, et ainsi, franc. Pourtant cette rapidité cache en creux ce que l'auteur ne veut pas dévoiler. N'ayant pas le temps de tout dire, il ne conte que ce qu'il n'a pas besoin de cacher. La banalité camoufle l'irreprésentable justement parce que la vie y est banale et que la normalité est considérée comme norme (et donc, représentable).

[91]Données calculées sur l'année 2006 qui fût le pic des publications de l'auteur, avec 145 nouveaux posts . À partir de 2011, Boulet ne dépasse pas les 50 publications annuelles à l'exception d'un retour en force en 2023 avec 189 publications.

Cette plongée au cœur du quotidien du bédéiste se traduit par un style rapide et des contraintes de restrictions de pages (et de cases) et de données. Avec *American Elf* (éd. Ego comme X, trad. Jean-Paul Jennequin, 2008), James Kochalka se donne le défi de produire un strip par jour de quatre cases (en deux fois deux à quelques exceptions de jumelage des deux premiers ou deux derniers strips, ne formant qu'une longue vignette). Pendant 5 ans (1998 - 2003) il relève ce challenge et publie tous les jours (parfois avec l'aide de sa femme Amy ou de ses amis dessinateurs) sur son site internet une planche racontant une anecdote de sa vie : ses peurs, ses idées, ce qu'il voit, un mot prononcé par Amy, une dispute, ou même lorsqu'il n'a rien à dire, il le mentionne. Le dessin à l'encre noire sur papier blanc (un carnet dans lequel il dessine d'un seul jet) est simple, naïf et stylisé. Les contours des vignettes sont dessinés à main levée et la date du jour positionnée sous la dernière case, donne la sensation d'une immédiateté d'une planche à l'autre. James Kochalka tient son carnet comme un journal intime.



Figure 16 : *American Elf* James Kochalka, éd. Ego comme X, trad. Jean-Paul Jennequin, 2008. Prologue du chapitre 2, p.101.

Dans son journal, James Kochalka se livre à la banalité de sa vie. Or, cette intimité dévoilée est fortement contrôlée de par la forme et les contraintes de la bande dessinée : le bédéiste doit lui-même restreindre ses propos et ce qu'il choisit de raconter par faute de temps (journalier) et d'espace (quatre vignettes maximum). De telle sorte, la bande dessinée ne donne pas à voir la vie privée de l'auteur mais une version très contrôlée de celle-ci. La disposition des vignettes chez James Kochalka ressemble aux carreaux d'une fenêtre derrière lesquelles le lecteur pourrait apercevoir sa vie. Il n'en n'est rien. L'intimité se cache dans les interstices de la banalité contrôlée.

Il apparaît que ce qui semble être le plus visible, le plus laissé par l'auteur à la disposition du lecteur, est en réalité ce qu'il y a de plus contrôlé. Cette banalité est un choix. Un choix fait pour camoufler l'irreprésentable, l'intime, la vie privée. La banalité, plus qu'un thème, apparaît plutôt comme un style graphique. Thierry Groensteen définit le style en bande dessinée de la manière suivante : « Un dessinateur, si brillant soit-il, est limité par son style. Non seulement celui-ci est le

résultat d'un savoir-faire toujours menacé de se figer en automatismes, mais il passe par un système d'exclusions (ainsi Hergé a-t-il progressivement éliminé toute ombre dans ses dessins). Il fonctionne, en fait, comme un « écran sélectif », au plan technique d'abord, mais aussi au plan psychologique. Ce que résumait Ernst Gombrich dans la formule : « L'artiste a tendance à voir ce qu'il peint plutôt qu'à peindre ce qu'il voit." (L'Art et l'illusion) »[92]. Le style est un système d'exclusion : plutôt que de se définir parce qu'il est, il se définit par ce qu'il n'est pas. Ainsi, il est possible de convenir que le style du banal est un style d'exclusion de l'irreprésentable au profit du représentable et du normé. Dans le *Blog de Frantico* (voir partie II - 3.3.2) construit comme subversion de ce style, Frantico nous dit et nous montre tout, en cela, il est une caricature rieuse des blogs contemporains.

Si la banalité ne montre rien « d'intéressant » pourquoi la lire ? La banalité est-elle digne d'être représentée ? Il me semble que oui. La normalité n'est pas le rien. Il est possible de penser que ces bandes dessinées sonnent comme un vide narratif – il n'y aurait rien de fondamentalement bouleversant dans une sortie à la boulangerie ou le fait de ranger des cartons. Ce qui importe pourtant dans ces bandes dessinées autobiographiques c'est l'envie de l'auteur de nous raconter cette histoire et la manière dont elle est réalisée.

D'abord le thème de la banalité peut-être un prétexte pour expérimenter graphiquement : Boulet apporte à chaque planche un nouveau style ; James Kochalka affine sa maîtrise du dessin avec sa pratique régulière ; Lewis Trondheim utilise l'autobiographie (et sa banalité) comme exercice de style. Ensuite, la normalité comme style indique un désir de se raconter chez le bédéiste. Prendre des notes quotidiennes sur sa vie et tenir un journal est un moyen thérapeutique répandu. C'est également un motif littéraire fréquent. Dans *Journal du deuil*[93], Roland Barthes écrit chaque jour après la mort de sa mère gravement malade : il décrit ses symptômes en état de deuil, il révèle son quotidien par des phrases lacunaires qui expriment cette impossibilité de parler après le choc et essaie de définir le deuil, poser des mots sur lui, pour s'en défaire. La mort et l'idée de mort est devenu le quotidien. Le deuil est le banal. L'auteur écrit : « En prenant ses notes, je me confie à la *banalité* qui est en moi »[94]. De retour dans le neuvième art, Alison Bechdel tient un journal intime dans lequel elle raconte ses journées. Une habitude prise alors qu'elle est enfant et qu'elle préserve ensuite. Ce journal l'aide à surpasser – par l'analyse qu'elle en fait – la mort de son père et la relation en dents de scie entretenue avec sa mère. Le journal intime se transforme en deux bandes dessinées, *Fun Home* et *C'est toi maman* car elle écrit avec le souvenirs qu'elle a conservé de ses journaux et les inclue graphiquement dans l'œuvre. Pour James Kochalka, ses planches dans son carnet sont un journal intime. Sans lui, il est perdu[95]. Il rapporte à Nicolas Verstappen pour *Du9* : « *American Elf* m'a permis d'unifier les

[92]GROENSTEEN, Thierry, « Style », dans *Dictionnaire Neuvième Art*, Octobre 2012. [En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/style]. [Dernière consultation le 3 mars 2026].
[93]BARTHES, Roland, *Journal de deuil,* éd. Seuil-IMEC, coll. Fiction et Cie, 2009. (publication posthume).
[94]*Ibid,* 29 octobre 1977 p.27.
[95]*American Elf* James Kochalka, éd. Ego comme X, trad. Jean-Paul Jennequin, 2008. Prologue du chapitre 2, page 101.

différents aspects de ma vie. Ces carnets m'ont donné une base stable qui m'offre la possibilité d'être plus libre sur mes autres travaux »[96]. Exposer la banalité de soi permet non seulement de contrôler son intimité (la rapidité comme style) mais sert aussi à l'auteur à se protéger contre ce dont il ne peut pas parler directement (l'irreprésentable). La banalité est un moyen de camoufler l'anormal.

Cette banalité du quotidien soulève une dernière interrogation : sommes-nous vraiment dans du banal ? Un bédéiste qui raconte sa vie « banale » d'auteur de bande dessinée n'offre pas les mêmes évidences qu'un Homme avec un autre métier. Lorsque James Kochalka ou Boulet raconte se lever à 12h, cela relève de leurs quotidiens, or il n'apparaît pas commun pour un actif de se lever tard. De la même manière, lorsque nous nous penchons vers une bédéiste, elle ne va pas seulement raconter sa vie en tant qu'auteure de bande dessinée, elle va aussi raconter sa banalité en tant que femme : être enceinte, avoir ses règles, perdre sa virginité, subir une agression, apparaissent comme des thèmes banals de la bande dessinée autobiographique écrit par des femmes. Or, tomber enceinte n'est pas une caractéristique commune à toute la population. Le rapport au corps peut se situer dans la sphère du banal autant que dans la sphère de l'intime. La limite se trouve dans ce que la société considère comme tabou. Aussi, il est possible de remarquer un traitement de la sexualité différencié de part et d'autre de l'Atlantique : du côté Nord américain, chez Joe Matt, Chester Brown, ou James Kochalka, la sexualité est banalisée dans le texte et dans l'image tandis qu'en France règne une certaine pudeur régie par un système d'omission. En réalité, cette sexualité fait partie de la banalité : l'être humain est un mammifère qui se reproduit, l'affaire est commune. La banalité est bel et bien subjective. Au cœur de cette subjectivité, intrinsèque la notion de banalité, s'installe l'idée que la banalité de l'un peut être l'idylle de l'autre. Ce que le bédéiste peut considérer comme ordinaire (se lever tard, voyager pour des raisons professionnelles, la vie précaire) peut apparaître comme extraordinaire pour le lecteur.

D'autant plus, ce qui attire le lecteur vers ce récit du quotidien, ce sont les bribes d'anormalité, d'étrangeté, qui pourraient s'y glisser. Le lecteur est par nature curieux. Derrière les remparts de la banalité se cachent parfois des piliers insolites de la vie du bédéiste que le lecteur-voyeur observe par des meurtrières pour s'oublier.

3.1.2. Le fantasme comme lieu visible de l'irreprésentable

La banalité ne semble pas suffisante pour faire œuvre. L'auteur en tant qu'être humain doté de sens est soumis à des rêves et des fantasmes qui s'insèrent dans l'œuvre autobiographique. Le dessin et le récit s'éloignent de la réalité, par la nature irréaliste ou invraisemblable du rêve. Or, les passages de l'auteur sur l'inconscient en disent sûrement plus sur lui que ce qui les passages de l'ordre du conscient. Les passages fantasmés ou rêvés existent dans la bande dessinée autobiographique comme des phases auto-réflexives ou d'auto-analyse.

[96]VERSTAPPEN, Nicolas, « Entretien avec James Kochalka » dans *Du9, l'autre bande dessinée*, entretien réalisé fin janvier 2004 et début janvier 2008. [En ligne : https://www.du9.org/entretien/james-kochalka-american-elf/]. [Dernière consultation 04 mars 2026].

Jun-Sik Jung est un enfant qui rêve. Ses désirs d'enfants et de jeune adolescent en construction existent dans l'univers imaginaire intrinsèquement lié à sa vie, et trouvent parfaitement leur place dans l'autobiographie. La figure de la mère et l'image de la femme désirée, se croisent dans la matière autobiographique. Les tomes 1 et 2 de *Couleur de Peau : miel* (éd. Quadrants, 2007 - 2008), concentrés sur l'enfance et l'adolescence de l'auteur s'ouvrent et se finissent sur un mise en scène de la mère biologique de Jun-Sik Jung. Elle est dessinée partiellement, son visage est camouflé, elle est issue de l'imagination de l'auteur mais n'est pas moins une fiction totale. Le rêve dit l'absence de l'être chéri ainsi que le sentiment d'abandon de l'enfant adopté. Le rêve en dit plus. De la même manière, le fantasme est plus parlant : cet irreprésentable devient lieu du visible. Chez Jun-Sik Jung, les pulsions sexuelles naissantes du jeune auteur sont représentées par les fantasmes qu'il avait. Ceux-là sont moins dit que montrés. Le bédéiste se dépeint enfant, allongé sur le corps d'une femme nue, beaucoup plus grande que lui. Elle tient une position soumise et lascive, lui, il lui fait un câlin, la tête blottie dans sa poitrine. Sous cette projection prenant une planche entière, le lecteur retrouve le jeune homme serrant une couette dans ses bras, imitant le corps de la femme. Face à lui, une revue pornographique est ouverte. Nous comprenons que nous sommes dans un des fantasmes de l'adolescent.

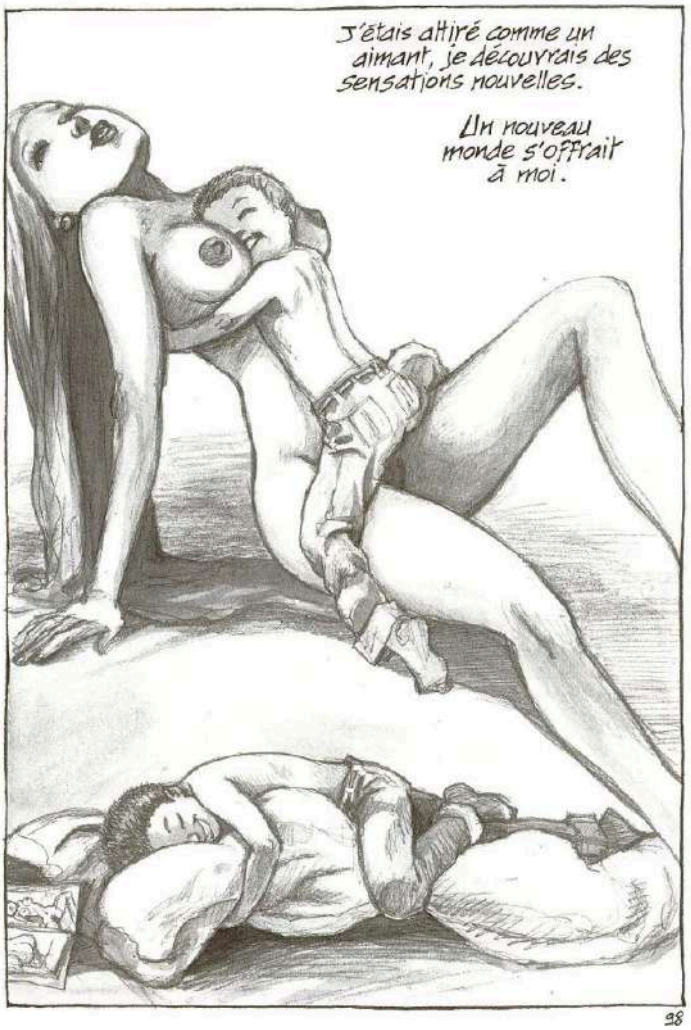


Figure 16 : Jung-sik Jun, *Couleur de Peau : Miel,* t.1, éd. Quadrants, coll. Astrolab, 2007, p.98.

La démesure est centrale : la taille de l'enfant par rapport au corps de la femme ; la taille de la case (vignette unique) par rapport à la planche ; et la page entière par rapport à l'album (il s'agit de l'unique page de l'album n'offrant qu'une vignette). Le corps de cette femme prend une place à part et essentielle dans l'album autant que dans l'esprit de l'auteur à cette époque. Pourtant, cet irreprésentable n'est pas outrageant. La nudité et la sexualité sont rendus visibles car nous sommes dans l'ordre du fantasme et par ailleurs, du fantasme adolescent hétéronormé. Il existe un seuil d'acceptabilité de l'obscène. L'irreprésentable est visible car nous sommes dans le fantasme : la fictionalisation et la légitimité artistique (la valeur artistique du crayonné noir et blanc) éloignent la notion de pornographie. De plus, ce n'est pas dans l'exhibition dans la mesure où ce corps féminin n'appartient à personne – le modèle étant probablement issu de la revue pornographique.

La pornographie dérange moins que l'obscénité. Pour l'universitaire Gilles Mayné, la pornographie est « d'abord un commerce »[97], c'est une transgression calculée, donc remaniée et passée au filtre de la

[97] MAYNÉ, Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Paris, éd. Descartes & Cie, 2001,p.13.

fiction qui ne perturbe « ni l'ordre social ni le discours qui fonde et légitime cet ordre »[98] ; alors que « l'obscène apparaît chaque fois qu'une transgression délibérée d'un tabou provoque un dégoût »[99]. Parce que la pornographie est plus souvent fictionée que l'obscène, elle est plus acceptable. Rêves et fantasmes sont les lieux de l'irreprésentable, car l'obscénité y est passée au filtre de la fiction. Un fait songé est moins scandaleux qu'un fait exécuté. Ainsi pour déterminer la mesure de l'exhibitionnisme, il est nécessaire d'envisager le degré de fiction. Plus il y a de fiction, plus l'oeuvre se rapproche d'un travail pornographique ou érotique aux enjeu éditoriaux et aux lectorats différents. Or, si la BD est vendue sous le label de l'autobiographie, attribuant *de facto* les représentations scabreuses à une dimension de réalité, le seuil d'acceptabilité sera plus faible. Par conséquent, si l'auteur dévoile ses pulsions dans le cadre d'un rêve ou d'un fantasme, il sera moins accusé d'exhibitionnisme. La réception du public sera plus tolérante. Si Jun-Sik Jung n'est pas dans exhibitionisme en employant le registre du fantasme, le lecteur lui, peut cependant se rapprocher d'un voyeurisme. Alors que j'étais en classe de CM1 je lisais le premier tome de *Couleur de peau : miel* dans le bus scolaire. Très vite, la bande dessinée a attisé la curiosité de mes camarades, car il y avait des dessins et que nous étions des enfants. Je l'ai alors prêté à mes amis qui l'ont fait circuler de mains en mains dans le bus. Mais la circulation s'est arrêté dans les mains d'un petit groupe de garçons de CM2 qui se sont mis à rire et à chuchoter. Ils ont gardé ma bande dessinée tout le long du trajet. J'ai compris plus tard que ce qui avait longuement retenu leur attention était cette image de Jun-Sik Jung blotti dans la poitrine d'une femme nue. Par chance, la bande dessinée n'est pas arrivée à l'avant du bus aux côtés de mon professeur qui me l'aurait sans nul doute confisqué[100]. La mise en page explicite et voyante a réussi à susciter l'attention du jeune lectorat masculin[101]. La frontière du réel croise celle entre voyeurisme et exhibitionnisme en bande dessinée autobiographique.

La question du réel est légitime d'être posée chez Frédéric Boilet. Le dessinateur disperse ses œuvres entre le France et le Japon. Il peint un tableau de la péninsule sous l'angle de ses rencontres amoureuses. Le bédéiste fait le portrait de ses relations intimes dans différents récits : *L'Épinard de Yukiko*, édité chez Ego comme X en 2002 et *Elles* chez Ego comme X en 2007. *L'Épinard de Yukiko* est le récit de la rencontre entre Frédéric Boilet et Yukiko, une jeune japonaise dont il tombe amoureux le temps d'un voyage. Il entretient avec elle une relation intime épanouie à laquelle le lecteur assiste sans faux. Le mode de lecture se focalise essentiellement sur l'être aimé et le monde. Jamais le lecteur ne voit Frédéric Boilet, la lecture se faisant graphiquement à la première personne, comme si le dessinateur avait filmé une scène avec une caméra embarquée sur l'épaule. Les personnages sont à hauteur d'yeux, dans cette bande dessinée et dans les autres. Les lecteurs suivent parfaitement les faits et gestes de Frédéric Boilet et de sa compagne dans un dessin photographique :

---

[98] *Op. Cit*., p.23.
[99] *Op. Cit.*, p. 17.

[100] Anecdote personnelle de lecture arrivée en 2012.
[101] À ce propos, voir la partie III -2.2.

le dessinateur a recours à la vidéo et à la photographie comme méthode de travail, donnant à ses illustrations une force de réalisme démultipliée. *L'Épinard de Yukiko* paraît d'abord sous le titre de *Yukiko no Hôrensô* dans les pages du mensuel *Furansugo Kaïwa* japonais. *Elles* est une bande dessinée construite de la même façon. Le récit est une suite de micro-histoires réalisées entre 1997 et 2003 pour la presse française et japonaise, flirtant avec la pornographie. Dans l'une des histoires, Frédéric Boilet se promène en ville. Alors qu'il prend un escalator montant, il croise une jeune femme qui descend. Son regard s'arrête sur la couleur violette de ses écouteurs et de sa robe. La montée des escaliers ne dure que quelques secondes, un temps suffisant pour l'auteur de développer toute une aventure sexuelle fantasmée avec cette femme et la couleur violette : il se rapproche d'elle et tous les vêtements qu'elle porte sont violets, « couleur de la soumission » selon la jeune femme. Le fantasme de l'auteur est montré sans retenue.



Figure 17 : Frédéric Boilet, *Elles*, éd. Ego comme X, 2007, p.21.

Les scènes divulguées dans l'album sont plutôt irreprésentables. Ici, le fantasme est annoncé par un effet de cadre dans le récit : Frédéric Boilet en bas de l'escalator sur la première vignette, puis Frédéric Boilet en haut, sur la dernière vignette, de retour à la réalité, venant conclure la rêverie et le récit. Or, dans les autres histoires, l'auteur, le narrateur et le personnage principal se présentent comme Frédéric Boilet, bédéiste français au Japon. La nature autobiographique de l'œuvre semble acquise. La forte

tension entre livre érotique et autobiographie se reflète par ailleurs dans les modes d'édition de la bande dessinée. *Elles* est publié en France par Ego comme X, petite maison d'édition indépendante, dont la visibilité est camouflée par des éditeurs plus importants financièrement. La bande dessinée est prépubliée dans la presse japonaise dans laquelle Frédéric Boilet publie des bandes dessinées ouvertement érotiques. Entre le Japon et la France, le seuil d'acceptabilité et le seuil de pudeur est différent. L'auteur joue sur le voyeurisme de son double lectorat japonais et francophone. Il garde cette limite floue et fine entre ce qui peut être pornographique et ce qui est strictement obscène, entre ce qui est fiction et ce qui est réel. La notion de pudeur est à étudier pour comprendre les frontières du voyeurisme et de l'obscène. Jean-Christophe Menu dans un échange avec Fabrice Neaud au sujet de l'autobiographie, considère que la pudeur est un frein à l'auteur :

> La question de la *pudeur* est plus intéressante car elle sous-entend une incompréhension possible avec le lecteur, qui n'est pas forcément au même stade d'affranchissement par rapport aux préjugés moraux et convenances sociales... [...] En règle générale, je dirais que la pudeur ne concerne que le récepteur du propos et jamais son émetteur, comme l'obscénité telle que l'a définie Henry Miller avec sa ‘'loi de réflexion''.[102]

Le seuil d'acceptabilité d'une œuvre dans une société dépend de la pudeur du lectorat. En fonction de l'époque et du régime social, la bande dessinée autobiographique présentant des tabous et des scènes de vie licencieuses est plus ou moins acceptée. Les fantasmes et les rêves permettent d'outrepasser cette pudeur, dans la mesure où ils restent plutôt classiques et hétéronormées. Lorsque le récit sort des petites fictions de l'auteur, le dessin tombe dans l'obscène.

Le chercheur en littérature Jean-Michel Devésa rapporte une « multiplication des textes à caractère érotique qu'une partie des lecteurs et des journalistes perçoit comme "choquants". Ces publications alimentent une polémique dans le même temps où presse, médias et politiciens dénoncent une vague plus générale de pornographie. Le magazine *L'Express* a ainsi titré son numéro du 3 mai 2001 : "Loft Story, *Catherine Millet, publicité, Internet... Le Triomphe du voyeurisme*" »[103]. Selon lui, ces manifestations font signe d'une libération de la pensée, une libération des corps, et une libération de la pensée sur le corps. Il cite Henry Miller pour qui « l'obscénité est un élément permanent de la vie sociale des hommes et correspond à un besoin profond de l'esprit humain [...] [Havelock] Ellis [dont il reprend l'idée], en fait, va jusqu'à dire que les adultes ont besoin de littérature obscène, tout comme les enfants ont besoin de contes de fées, comme soulagement à la force oppressive des

[102]NEAUD, Fabrice et MENU Jean-Christophe, « Autopsie de l'autobiographie », dans *L'Éprouvette 3*, L'Association, 2007.
[103]DÉVESA, Jean-Michel. « Chapitre VIII. La Chair est faible, Hélas ! et j'ai lu tous les livres » dans *Stratégies de l'illisible*, Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2005. doi:10.4000/books.pupvd.26984. [Dernière consultation le 3 février 2026].

conventions »[104]. Il y a une nécessité de rendre visible l'irreprésentable pour faire fonctionner la société en assouvissant des pulsions personnelles à travers leur lecture. Les lecteurs répondent au désir de l'obscène en exerçant leur voyeurisme dans la bande dessinée. La pudeur et l'obscène fonctionnent simultanément comme deux faces d'une même pièce. La pudeur appartient au lecteur et l'obscène au bédéiste. L'exhibition semble exister dès lors que la bande dessinée dépasse le degré de pudeur autorisée par la société ou le lectorat concerné; le voyeurisme prend le relais lorsque l'obscénité de l'auteur est tolérée par le lectorat (la tolérance vient de l'acte même de lecture).

La lisière entre obscénité et pudeur porte souvent le nom de fiction (*fantasme, rêve, distanciation*). En camouflant le réel dans l'autobiographie, l'auteur n'assume plus un rôle d'exhibitioniste mais laisse sa place au lecteur-voyeur.

3.2. Distanciation de l'auteur : l'imposture du double

Face aux risques de l'exhibition, les auteurs peuvent invisibiliser des parties de leurs récits. Différents moyens graphiques ou scénaristiques permettent de dissimuler une réalité irreprésentable. L'anonymisation est possible pour les proches de l'auteur mais ce dernier, au centre de l'écriture de soi, aura du mal à cacher son identité puisque son existence est la source même du récit. Sans passer par l'anonymat total, l'autobiographe peut écrire sous le régime du double.

Certains auteurs utilisent d'autres versions d'eux-mêmes, des personnages symboliques qui figurent une partie d'eux-mêmes (une émotion, un travers, une tare) sans en être le tout. Ils s'en détachent pour mieux en parler. Ils s'appuient sur un double fictif comme moyen de réaffirmer au mieux leur « Moi », leur intériorité, d'une manière plus totale. Par exemple, dans *Extases* (éd. Casterman, 2020), Jean Louis Tripp n'est pas seul dans l'expression de ses aventures sexuelles, mais il est accompagné d'un satire, d'un démon lubrique perché au-dessus de son épaule. Ce dernier incarne le désir que l'auteur ne peut pas toujours satisfaire (sinon il tromperait sa compagne). Ce démon fait partie intégrante de Jean-Louis Tripp, comme esprit malicieux et nymphomane que l'auteur doit faire taire pour rester dans le droit chemin. L'incube est autant une figure biblique, une créature allant à l'encontre de la morale pudique chrétienne, qu'un ressort comique : le démon a un pénis démesuré par rapport à sa taille, un phallus grandissant à mesure que son désir croît, venant jusqu'à écraser graphiquement Jean-Louis Tripp. Souvent, ces familiers sont des créatures incarnant plutôt une mauvaise partie du « Moi » de l'auteur, une sorte de « ça » ou un « surmoi » freudien, venant soit asséner une pulsion destructrice au Moi (ça), soit critiquer et surveiller le Moi (surmoi). L' *alter ego* de l'auteur dans la bande dessinée autobiographique occupe le rôle d'un inconscient de l'auteur auquel il peut ou non céder. Cette deuxième voix vient compléter l'auteur autant qu'elle permet de le soustraire de sa part d'ombre. Le double fictif vient séparer, d'un côté, l'auteur en tant que personne civile et sociale, titulaire de droit

[104]MILLER, Henry, *L'Obscénité et la loi de réflexion*, Paris, éd. La Musardine, 2001, p. 13. Cité dans DÉVESA, 2005.

juridique, et d'un autre, cette créature, sous forme d'un double « cruel » de l'auteur, qui ne serait qu'un soi-disant personnage et auquel on prête les tares qui ne sauraient être reprochées à l'auteur, bien qu'il s'agisse, dans le fond et dans les faits, d'une même entité. L'auteur et sa réplique fonctionnent comme des M. Jekyll et M. Hyde.

Le Blog de Frantico, est un blog internet anonyme attribué à un certain Frantico qui raconte son quotidien sous la forme d'un journal autobiographique. Frantico fait partie de la mouvance des blogueurs des années 2000, parmi lesquels Boulet, Libon, Mélaka, Capucine et Reno. Il livre impudiquement sa vie, relatant sans fard, ses relations sexuelles, ses complexes et ses passions. Il oscille entre la banalité d'une vie d'auteur de bande dessinée et l'exhibition de ses épisodes masturbatoires, de ses expériences avec femmes, ou de ses histoires d'un soir qu'il n'était pas censé conter. Le langage est vulgaire, les thèmes sont grossiers. Dans ses aventures, il est accompagné par un chat. Celui-ci n'est pas réel. Encore plus grossier et direct que l'auteur, il incarne sa mauvaise conscience. C'est une part complètement assumée par Frantico qui, dès la première page de son blog, explique à ses lecteurs la fonction qu'aura ce familier durant toute l'œuvre. L'auteur se scinde en deux dès le début de sa bande dessinée.



Figure 18 : *Le Blog de Frantico*, Lewis Trondheim (sous le pseudonyme de Frantico), 1er janvier 2005 (édition imprimée : Albin Michel, 2005).

Alors qu'il revient d'une soirée chez des amis, Frantico, fortement alcoolisé, est accueilli chez lui par sa mauvaise conscience sous les traits d'un chat. L'animal lui reproche de ne pas avoir ramené de fille chez lui, tant et si bien que le chat partage son lit, là où la conquête de Frantico aurait pu se trouver. Cette mauvaise conscience occupe les pensées de l'auteur : il garde les yeux grands ouverts, alors que le familier dort. Lui est incapable de dormir. Ce chat est autant une partie de Frantico qu'un double dont il aimerait se débarrasser.

Cependant, cette analyse reste-t-elle pertinente dans la mesure où Frantico n'existe pas ? En effet, Frantico est lui-même un imposteur. Dans un premier temps, la paternité de l'auteur a été cachée, mais des soupçons des théoriciens et bédéphiles[105] se sont portés vers Fred Neidhardt et surtout Lewis Trondheim dont le style et le ton cynique se rapproche de celui de Frantico. Cependant, Lewis Trondheim nie en bloc avant de révéler en 2020 à Thierry Groensteen dans *Entretiens avec Lewis Trondheim* (éd. Association) qu'il est bel et bien l'auteur derrière le blog de Frantico. Pour brouiller les pistes il aura publié des bandes dessinées sous le nom de Frantico en collaboration avec d'autres auteurs comme *Mkm - mega krav maga* avec Mathieu Sapin paru chez Delcourt en 2010, et un tome 2 dans lequel il collabore avec lui-même (Lewis Trondheim) ; *Nico Shark* chez Delcourt en 2007 dans la collection Shampooing dirigé par Lewis Trondheim ; une collaboration dans le tome 5 de *L'Atelier Mastodonte* (Dupuis 2017) ; mais surtout une filiation avec d'autres blogueurs au début des années 2000 : Lewis Trondheim manigance avec ses confrères auteurs, Boulet, Libon, Mélaka, Capucine et Reno pour apparaître dans un voyage en bande organisé au Japon. Le canular aura presque durée 20 ans. Pourtant, plus qu'un pastiche des blogs BD, le *Blog de Frantico* n'est-il pas une libération narrative, le débridage d'un auteur vu comme trop lisse. Pour le chercheur en bande dessinée Paul Gravett :

> Alternant dénis et confirmations confuses, il entretint la spéculation. Pour couper court : Trondheim est Frantico, et ce déguisement semble l'avoir autorisé à se décharger des frustrations et des indignations qui auraient pu choquer de la part d'un auteur perçu comme consensuel et familial.[106]

L'histoire que raconte Lewis Trondheim est probablement aussi le fruit d'un fantasme. En 2006, lorsqu'il lui est demandé dans une interview ce qu'il pense des rumeurs sur sa paternité avec Frantico : « [Lewis]Trondheim rigole : " Ça me fait chier qu'on pense que c'est moi, alors que c'est Diego (Aranega) " »[107]. Or, il est loin de critiquer ou de blâmer le travail de son double, il ajoute : « J'adorerais avoir fait son livre car je suis d'accord avec l'auteur en ce qu'il faudrait que la masturbation ne soit plus un tabou. Cela éviterait toutes ces excitations machistes, ces guerres… »[108]. Dans l'entretien avec Thierry Groensteen, Lewis Trondheim confie qu'il s'inspire de lui-même alors qu'il avait entre 17 et 18 ans. Ainsi, Frantico ne serait pas qu'un personnage totalement fictif, mais

[105] Déjà en 2006 des bédéphiles soupçonnent Lewis Trondheim d'être Frantico, comme en témoigne cet avis trouvé sur le site Bédéthèque, catalogue des bandes dessinées où communiquent passionnés et amateurs. recueil : « Mais Frantico et Trondheim font-ils un ? Je dirais oui car j'ai relevé une scène identique entre une planche de Trondheim parue dans un *Spirou Mag* de 1992 (ou 1993) et une planche du présent blog. L'attitude similaire des personnages ne laisse planer que peu de doutes la dessus. » [En ligne : https://www.bdtheque.com/series/4316/le-blog-de-frantico]. [Dernière consultation 05 mais 2026].

[106] GRAVETT, Paul , « Soyez spontanée », traduit de l'anglais par Thierry Groensteen dans *Neuvième Art* n°13, janvier 2007, pp. 60 – 73. [En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/soyez-spontane]. [Dernière consultation le 15 mars 2026].

[107] « Bande dessinée Lewis Trondheim a reçu le Grand prix du Festival international d'Angoulême qui s'est achevé hier» dans *20 Minutes*, 30 Janvier 2006.

[108] « Lewis Trondheim : "La célébrité est une chose néfaste" » dans *20 Minutes*, 02 février 2006.

sans doute, le fruit d'un fantasme, d'une part d'ombre de l'auteur de *Donjon*, *Pathy Télépathe, Les Aventures de Lapinot* ou autres bandes dessinées grand public. Le chat est à Frantico ce que Frantico est à Lewis Trondheim : l'incarnation d'une mauvaise conscience. Le *Blog de Frantico* laisse apparaître un Lewis Trondheim complètement débridé. Dans ses autobiographies, *Approximativement*, ou *Les Petits Riens*, la banalité conjuguée à un travail d'ellipse fait s'évaporer le sulfureux sous les couches d'encre. Or, dans *Le Blog de Frantico*, la passe est faite à des idées déplacées, irrévérencieuses, et très vulgaires, que Lewis Trondheim tentent de sublimer par l'humour sous la figure de son double. Dans *Le Blog de Frantico*, tout est visible, bien que la majorité de l'histoire soit irreprésentable. Mais nous sommes, par cette figure du double, plus proches de la fiction que de la réalité. Ainsi, il s'agit moins d'un exhibitionnisme de l'auteur que d'un voyeurisme du lecteur. Il est intéressant de revenir à la figure du chat. Le familier a des traits félins. Il va de soi que Lewis Trondheim s'est éloigné de l'effigie du toucan ou d'un quelconque volatile afin d'éviter d'être reconnu trop facilement. Mais pourquoi un chat ? Deux raisons : d'abord, le chat est un animal commun possédé par près de quatre français sur dix ; ensuite, il peut s'agir d'une allusion, d'un lien à Fritz the Cat, personnage créé par Robert Crumb en 1959. Fritz est un chat anthropomorphe, à la fois vulgaire et pervers, et c'est aussi un double de l'auteur. Robert Crumb implante des éléments autobiographiques dans ses œuvres à travers Fritz. Nous pouvons également penser que Lewis Trondheim accentue la subversion. en traversant l'univers des contes : dans le folklore médiéval, le chat est une figure associée au double des sorcières. Il renvoie au mal et à la déviance. En utilisant un félin comme double retors, le bédéiste se positionne déjà en un magicien, en un usurpateur.

Frantico est un *alter ego* de Lewis Trondheim, mais il s'avère que l'auteur possède déjà pléthore d'autres doubles. L'auteur livre une autobiographie sous forme de six numéros nommés *d'Approximate Continuum Comix* entre 1993 et 1994 qui sont réunis sous le titre d'*Approximativement* parus chez Cornélius en 2001. Dans ces feuillets il se démarque par une auto analyse constante, examinant ses travers et son comportement face à la société, sur un ton cynique. Graphiquement, c'est une particularité de l'auteur, il représente le genre humain par des animaux : chiens, souris, ours, oiseaux tous anthropomorphisés, tant et si bien qu'il est parfois compliqué de deviner l'animal dont il est question. Lui se mue en toucan, car le bec de l'animal rappelle le nez allongé de l'auteur. Dans les pages de l'album, la narration se confond avec les pensées de l'auteur, mais bien souvent, les différentes pensées, les différentes facettes de la personnalité de l'auteur discutent entre elles sous formes de personnages. Le premier dédoublement se fait sous les traits d'un reptile : un genre de dragon ou de serpent immense se met à chasser Lewis Trondheim. C'est sa mauvaise conscience[109] qui se glisse derrière lui. Ses bulles de dialogues fonctionnent comme des pensées intrusives. De telle sorte que, cette créature participant intégralement dans la vie de l'auteur, est une partie de lui qui se

[109]L'auteur emploie cette expression à de nombreuses reprises dans l'album pour désigner la créature. On peut noter que l'expression est là même chez Frantico pour désigner son chat imaginaire. Chez d'autres auteurs, cette mauvaise conscience ne figure pas ou n'est pas appelée de la sorte.

manifeste sous le registre du double. Par ce biais du double, l'auteur camoufle l'irreprésentable. Il se démarque de ses mauvaises habitudes en les déléguant à d'autres parties de lui-même. Ce n'est pas lui qui agit et qui pense mais sa réplique maléfique. Il est possible de noter que la mauvaise conscience a ici un côté inquiétant. Dans *Le Blog de Frantico* l'auteur cohabite avec son animal, il le tutoie et trouve des solutions d'un commun accord, alors que dans *Approximativement* le double est un très grand et imposant prédateur (le reptile attaquant un oiseau) qui prend énormément de place sur les cases quitte à écraser l'auteur. Chez Frantico la mauvaise conscience est un *alter ego* surmontable complétant le personnage principal ; dans *Approximativement*, cette mauvaise conscience est un antagoniste qui signifie en creux le mépris de l'auteur envers ses travers.

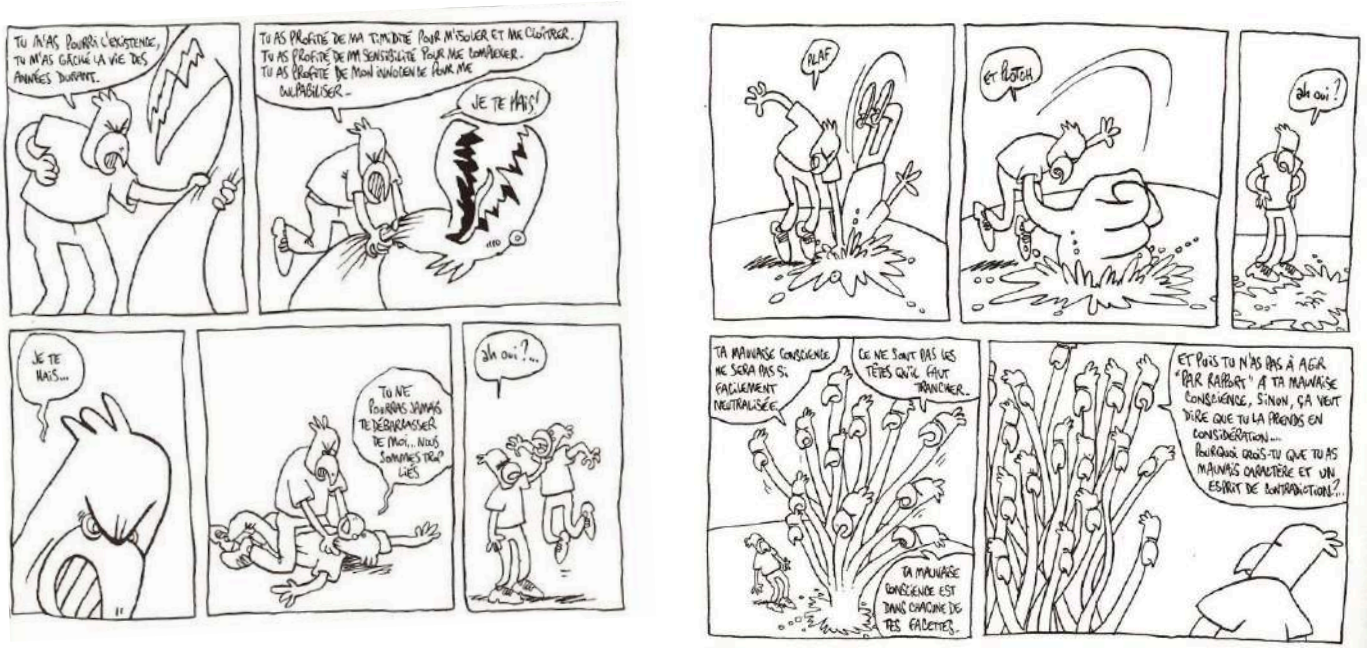


Figure 19 : *Approximativement,* Lewis Trondheim, éd. Cornélius, 2001, pp. 131- 132.

Après un affrontement de face avec sa mauvaise conscience, Lewis Trondheim se rend compte que cette partie de lui n'est qu'une autre version de lui-même. Le serpent qui le suit est en réalité lui aussi constitué de doubles. Il se transforme en une hydre à douze têtes, chacune représentant un de ses défauts ou vices. Lewis Trondheim n'a pas seulement une mauvaise conscience, parmi ses doubles il compte des alliés, différentes parts de lui-même, représentant différents pendants de sa personnalité, bons comme mauvais. Autrement dit, le bédéiste range ses traits de personnalité dans des cases. Il fait graphiquement sortir ses doubles depuis l'intérieur de lui-même. La couverture de l'album, où figure un foisonnement de Lewis Trondheim différents, témoigne de la multiplicité des doubles. Dans une analyse de janvier 2000 pour *Du9, l'autre bande dessinée*, les journalistes de bande dessinée, Loleck et Didou considèrent que « [c]haque personnage serait ainsi une projection possible, une personnalité possible. [...] A partir de là, on peut admettre que le rôle du narrateur n'a pas d'importance particulière

: il n'est qu'une facette de plus de ses personnages, de même que ses personnages ne sont que lui-même sous d'autres angles ».[110]



Figure 20 : *Approximativement*, p.85.

Ainsi, Frantico ne serait qu'un des doubles de Lewis Trondheim, un jumeau sorti de son esprit lui permettant de camoufler l'irreprésentable en affirmant "ce n'est pas moi, c'est lui", bien que ce "lui" ne soit qu'un autre "Moi". Pour aller encore plus loin dans la mise en abîme, nous pouvons préciser que le Chat est le double de Frantico, lui-même double de Lewis Trondheim qui possède de multiples doubles, mais qui en est un lui-même. Lewis Trondheim est le nom de plume de Laurent Chabosy. Derrière le pseudonyme et le visage de toucan, Laurent Chabosy se fait oublier. Or, le récit autobiographique parle structurellement de lui sous les multiples filtres du double. Les auteurs-autobiographes se cachent derrière un (ou plusieurs) autres eux-mêmes pour laisser parler leur moi profond. Il existe une forme d'exhibition de cet être construit de toutes pièces depuis les versions de l'auteur. Lorsqu'une chose n'est pas représentable (moralement acceptée), elle n'est pas forcément invisibilisée par le bédéiste, mais est montrée par le relais d'un *alter ego.*

Moins graphiquement, l'auteur peut se distancer de lui-même par la narration. Dans *Daddy's Girl* (éd. L'Association, 1999), Debbie Drechsler est Déborah seulement dans la première histoire. Par la suite, elle se dissocie de son "je" pour devenir le personnage de Lily puis de Franny[111]. La

[110]LOLECK et DIDOU, « Approximativement », dans *Du9, l'autre bande dessinée,* janvier 2000. [En ligne : https://www.du9.org/dossier/approximativement/]. [Dernière consultation le 16 mars 2026].

[111] Dans la traduction française de l'Association en 1996, Debbie est tout de suite appelé Lily et Paula devient Pearl. La distance est sans doute le résultat d'une volonté d'unicité voulue par l'auteure.

narration devient extérieure. Elle rapporte à Du9 qu'elle « avai[t] besoin que [s]es personnages soient fictionnels pour [s]e sentir plus à l'aise avec cette approche » [112]. De la même manière, Aline Kominsky-Crumb, se nomme « La Bunche » dans ses récits. *Sacrée Bunche* (éd. association 2025 et originellement, *Love That Bunch* chez Fantagraphics en 1990 puis chez Drawn & Quarterly en 2018 pour une version étendue) est un ensemble de strips à l'esthétique underground dans lesquels Aline Kominsky-Crumb dessine des anecdotes de sa vie. Du scabreux au politiquement incorrect, elle dévoile son dépucelage non-consenti, son avortement, les coulisses de son couple libre avec Robert Crumb mais aussi la relation compliquée avec ses parents et sa fille. L'une des icônes des *wimmen's comix* se spécialise dans l'autobiographie. Cependant, le récit se fait à la troisième personne. Elle devient "La Bunche". Il s'agit du surnom que son mari et leurs amis lui ont donné en référence à un personnage de Robert Crumb "Honeybunch Kaminsky" avec lequel elle partage des traits. Tout au long de son œuvre elle créera aussi un *alter ego* masculin, Mr. Bunch, incarnant ses tendances cyniques et patriotes. Elle se dédouble narrativement avec "La Bunche", un personnage qui est elle, mais qu'elle tient éloigné avec un pronom à la troisième personne du singulier ("she"/"elle"). Dans la version originale, cette Bunche n'est même pas déterminée par un genre, elle est "the", pronom indéfini distançant la dessinatrice et son personnage. Il est cependant possible de noter que c'est la fille de Aline Kominsky-Crumb et Robert Crumb, Sophie Crumb, qui est la traductrice de *Sacrée Bunche*. À une distanciation qui aurait pu être orchestrée par un biais de traduction répond une plus forte authenticité retrouvée dans l'œuvre. Sophie Crumb est comme sa mère, autant personnage qu'auteure, en tant que traductrice, puisqu'elle apparaît sur certaines planches. Utiliser une distanciation, graphique ou narrative, permet à l'auteur autobiographe d'appréhender le réel qui a été vécu, parfois subi, afin d'être en mesure de le raconter. Chloé Delaume écrivaine et critique littéraire parle de « suicider son Je »[113]. Nathalie Dalain se métamorphose en Chloé Delaume, ce personnage de fiction avec lequel elle est en capacité d'écrire sur ses traumatismes passés. Comme Debbie et Lily. L'autobiographie est fictionnalisée pour que l'irreprésentable puisse être rendu visible.

3.3. Allégorie, abstraction, références. Les images, relais d'une narration indicible

Aux textes crus répondent des images brutes. Les objets et situations sensibles ne sont pas divulgués en direct mais passés par des filtres : la narration, (le temps), la symbolisation, l'emprunt à la culture commune ; cependant cette distanciaton peut échapper au bédéiste lui-même, incapable de contrôler les réprésentations et la culture commune. Face à l'impossibilité de dire pour des raisons

[112]VERSTAPPEN, Nicolas, « Entretien avec Debbie Drechsler » dans *Du9, l'autre bande dessinée*, entretien réalisé par courrier électronique entre Mars et Juillet 2004. [En ligne : https://www.du9.org/entretien/debbie-drechsler/]. [Dernière consultation le 16 mars 2026].
[113]DELAUME, Chloé, *Dans ma maison sous terre*, Seuil, 2009, p.7.

éthiques, morales ou bien relevant simplement de la psychologie de l'auteur, le dessinateur se réapproprie des images pour communiquer avec son lectorat.

Xavier Mussat développe une écriture en réseau. Les images qu'il utilise dans *Carnation* (éd. Casterman, 2014), possèdent différents sens en fonction de l'association avec des symboles précédents ou suivants. À la page 33, Xavier se rend dans l'appartement de Sylvia. Il décrit une décoration féminine et minimaliste. Il remarque que son amie possède une fine collection de coquillages. Il les dessine. Sur la planche, les coquillages d'abord présentés en groupe sur une fenêtre, sont répartis chacun sur une case. Le dessinateur oublie tous les autres éléments de la chambre, ne gardant qu'un à un les coquillages pluriformes. Ils ne sont pas situés dans des cadres et n'ont pas d'arrière-plan. La focalisation est entièrement placée sur ces objets. La mise en page provoque un effet de zoom sur les coquillages : une table en bois au centre, des coquillages sur du bois, puis des coquillages. Or, cet effet est rompu avec la dernière case du strip : une vignette encadrée (donc coupée du reste), avec un fond plus sombre, laissant place à deux corps qui s'enlacent.

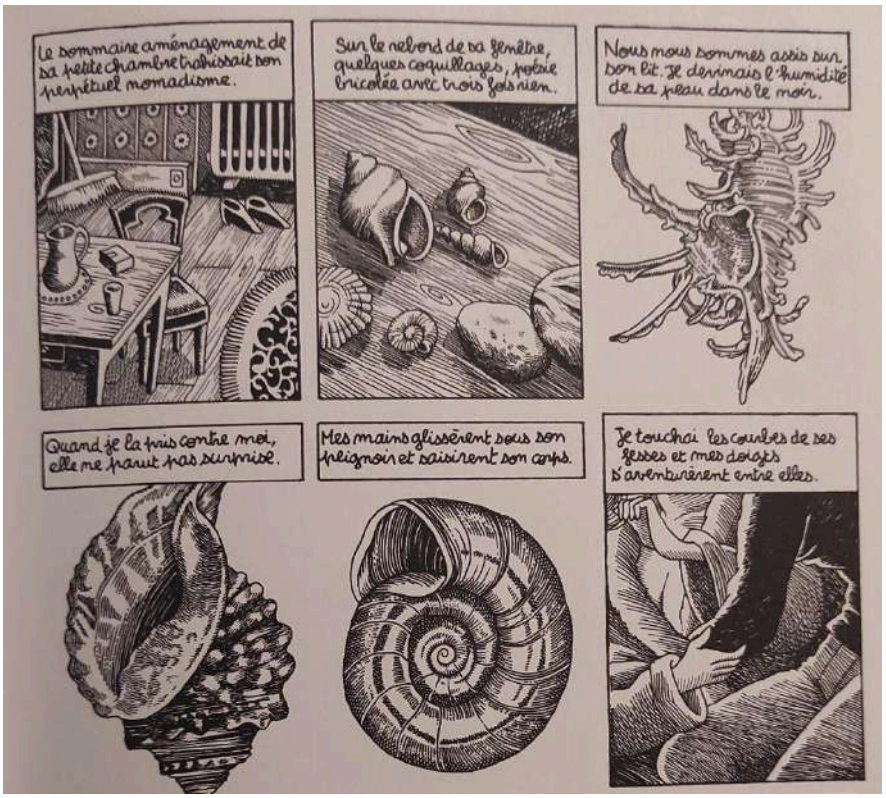


Figure 21 : Xavier Mussat, Carnation, éd. Casterman, 2014, p.33.

Cette case finale nous désaxe et donne un autre sens à ces coquillages. Ceux-ci en réalité symbolisent le sexe féminin. En lisant la narration au-dessus des objets, l'affaire est encore plus claire. Xavier Mussat décrit son rapprochement physique vers Sylvia : les coquillages représentent le corps de l'être aimé qu'il découvre doucement. Plus tard dans l'œuvre Sylvia se montre froide et gênée. Elle repousse Xavier. Elle entre dans une coquille pour se protéger du monde extérieur. Ici, l'image nous montre

qu'elle peut exister en dehors de sa coquille. Avec cette case de fin de strip, Xavier Mussat pénètre le corps (« mes doigts s'aventurèrent entre elles ») : il fait entrer le lecteur avec lui dans cette intimité. Sans pour autant rompre le charme poétique, puisque d'autres coquillages suivront, il suspend l'allégorie des coquillages pour y poser un sens, en superposant les deux images, corps et coquille. Toute l'œuvre de Xavier Mussat se construit comme un rhizome[114], sans structure fondamentale. Les images communiquent en réseau, entre les pages, entre les cases et à l'intérieur des cases. Par les métaphores graphiques, le bédéiste cache le corps mais nous dévoile surement plus de choses qu'une scène érotique ne l'aurait fait. Ces passages allégoriques dans l'oeuvre de Xavier Mussat, qu'il est possible de rencontrer chez d'autres auteurs du corpus, peuvent évoquer les courants abstraits de l'OuBaPo[115]. L'abstraction, comme l'allégorie ou la métaphore, permettent de divulguer sans montrer abruptement. À titre d'exemple, en 2006, Lewis Trondheim publie chez l'Association dans la collection Pattes de Mouche & OuBapo, *La Nouvelle Pornographie.*

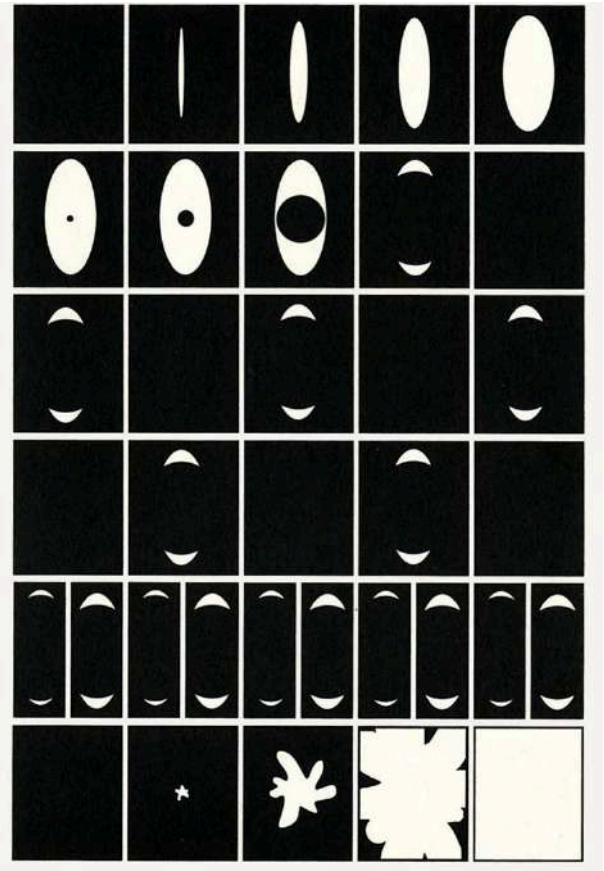


Figure 22 : Lewis Trondheim, *La Nouvelle Pornographie*, éd. l'Association, 2006, p.1.

[114] Théorisé principalement par Gilles Deleuze et Félix Guattari, le processus rhizomique peut s'appliquer en littérature et se comprendre comme un discours sans hiérarchie qui peut évoluer dans n'importe quel sens. Le texte n'est pas figé et son sens se démultiplie grâce aux réseaux de symboles, de métaphores et de figures. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Milles Plateaux,* éd. Minuit, 1980.

[115] L'Ouvroir de Bande dessinée Potentielle est un groupe de dessinateur et critique de bande dessinée formé en 1993, qui crée des BD sous des contraintes variées dans un but artistique. Le mouvement est proche de l'OuLiPo, Ouvroir de Littérature Potentielle, initié par Raymond Queneau et François Le Lyonnais.

Sans autre texte que le titre, la bande dessinée se compose de ronds et de carrés, de blanc et de noir. Cependant, à la lecture du titre il est possible de comprendre que derrière l'abstraction se cache une scène de pénétration. Allégories, symboles, et images fonctionnent comme des relais du verbe, encore plus évocateurs parfois. Les bédéistes utilisent des références connues et communes issues de la littérature, du cinéma, de la culture populaire et de la bande dessinée afin de communiquer plus facilement des expériences singulières.

Aussi symbolique qu'une figure de style, le renvoi à d'autres images, ou grandes figures d'autorité artistique, permettent à l'auteur de s'exhiber plus, sans le montrer frontalement. Alison Bechdel écrit *Fun Home : Une tragicomédie familiale*, (éd. Points, 2021), une autobiographie autour de la découverte de son homosexualité et de la relation difficile avec son père dont le décès reste mystérieux. Bien que la version officielle de sa mort porte vers un accident de la route, Alison est rongée par l'idée que son père se soit suicidé après son *coming-out*. Son père, Bruce Allen, était marié à sa mère depuis plus de 10 ans mais entretenait des relations homosexuelles consenties avec de jeunes hommes. L'autobiographie d'Alison Bechdel est double : c'est son histoire et celle de son père. Et, afin de la raconter, son récit est traversé par de multiples modèles, dont Ernest Hemingway, Marcel Proust, Virginia Woolf, ou James Joyce. En effet, immergée pendant son enfance dans les arts et la littérature, par le biais de parents professeurs et d'un parcours académique en lettres et littérature, sa sensibilité à l'égard des images et figures mythiques, bibliques et littéraires ne nous étonnera pas. Il est possible d'analyser le chapitre 4 (pages 93 à 127) de *FunHome* titré « *À l'ombre des jeunes filles en fleur* »[116]. Dans ce chapitre, la figure proustienne est dominante. L'influence de l'auteur sert à assembler le récit. L'autobiographie n'est pas construite chronologiquement. Les moments de la vie de l'auteure sont éparpillés dans l'œuvre, plus par thèmes ou suite d'idées. Les chapitres précédents relatent la relation tendue, distante et froide entre Alison Bechdel et son père, Bruce, ainsi que l'homosexualité de l'auteure. Les chapitres suivants abordent la mort du père et les regrets d'Alison de ne pas avoir passé plus de temps avec lui. Ce quatrième chapitre (sur sept chapitres, nous sommes à presque la moitié), emprunte trois motifs proustiens pour raconter le réel le plus fidèlement possible : le travestissement, les fleurs et le temps.

Dans un premier temps, le chapitre est écrit sous l'égide du travestissement. Sur une photo de son père que l'auteure retrouve dans des cartons, (*voir figure 23*) celui-ci est dans un maillot de bain féminin. Il avait 22 ans. Alison soupçonne qu'il s'agit d'une blague de collège bien qu'elle soulève l'élégance de son père en femme. L'auteure raconte comment son père l'habillait dans des tenues spécialement conçues pour les filles (uniformes, jupes, robes et barrettes). Elle émet l'idée que son père ait voulu lui-même s'habiller de la sorte et ait déplacé son désir sur sa fille. Si lui n'a pas pu se travestir, il travestira sa fille. Or, ce travestissement se traduit aussi chez Alison. Alors qu'ils visitent une mine, la jeune Alison demande à son frère John de l'appeler Albert. Elle ne souhaite pas être

[116] *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919, éd. Gallimard) est également le titre du deuxième volume du cycle de la Recherche du temps perdu de Marcel Proust.

une femme dans ce milieu extrêment masculin. La narratrice, écrivant avec un certain recul, évoque une « tentative précoce de transposition proustienne »[117], comme le travestissement de Alfred, jardinier et chauffeur pour qui Marcel Proust avait des sentiments, dans le personnage d'Albertine Simonet. Plus qu'un prénom, c'est son apparence entière que l'auteure veut changer : elle refuse de porter les vêtements que son père lui demande de mettre (elle ôte sans cesse sa barrette), elle se préfère les cheveux courts, et porte des tenues masculines. Sortant d'une piscine, elle explique que sa poitrine naissante la gêne et qu'elle serait mieux sans. Enfin, assise dans un café autoroutier avec son père, elle et lui remarque une conductrice de poids-lourd entrer. Son allure *"butch"* (masculine) fait s'interroger Alison. Son père lui demande si c'est à cela qu'elle veut ressembler. Dans la bulle de dialogue, la personne est désignée par le déictique « ça »[118] surligné en gras soulignant le mépris de Bruce à l'égard de cette femme. Alison ne peut que répondre non face à son père, mais en réalité, c'est bien "ça" qu'elle voudrait être. Immédiatement après l'image de cette conductrice de camion, l'auteure évoque la mort de son père. Cette chauffeuse qui aura « hanté [s]on père »[119], la hante elle aussi : elle associe l'image du camion à la mort de son père, et donc, l'image du travestissement. Une idée sous-jacente au travestissement apparait : l'homosexualité. Alison Bechdel rappelle que Marcel Proust utilisait le terme d' « inverti », qui manifeste l'inversion sexuelle pour nommer les homosexuels. Le travestissement dans le chapitre se situe aussi dans l'attirance de Alison envers les femmes et de Bruce envers les hommes.



Figure 23 : Alison Bechdel, *Fun Home : Une tragicomédie familiale*, éd. Points, 2021 trad. Lili Sztajn, p.93. Dessin d'une photographie représentant Bruce Allen Bechdel, illustrant le Chapitre 4.

Dans un deuxième temps, ce sont les fleurs qui se trouvent au centre de ce quatrième chapitre. Chez Proust, la notion de botanique se voit reliée à l'amour : les jeunes filles en fleurs sont les femmes

[117] Alison Bechdel, *Fun Home : Une tragicomédie familiale*, éd. Points, 2021 trad. Lili Sztajn, p. 119.
[118] *ibid,* p.125.
[119] *op. cit.*

(dont Albertine) que le narrateur observe par désir derrière des haies fleuries du jardin de chez Swann. Le lecteur peut retrouver tout une analogie florale proustienne. D'abord, le chapitre s'ouvre et se referme sur une image de lilas. Il s'agit des fleurs préférées de Bruce. Dans la mythologie grecque, les lilas viennent de la transformation d'une nymphe, Syringa, pour échapper à l'amour de Pan. Nous retrouvons le thème du travestissement. Or, ces fleurs sont aussi « spécimen botanique tragique qui commence à se faner avant même d'atteindre son apogée »[120]. Comme un lilas, Bruce est décédé trop jeune. C'est du moins ce que semble nous dire sa fille. Plus que tout, les lilas sont les fleurs bordant le jardin de chez Swann derrière lesquelles le narrateur proustien observe les jeunes filles en fleurs. Aussi, le lecteur trouve sa place comme cet observateur, derrière les lilas laissés par Bruce. Le chapitre nous laisse découvrir la passion de Bruce pour le jardinage. Lui, parfois aidé de ses enfants, s'occupe d'un jardin. Alors qu'elle nous montre son père en train de planter des fleurs, l'auteure compare Roy, assistant jardinier et babysitter des Bechdel à Alfred, le chauffeur de Marcel Proust. Bruce est soupçonné d'avoir eu une liaison avec Roy ainsi que d'autres jeunes hommes. Les fleurs sont une métaphore de cet amour charnel. La rhétorique florale développée dans ces pages émane de l'œuvre proustienne. Par ailleurs, Bruce meurt en jardinant (il transportait des bouts de bois en dehors de chez lui avant de se faire renverser par un camion). L'amour caché derrière les fleurs et le jardinage est associé par l'auteure à la mort du père.

Pour terminer, le temps qui passe est un motif très présent dans ce chapitre. Les anecdotes racontées dans ce chapitre se limitent à l'enfance de l'auteure, marquant une distance plus grande entre le moment vécu et le moment raconté (narration). Le chapitre est illustré par une photo que le lecteur retrouve également à la fin du même chapitre parmi d'autres photos (figure 23). Celles-ci sont les témoins du temps qui passe et qui n'est plus. Ces photos disent l'absence du père et le sentiment amoureux (l'auteure suppose qu'elles ont été prises par l'amant de Bruce). Sous la forme d'un serpent, le symbole du temps apparaît encore. Se promenant dans un bois avec ses frères, Alison croise un serpent s'abreuvant à une source. Les enfants courent chercher de l'aide auprès de Bill, jardinier remplaçant de Roy. Celui-ci armé d'un pistolet essaye de l'abattre mais le serpent a disparu. L'auteure compare l'animal au cycle de la vie, à ouroboros. Le chapitre est lui-même construit comme un cycle. La figure du reptile en dit encore plus. Elle renvoie au phallus (donc à la relation homosexuel), ou péché originel et à la mort de l'être aimé (Eurydice mordu par le serpent). Lorsqu'il sera interrogé sur la mort de Bruce Allen, le chauffeur du camion dit que l'homme semblait effrayé, comme s'il avait vu un serpent. Le bon en arrière a causé sa mort. Le serpent l'a tué. Son homosexualité cachée l'a fait disparaître. Il est hors du temps. Alison regrette de ne pas avoir passé plus de temps avec son père. Elle remarque qu'elle avait finalement beaucoup de points communs avec lui. Alison est en train de partir à la recherche du temps perdu avec son père dans son autobiographie. Tout se conclut ou semble se conclure sur la mort du père, comme traumatisme

[120] *Ibid.* p. 98.

originel d'Alison Bechdel, donnant naissance à l'œuvre. Si *La Recherche* dit comment Marcel est devenu Proust, *Fun Home* dit comment Alison est devenue Bechdel.

Alison Bechdel utilise une écriture en réseau pour faire œuvre, pour construire un récit qui ne soit pas un *petit mickey* mais un travail littéraire et graphique d'envergure. Le flot d'imagerie permet d'associer Bruce et Alison d'une manière plus concrète. Plus jeune, l'auteure se croyait diamétralement différente de son père. Avec le recul d'adulte, elle se rend compte de leur point commun. Si ce rapprochement s'effectue dans toute l'œuvre, il trouve une apogée ici. En se dessinant elle est son père dans une voiture sur une autoroute, elle écrit :

> Dans l'une des métaphores majestueuses de Proust, les deux chemins que la famille du narrateur eut choisir pour sa promenade –le côté de Swann et le côté de Guermante – sont d'abord présentés comme diamétralement opposés [...]. Mais à la fin du roman, on découvre que les deux chemins convergent depuis le début – "entre ces deux routes, des transversales s'établissent".[121]

Alison et Bruce partagent le voyeurisme et les amours interdits. Dans ce chapitre, père et fille observent l'objet de leur désir (Roy et Bill pour Bruce et le calendrier avec une femme nue aisni que la conductrice). Les images peuvent être lues et comprises sous des scripts différents. L'alibi proustien est majeur mais chaque signe pris pour lui-même peut renvoyer à autre chose, comme le montre l'exemple du serpent. La fiction est mise au service du réel, alors dans quelle mesure sommes-nous dans de l'exhibition ? Les images amènent invariablement à l'amour et à la sexualité (fleur, serpent), mais d'une manière si détournée que le lecteur en vient à oublier de quoi il en retourne. Le texte est allégé, adouci, et l'irreprésentable (l'homosexualité et la mort) est rendu visible par la passage dans un autre univers. Les références à une culture commune deviennent relais de l'indicible. Le thème proustien est assez récurrent dans les autobiographies. Il est une grande figure auctoriale dont les images sont reprises car elles sont évocatrices. Par exemple, chez Fabrice Neaud, ces images sont subverties. Tout le charme et la poésie proustienne est rompu dans *Le Dernier Sergent, Les guerres immobiles : avril 1998 - 1er avril 2000* (éd. Delcourt 2023), quand à la page 35 celui-ci nomme son chapitre « à l'ombre des jeune homme en foutre » pour parler du sida.

Malgré le sens que le bédéiste peut donner à sa bande dessinée, le discours peut lui échapper. L'auteur doit faire confiance au lecteur potentiel pour être en capacité de bien interpréter les symboles. L'autobiographe n'est pas maître des représentations et le lecteur peut voir plus que ce qui est représenté. Par exemple, la figure du serpent dans l'imaginaire collectif renvoie d'abord au mal et au malin : le serpent est un double de Lewis Trondheim, et chez David B. (*Ascension du Haut-Mal*) le reptile représente la maladie du frère de l'auteur. Dès lors que l'animal est dessiné, il a peu de chance

[121] *Ibid*, p.108.

qu'il soit magnanime. Or, chez Bechdel il est aussi signe d'amour : il est autant *eros* que *thanatos*. Le voyeurisme du lecteur se joue dans l'analyse et la compréhension des signes.

3.4. Les omissions comme un contrôle de l'intimité

Avec une autobiographie, un auteur se dévoile. Or, l'exhibition n'est pas totale : ce qui appartient trop au bédéiste est tu. Le système d'omission se compose de plusieurs engrenages : l'ellipse, le hors-champs, le caviardage (texte et image), la distanciation narrative – notamment avec le jeu du double (voir II - 3.2). Ce sont autant de moyens au service de l'autobiographe pour garder une mainmise sur sa vie privée. Ces effets camouflant l'intime agissent comme des non-dits dans l'œuvre, des réalités non-montrées, que le lecteur ne peut que soupçonner ou s'imaginer sans jamais les avoir à sa disposition concrète.

Ces non-dits semblent résider dans les interstices d'une bande dessinée. Dans les espaces blancs de la BD se joue une temporalité et une dimension spatiale échappant au contrôle du lecteur et permettant à l'auteur de camoufler une partie de sa vie privée : « en effet c'est en fonction de deux critères différents, l'un temporel, l'autre spatial, que doit s'apprécier le mode d'intégration des vignettes dans le strip, et des strips dans la planche »[122]. Le théoricien de la bande dessinée Thierry Groensteen, en catégorisant les types et fonctions des vignettes dans les planches d'une bande dessinée, établit que l'interstice (ou la gouttière) entre deux cases, ou d'une page à l'autre, marque une rupture du récit dans la continuité spatiale et temporelle. C'est dans cette interruption – plus ou moins longue – que se joue les non-dits et les non-montrés.

Dans *Approximativement* (éd. Cornélius, 2001), Lewis Trondheim utilise des ellipses pour avancer dans le récit de sa vie. Ces sauts dans le temps ne sont pas indiqués narrativement mais les changements de décors (saisons et météo fluctuante, ou lieu du récit mouvant, passant de l'appartement de Lewis et Brigitte aux bureaux de l'Association à un restaurant à Angoulême) et des discussions passant d'un sujet à un autre avec des actants différents, sont autant d'éléments laissant deviner des ellipses. Malgré ses nombreuses BD autobiographiques, Laurent Chabosy reste un auteur très discret. Au centre de l'album, Lewis Trondheim raconte s'être rendu à une fête organisée par l'Association. Au cours de cette soirée entre amis et collègues, un homme alcoolisé s'invite et se dénude au milieu des convives. D'autres détails font que la fête ne se passe pas comme espéré pour Lewis : ses côtés rigides, tendus et maniaques l'empêchent de s'amuser. Il nettoie tout ce qui traîne et fait la police parmi les invités. Dans cette anecdote racontée en quelques pages, une case dénote.

[122] GROENSTEEN, Thierry, *Le Système de la bande dessinée*, éd. Presses universitaires de France, 1999, p.72.

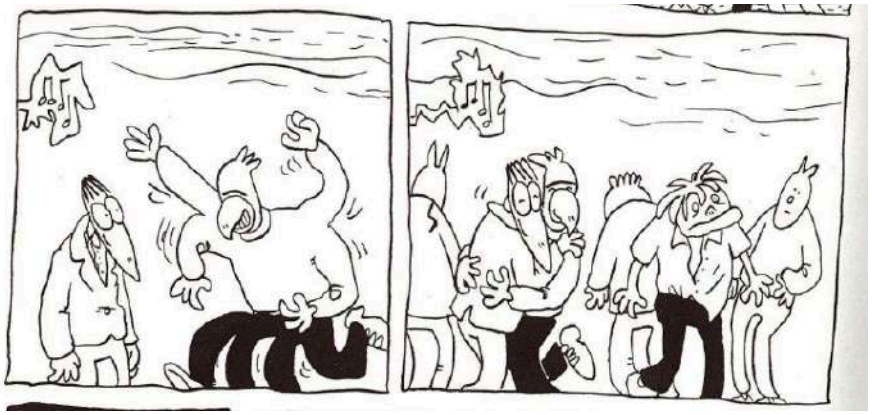


Figure 24 : *Approximativement,* Lewis Trondheim, éd. Cornélius, 2001, p.102.

Au bas de la page 102 Lewis Trondheim accueille sa compagne Brigitte Findakly. Lorsqu'il la voit, il se précipite vers elle avec joie. Or, il ne s'agit pas d'une simple joie de voir l'être aimé. Ici, le sentiment d'allégresse semble être exagéré : mouvement vifs des bras et des jambes comme une explosion soudaine mais muette (absence de bulle de dialogue), grand sourire du personnage et absence d'autres personnages sur la case laissant les amoureux partager seul ce moment. La case semble isolée du reste de l'anecdote. Le geste n'est pas expliqué et reste incompréhensible. Pourquoi un bonheur si soudain ? La clé de compréhension nous est donnée quelques pages plus loin.



Figure 25 : *Approximativement,* p. 110.

Lewis et Brigitte se sont mariés le matin même de la fête. En supposant qu'ils se sont séparés entre ces deux moments, leur rencontre en tant que désormais mari et femme explique la joie démesurée et soudaine. Outre les quelques mots prononcés par la mère de Lewis Trondheim, jamais il n'est mention narrativement ou graphiquement (pas de traces d'alliance sur les plumes-doigts de l'oiseau-Trondheim) du mariage dans l'œuvre. Un mariage est considéré comme un évènement important de la vie, pourquoi omettre la cérémonie ? Le bédéiste tient tant à contrôler son intimité que

ce n'est même pas lui qui annonce au lecteur qu'il s'est marié, mais la mère de celui-ci, par téléphone. Une vie privée qu'il ne dévoile même pas entièrement à ses amis (eux non plus ne semblent pas au courant du mariage organisé) ou à sa mère. Il lui dit que la soirée à l'Association s'est bien passée. C'est un mensonge : un exhibitioniste a infiltré la fête[123]. L'auteur de nature secrète joue sur les différents degrés de pudeur dans son œuvre : l'irreprésentable (l'exhibitioniste) a été rendu visible pour produire un effet comique et rendre l'anecdote digne d'intérêt ; quant au représentable (le mariage), il a été invisibilisé par une stratégie d'omission pour que Laurent et Brigitte conservent une intimité matrimoniale. Néanmoins, l'auteur a malgré tout laissé des indices (la marque d'affection soudaine puis l'appel téléphonique venant achever le sens) afin que le lecteur puisse considérer les ellipses et interpréter le sens. La cérémonie existe dans le hors-champ du récit.

La disposition d'une page est décidée par le dessinateur de sorte à ce que « le lecteur soit conduit à présupposer l'existence hors champs d'un élément tenu invisible, ce non représenté n'aura jamais eu nulle part d'existence physique à cet instant du récit (comme en a le hors champs filmique ou profilmique au moment du tournage) : il demeurera une pure construction de l'esprit, une virtualité »[124]. Cet énoncé déclaré par Thierry Groensteen propose deux idées : d'abord les cases d'une bande dessinée agissent comme les angles d'une caméra dans un film. L'orientation de la caméra est choisie par le bédéiste autobiographe qui sélectionne ce qu'il souhaite diffuser. Entre deux cases, deux strips ou deux pages, entre deux mouvements de caméra, ou bien d'un plan à l'autre (même angle mais temporalité différente), existe un "hors-champ", un espace blanc où le temps fonctionne différement. C'est dans cet espace que le voyeurisme du lecteur se manifeste. Ensuite, c'est au lecteur de "recoller les morceaux" dans une œuvre. Il doit effectuer un travail de fictionnalisation, une « construction de l'esprit », afin de parachever le récit, d'aboutir sa lecture de l'œuvre en posant sur elle un sens que le lecteur aura lui-même construit à l'aide des indices laissés par le bédéiste, et ainsi de comprendre le texte. Le lecteur exécute ce travail d'interprétation de manière inconsciente dans tous les textes qu'il peut croiser. Or, cet enjeu de « virtualité » est intrinsèque au médium BD. C'est le seul liant entre texte et image dans un seul discours. Ce faisant, les écarts entre dits et non-dits, montrés et non-montrés, sont plus nombreux à combler, et la virtualisation de l'œuvre par l'œil du lecteur demeure nécessaire.

Dans *Carnation* (éd. Casterman, 2014), Xavier Mussat évoque cette notion de hors-champs dans l'œuvre et la considère comme une fictionnalisation du récit[125]. Il ne peut pas tout dire de sa relation avec Sylvia, il ne peut pas dévoiler l'entièreté des coulisses de leurs rapports charnels. Aussi, le cadre possède cette fonction de ne montrer que ce qu'une caméra, l'œil et le trait de l'auteur, laisse apparaître dans le champ. Ce qui existe en dehors du cadre appartient à l'auteur. Xavier Mussat ne

[123] L'auteur semble ne pas tout raconter à sa mère. Celle-ci écrit dans le droit de réponse : « merci de m'avoir permis de connaître une grande partie de ta vie cachée et ton démon intérieur». Malgré sa discrétion, la bande dessinée reste un moyen pour l'auteur de se confier, non seulement au public mais à ses proches.

[124]GROENSTEEN, Thierry, *Le Système de la bande dessinée*, éd. Presses universitaires de France, 1999, p.50.

[125] « La fictionnalisation est inévitable. Le damier que constitue l'ensemble de ce qui est dit et de ce qui est tu n'apparaît pas sous l'œil du lecteur. Il n'en perçoit qu'une surface pleine, épurée du hors-champ que je suis le seul à connaître. » dans MUSSAT, Xavier, *Carnation,* éd. Casterman, 2014, p.235.

livre pas de séquences de récits mais des moments évaporés et dispersés dans le temps et l'espace. Les éléments semblent regrouper sur une scène, l'espace de la case, qui laisse aux vignettes le temps de dire, et aux interstices, le temps de cacher. Il faut comprendre ce dispositif de hors-champs comme une part de fiction dans l'œuvre. Dans une bande dessinée, même autobiographique, tout ne peut pas être rapporté dans son ensemble pour des raisons techniques et formelles. Le cadre découpe. La bande dessinée segmente. Par conséquent, les effets de cadre permettent l'irruption des non-dits et des non-montrés. Nous ne sommes pas toujours dans l'ordre de l'irreprésentable dans ces choses secrètes – il n'y a rien de scandaleux dans un mariage ou dans un voyage – mais il s'agit une nouvelle fois de cette tension dans le degré de la pudeur acceptable et normée rendant une part récit invisible.

Or, ce cadre est à double tranchant. Selon Thierry Groensteen : « un cadre est toujours l'indice d'un quelque chose-à-lire. Lorsqu'il "rencontre" un cadre, le lecteur est tenu de présupposer qu'il y a là, à l'intérieur du périmètre tracé, un contenu à déchiffrer. Le cadre est toujours une invitation à s'arrêter et à scruter »[126]. Le cadre et les gouttières permettent de cacher, mais la fonction première de ces cases reste par essence de montrer. Le cadre a une *fonction lecturale*. Il alerte "ici il y a quelque chose à regarder", comme un panneau de signalisation au centre de la page. Ainsi, se camoufler derrière le cadre n'est pas entièrement efficace. L'invisibilisation de l'intimité est imparfaite puisque le lecteur voyeur va justement essayer de lire dans ces interstices. La mission du lecteur est de décoder les espaces blancs, de leur donner sens. La pulsion scopique s'active ici. Le lecteur tente de voir ce que la fenêtre ouverte cache entre ses battants.

Les omissions temporelles et spatiales ne suffisent pas à camoufler la vie privée. Un moyen efficace de ne pas dire et de ne pas montrer reste alors de supprimer complètement ce qui aurait pu être dit ou montré. Retirer une vignette (comme le fait Gerbil dans les planches de Chester Brown), retirer un dialogue ou même retirer une planche entière permet de garder son intimité. Lewis Trondheim partage à Paul Gravett, critique de bande dessinée, qu'il a déjà « produit des pages de bandes dessinées plus personnelles, sur des choses très privées, mais elles sont restées dans [s]es cartons ou [il] les a[] jetées ». Il ajoute : « J'avais besoin de les exprimer, mais elles n'étaient que pour moi »[127]. Ne pas publier une page produite revient à l'omettre au public. Le bédéiste a dessiné et écrit des planches dont il fut le seul public. Celles-ci étant trop personnelles, il les a conservées sans les diffuser. Au-delà de cette idée du non-dit par caviardage de la page, réside la notion de « besoin de s'exprimer ». Le bédéiste produit, se révèle, comme s'il s'agissait d'un besoin vital. L'exhibition de soi en bande dessinée a une vertu thérapeutique.

Au caviardage peut répondre un extrême inverse : l'exaltation. Afin que le lecteur ne s'épuise pas à chercher un sens, l'auteur peut contextualiser ses cases le plus possible. Il peut rendre tout le sens disponible. Tout dire, tout montrer, pour que le récit ne soit pas un foyer de fantasmes pour le lecteur mais plutôt un développement construit dans lequel le lecteur peut apprendre. Pour Jean-Louis Tripp,

[126]GROENSTEEN, Thierry, *Le Système de la bande dessinée*, éd. Presses universitaires de France, 1999, p.64.
[127]GRAVETT, Paul dans « Trondheim », *9e Ar*t, n° 13, Janvier 2007, p. 69.

auteur de *Extases*, (éd. Casterman, 2020) : « [a]ujourd'hui, dans la représentation de la sexualité, on a le choix entre l'ellipse ou le porno. Il n'y a rien entre les deux »[128]. Le bédéiste fait le choix de raconter sa vie sexuelle avec le plus de détails possibles. Son ambition n'est pas l'exhibitionnisme, au contraire, il souhaite avoir une démarche pédagogique. Le surplus de contexte agit comme un moyen de lutter contre l'étiquette de l'exhibition. Il rapporte à Radio France :

> L'honnêteté de mon récit c'est un engagement vis à vis de moi-même. À partir du moment où je me suis dit, que je racontais ma vie sexuelle, je ne me voyais pas le faire à moitié. L'intérêt de la démarche était de vraiment tout dire. Pour ne pas que ce soit de l'exhibitionnisme, il faut prendre la précaution de bien contextualiser les choses. Rien n'arrive comme ça, ex-nihilo.[129]

Jean-Louis Tripp refuse les non-dits. S'il y a de l'invisible, c'est qu'il y a de l'irreprésentable. Ne pas montrer, revient à désigner qu'il n'y a rien à voir, et donc, montrer. Lorsque le bédéiste rend une chose ou une scène visible, il la rend représentable, morale en un sens car non-tabou. Il ne fait pas semblant de la cacher. En mettant en scène l'obscénité, le dessinateur défait le voile de pudeur installé par les normes sociales et permet au lecteur-voyeur d'être légitimé dans sa lecture. Si l'auteur lui montre, il a le droit de regarder. La tension voyeurisme/exhibitionnisme dans la bande dessinée autobiographique ne se résout pas dans une frontière fixe, au contraire, les notions coexistent sans s'effacer l'une par rapport à l'autre.

---

[128]PASAMONIK, Didier, « Entretien avec Jean-Louis Tripp », dans *ActuaBd*, 28 mai 2019. [En ligne : https://www.actuabd.com/Jean-Louis-Tripp-Extases-Si-je-veux-que-cela-ait-un-impact-il-faut-que-je-paye]. [Dernière consultation le 26 janvier 2026].

[129]DOUHAIRE-KERDONCUF, Anne : « Aujourd'hui, on peut montrer des scènes de décapitation mais pas de scènes d'amour. Entretien avec Jean-Louis Tripp », Radio France, Vendredi 1 septembre 2017, [En ligne : https://www.radiofrance.fr/culture/jean-louis-tripp-aujourd-hui-on-peut-montrer-des-scenes-de-decapitation-mais-pas-de-scenes-d-amour]. [Dernière consultation le 26 janvier 2026].

III. Le « lecteur voyeur » et sa légitimité à observer

1. Le regard du lecteur dirigé

1.1. Le temps du regard : Un strip tease formel

La scopophilie du lecteur s'active dans son travail de lecture. Or, le dessinateur peut le guider, l'aider à regarder en attisant sa curiosité. Le sous-parties précédentes proposent les enjeux de l'objet qui est représenté (II-2) et la façon dont l'objet est représenté (II-3). Désormais il s'agit d'étudier la manière dont l'objet est vu, et quels moyens sont mis en place par le bédéiste. Celui-ci utilise différents outils pour attiser la curiosité, activer la scopophilie du lecteur et le rendre voyeur. La position, la taille et le cadre de la vignette dans la planche (et la planche dans l'œuvre) ainsi que le point de vue donné au lecteur dans la vignette, sont autant d'éléments formels qui permettent à l'auteur de diriger le regard. Celui-ci fait découvrir le récit de sa vie, ses expériences, vignettes par vignettes, dans un lent processus de dévoilement rythmé par des dialogues et des pauses inter-cases. L'auteur procède à un strip tease formel.

Dans *Le Playboy* (éd. Cornélius, 2012), Chester Brown expose son adolescence, entre la maladie de sa mère, les messes dominicales et ses premiers pas dans le monde adulte. Le récit est structuré par une anecdote principale : l'achat des revues *Playboy*. La revue *Playboy* est un magazine érotique s'adressant aux hommes dans laquelle des *playmates*, de jeunes modèles féminin, posent nues entre les pages centrales. Le jeune Chester se rendait à l'épicerie de son quartier à vélo pour acheter la revue, la lire en pratiquant l'onanisme puis, honteux de son action, il partait l'enterrer dans la forêt, ne pouvant pas la laisser chez lui de peur que sa mère la trouve. Cette BD est une confession sur la découverte de sa sexualité, un livre silencieux où seules les images sont révélatrices. Retirer un texte, narratif ou dialogue, revient à faire disparaître une partie du *tempo* et donc de laisser le temps ou non au lecteur d'apprécier la vignette. Ces passages silencieux s'organisent lors des épisodes masturbatoires ou scabreux, laissant au lecteur le soin d'observer l'obscène dans la durée qu'il souhaite. Le lecteur peut contrôler son degré de voyeurisme. L'absence de pudeur dans l'image et le texte ne nous étonnent pas puisque l'auteur se veut authentique même dans l'abject. Son gaufrier n'est pas régulier. Alors que la narration s'enchaîne avec six vignettes par planches, lors des moments de honte et de solitudes – notamment lorsqu'il enterre son magazine sous la neige – une seule vignette apparaît muette dans la page au fond noir, pas au centre mais désaxée. Chester Brown est solitaire dans l'histoire et sur l'espace de la page. Le *strip tease* est inversé : plutôt que de focaliser le lecteur sur le moment de jouissance du personnage, comme l'aurait fait un magazine érotique, l'auteur appuie les moments de solitude et de tristesse. Il ne sublime pas le réel, il n'érotise rien, il rend compte des tabous de la sexualité et de la difficulté à s'épanouir en tant que jeune homme.

Avec *Extases* (éd. Casterman, t.1 2017 et t.2 2020), Jean-Louis Tripp dévoile toute sa vie sexuelle et ses expériences fort nombreuses. Pour ce faire, son gaufrier est standard, les dessins se trouvent dans cases séquencées sur une suite de planches. Or, deux moments sortent du lot : lors d'un entretien avec son éditrice et amie qui le conseille comme dans une séance de thérapie (*Extases 1*, pp. 190 - 193), il n'y a pas de vignettes, uniquement les deux personnages discutant dans l'espace blanc, signifiant une absence de filtre dans la discussion ; et, un passage qui nous intéresse plus dans notre contexte de voyeurisme, lors de la fréquentation d'un club échangiste (*Extases 2*, pp. 300 - 329). Il nous raconte sa première expérience : peur du rejet, appréhension, et excitation de la découverte. Il n'y a personne, sa partenaire et lui doivent attendre plusieurs minutes avant de croiser un couple qui va les initier. Ils font le tour des lieux et reviennent alors que l'événement commence. Une musique se lance, les corps se rapprochent et font connaissance. Formellement, il n'y a plus de bulle de dialogue. Tout se passe dans la narration. Dès lors qu'une musique d'ambiance retentit dans la salle et que les corps se rencontrent, le dessinateur enlève le cadre et sur une quarantaine de pages, les seules illustrations de la BD sont des doubles planches à fond perdu. Les lecteurs entrent pleinement dans l'action, sans hors-champs caché dans les interstices.

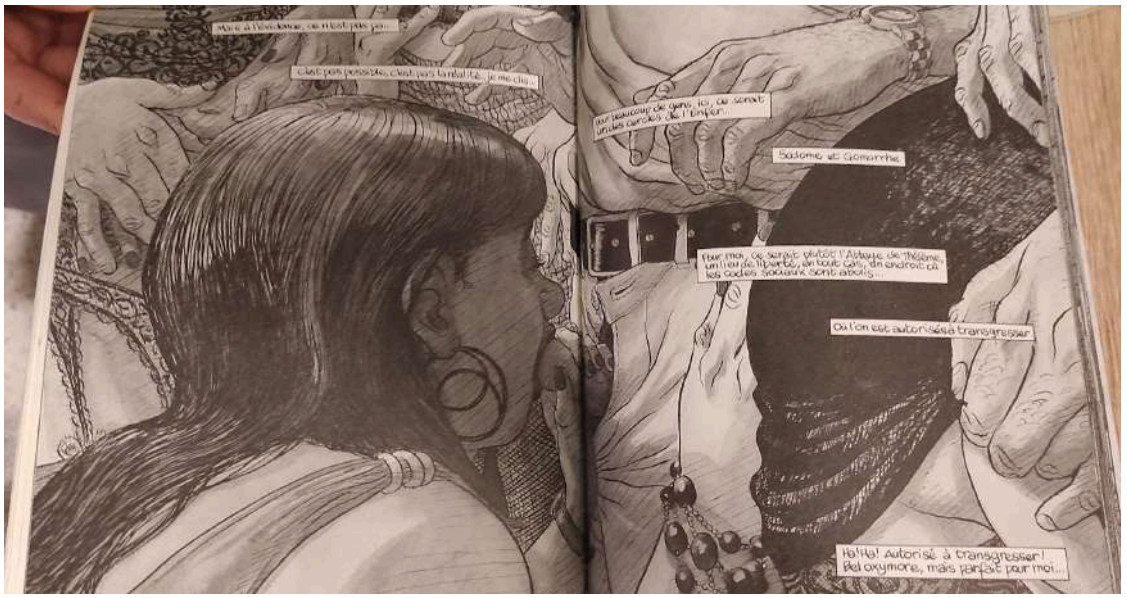


Figure 26 : Jean-Louis Tripp, *Extases*, Tome 2, éd. Casterman, 2020, pp. 306 – 307.

Le fond perdu donne une sensation d'infini après les pages, l'évènement est trop important pour être contenu dans un cadre. Ce fond perdu a un effet sur le livre entier. La tranche blanche se noircit remarquablement pendant quarante pages ; quarante pages où l'auteur est dans le club échangiste. Le lecteur est lui aussi plongé dans cette pièce obscure. Il semble être invité par Jean-Louis Tripp a partager l'expérience comme une immersion totale. Le bédéiste montre au lecteur les coulisses du club échangiste comme s'il y était. La focalisation est interne et le dessinateur élabore un dispositif scopique de premier plan. De surcroît, la narration nous fait parcourir le dessin et en lisant nous sommes obligés d'observer ce qu'il y a dans l'image.

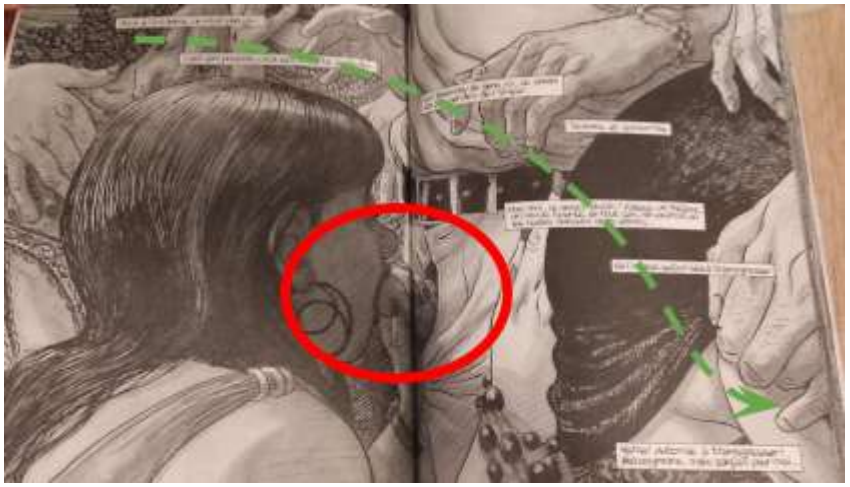


Figure 26 : Jean-Louis Tripp, 2020, pp. 306-307.
La flèche verte indique le sens de lecture.

Le discours est positionné sur l'illustration de telle sorte qu'il est impossible pour le lecteur de fermer les yeux sur les actes sexuels. La narration nous fait passer tout autour de la fellation. Le lecteur ne peut pas l'esquiver. La double page présente cependant un défaut que les autres n'ont pas. La reliure du livre camoufle le pénis. L'idée que la reliure ait été spécialement conçue pour masquer l'objet phallique a été écartée au vu de tout ce qui a été montré dans les quelque 600 pages composant le double album. Il serait plus envisageable de croire à un défaut au niveau de l'édition. L'auteur et l'éditeur ne peuvent pas contrôler tout l'album.

Plus loin, cette reliure est utilisée comme un outil stylistique. Jean-Louis Tripp et sa compagne découvrent les lieux et s'intègrent aux festivités. Ils poussent une porte et découvrent une partouze. La pièce reste entrouverte et les personnages regardent ce qu'il s'y passe avant d'entrer. Cachés, ils observent à travers les interstices. L'encart narratif est aligné avec deux éléments : la main de Jean-Louis placée sur la poitrine de sa partenaire et le postérieur tendu d'un individu dans la pièce entrouverte. Le sens de lecture de l'œuvre incite également à arrêter son regard sur le postérieur puis, sur le sexe de l'auteur dans la main de sa compagne. Les autres lignes de force convergent vers cette image centrale derrière la porte. Or, à côté de l'arrière-train se trouve la poignée de la porte. En réalité, nous sommes moins invités à regarder les fesses qu'à ouvrir cette porte. La reliure presque invisible se situe exactement sur la porte qui s'ouvre et ce n'est pas l'auteur qui se tient devant elle mais bel et bien le lecteur. Ce dernier est placé avec et à hauteur des personnages comme étant pleinement intégré dans l'action. Le lecteur ne peut plus se cacher entre les interstices. Jean-Louis Tripp le place volontairement dans une posture de voyeur. Or, il ne l'est pas tant car il est invité à observer, invité à s'immerger dans la pièce entrouverte. Le lecteur pourrait être voyeur mais il est invité à voir, il fait en quelque sorte partie du club sans y avoir forcément consenti. Il ne peut pas échapper à ce que l'auteur lui montre.

Par ailleurs le temps de cette séquence semble être plus long que celui de l'album : la gêne du lecteur qui ne se sent pas à sa place ici allonge la séquence ; l'absence d'espaces blancs comme de temps de pause ; l'absence de vignettes réelles permettant de séquencer et de déterminer un cadre temporel ; l'absence de dialogue rythmant l'action. Ce sont des arrêts sur image que l'auteur nous partage. Par cette reliure invisible sur la porte entrouverte, le bédéiste établit un parallèle entre l'action d'ouvrir un livre et l'entrée dans cette pièce obscure dévoilant l'intimité d'inconnues.

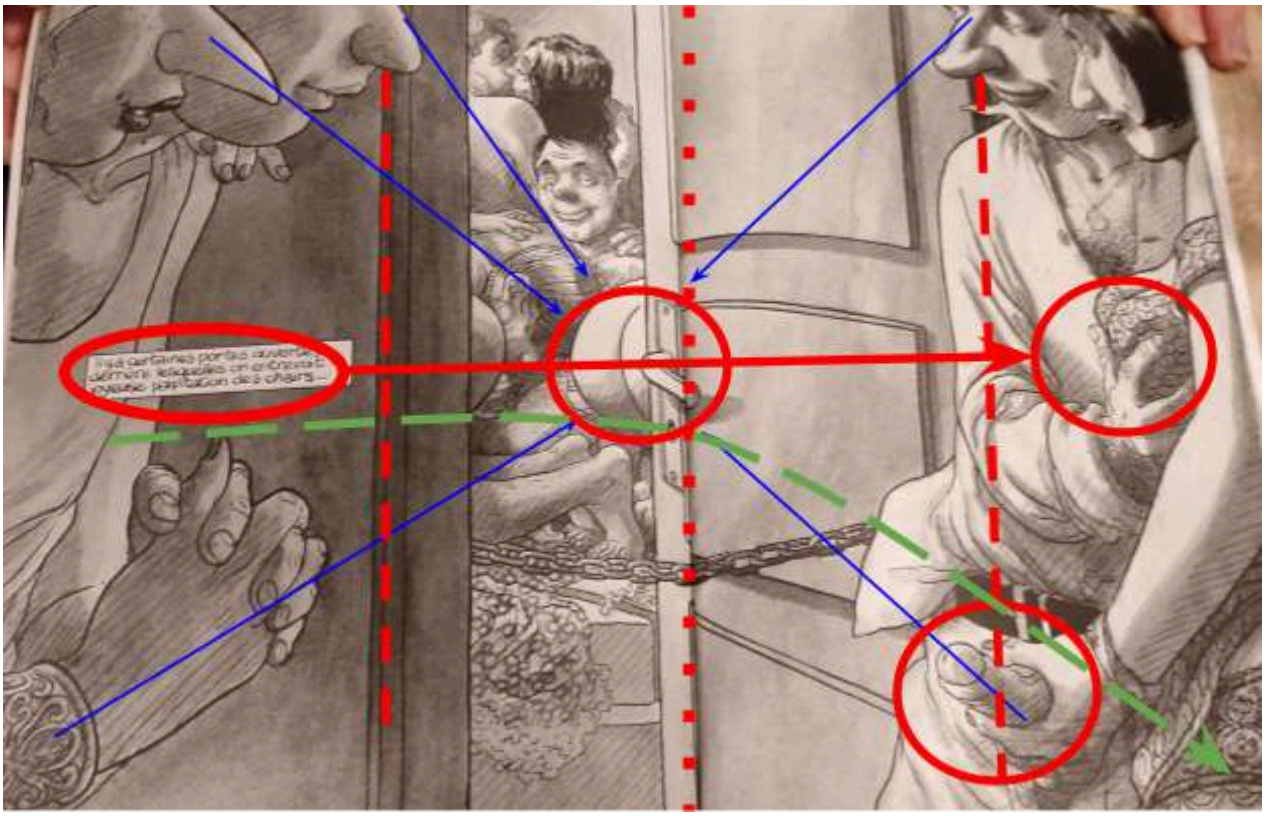


Figure 27 : Jean-Louis Tripp, 2020, pp. 326-327.
La flèche verte indique le sens de lecture. Les flèches bleues représentent les lignes de force. La ligne rouge en pointillée centrale est la reliure.

Chez Xavier Mussat, une certaine obligation de voyeurisme se joue dans le décryptage des images. Dans *Carnation* (éd. Casterman, 2014), parce que sa vision était brouillée par l'effet de substances ou d'euphorie, les vignettes sont comme floutées lorsque l'auteur raconte un rapport sexuel avec Sylvia. L'illustration est faite de pointillés, et l'image semble encodée, cryptée, comme sur un film érotique nocturne d'une chaîne de télévision payante. Ce style permet à Xavier Mussat de ne pas se rendre complice d'exhibition. Le temps du regard est décomposé, séquencé : il n'y a pas de paroles dans ces cases, ce qui ne donne pas de cadence précise. Seuls trois moments séparés nous donnent l'idée que le temps passe.

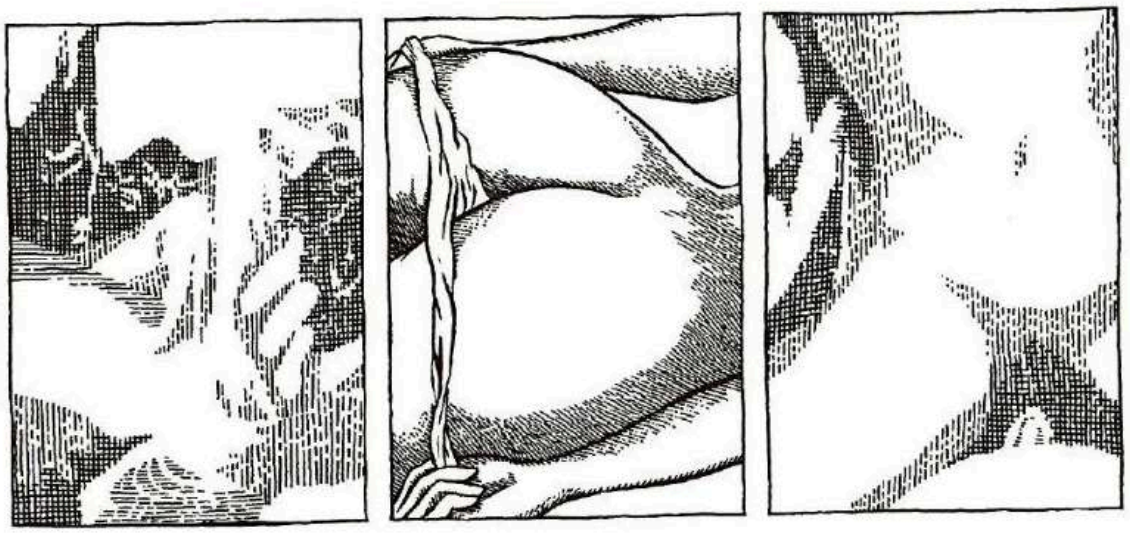


Figure 28 : Xavier Mussat, *Carnation*, éd. Casterman, 2014, p. 206.

Le silence de ces illustrations amènent le lecteur à s'arrêter pour décrypter l'image au travers du flou et ainsi rendre le lecteur voyeur. Le cadre est utilisé pleinement dans sa *fonction lecturale* comme établi par Thierry Groensteen :

> Un cadre est toujours l'indice d'un quelque chose-à-lire. Lorsqu'il "rencontre"un cadre, le lecteur est tenu de présupposer qu'il y a là, à l'intérieur du périmètre tracé, un contenu à déchiffrer. Le cadre est toujours une invitation à s'arrêter et à scruter.[130]

Le lecteur est invité à déchiffrer l'obscène. La place du personnage Xavier Mussat et celle du lecteur peut être analysée. Ce dernier n'est pas seulement à hauteur d'yeux, ici il est complètement à la place du bédéiste. Ailleurs chez l'auteur le point de vue est subjectif, dans le cadre sont représentés Sylvia et Xavier tandis que le lecteur est "hors-champs". Or, ce strip met le lecteur à la place du narrateur-auteur. Il voit ce qu'il voit, Xavier agissant comme un relais du lecteur. De la même manière, Frédéric Boilet utilise la même focalisation d'une façon récurrente dans *L'épinard de Yukiko*, (éd. Ego comme X, 2002) et *Elles*, (éd. Ego comme X, 2007). Le lecteur est autant voyeur que l'auteur qui fantasme sur des inconnus dans la rue. Il décompose chaque moment d'intimité de son point de vue. Il est lui-même le relais du lecteur et nous impose sa vision à lui.

1.2. Un triple regard : lecteur, personnage et auteur

La grande majorité des autobiographies du corpus sont écrites avec une focalisation extérieure (à l'exception de Frédéric Boilet) comme si une "caméra subjective" venait filmer l'auteur et sa vie. C'est presque un contresens : le bédéiste en racontant son histoire ne devrait-il pas le faire depuis un

[130]GROENSTEEN, Thierry, *Le Système de la bande dessinée,* éd. Presses universitaires de France, 1999, p. 64.

"je" dessiné, sans se représenter en tant que personnage mais en montrant sa vie au lecteur depuis ses yeux ? C'est ce que fait Frédéric Boilet dans ses œuvres *L'épinard de Yukiko*, (éd. Ego comme X, 2002) et *Elles*, (éd. Ego comme X, 2007). La plupart des vignettes (certaines sont réalisées à la troisième personne) sont dessinées à hauteur d'yeux et à la place du personnage principal / auteur. Le lecteur est habitué à observer les rapports de Frédéric Boilet à travers ses yeux. L'auteur, le personnage et le lecteur voient la même chose puisque le point de vue des autres personnages, les femmes qu'il rencontre, n'est pas ou très peu donné.



Figure 29 : Frédéric Boilet, *Elles*, éd. Ego comme X, 2007, p.36.

Frédéric Boilet au Japon invite un modèle chez lui pour la dessiner nue. L'auteur est publié et reconnu dans le pays. Il invite la modèle à s'installer mais celle-ci le prévient : elle préfère ne pas être reconnue. Son visage n'apparaîtra pas. Elle est libre de tout faire et lui peut tout dessiner. Il peut tout voir et tout montrer. Le lecteur, mis à la place de l'auteur, peut ainsi lui aussi tout observer. Or, le point de vue unique se dédouble : le personnage-auteur se dissocie du lecteur. Celui-ci devient une entité à part entière dans la BD. La modèle et l'auteur s'adressent directement à lui. Frédéric Boilet « brise le quatrième mur » en regardant droit vers la « caméra » qu'il a installée. Le regard indiscret du lecteur n'est plus protégé par l'écran de papier qui le sépare de l'intimité de l'auteur. Frédéric Boilet s'est retourné et a pris le lecteur en flagrant délit de voyeurisme. Cette image est surprenante : elle conscientise notre regard et notre action de regarder. Derrière l'encre et le papier, ce sont des individus qui existent ou existaient que nous regardons importunément. L'auteur choisit de faire vivre concrètement le lecteur dans la narration et dans l'image rappelant que différents points de vue coexistent.

Dans les pages de bandes dessinées autobiographiques, qui est l'observateur ? Le lecteur regarde l'image qu'il a sous les yeux ; les personnages présents sur l'image sont aussi témoins de la situation de l'auteur ; le bédéiste est indéniablement présent et observateur car c'est sa vie qu'il relate. Les autobiographies ordinaires offrent trois regards portés sur ce qui est représenté, le quotidien ou le graveleux.

La focalisation externe montrant l'auteur comme un personnage permet de porter une emphase sur l'objet de désir et le personnage principal. À ses côtés, des personnages coexistent et s'imposent comme des relais pour le lecteur. Ils lui permettent de voir et découvrir ce que l'auteur lui montre en même temps. Les relais du lecteur permettent au lecteur de se positionner dans la lecture, autrement dit de savoir où regarder lorsque l'angle de vue est subjectif. Les réactions extérieures, celles des personnages connexes (autres que l'auteur) aident à appréhender le récit. Dans *Daddy's Girl* (éd. L'Association, 1999), la petite sœur de Debbie Drechsler est un de ces relais. Lorsque dans *Le Visiteur de la nuit*, Debbie est abusée par son père, la violence des images est atténuée par la réaction effrayée de la petite fille. Le lecteur n'est pas le seul à être choqué. L'émotion est partagée, elle est donc allégée. D'une manière moins violente, chez Chester Brown, Seth et Joe Matt sont des relais du lecteur. Eux aussi découvrent que l'auteur fréquente des prostituées. Leurs positionnements sur l'affaire divergent est offre des points de vue et des repères différents au lecteur. Ce sont des avatars du lecteur.

Dans *Sacrée Bunche* (éd. association, 2025) Aline Kominsky-Crumb raconte sa première expérience sexuelle. Bien qu'elle soit amoureuse de l'homme avec qui elle a un rapport, celui-ci n'est pas consenti. À plusieurs reprises elle verbalise son refus d'être pénétrée. Trois points de vue sont donnés : le lecteur, complètement extérieur, le personnage principal et la narratrice. Il va de soi que le personnage principal, Aline, est aussi la narratrice, puisque il s'agit d'une autobiographie, cependant, l'écart temporel entre l'action subie et l'action racontée permet de les dissocier. La narration offre quelques indices temporels « premier » et « plus tard » et traite le sujet analytiquement : rien n'est romantisé, l'acte se fait froidement. La narratrice ne peut pas venir en aide à son soi passé. Le point de vue d'Aline tend à s'effacer. Le personnage d'Aline subit l'action : son « non » n'est pas écouté, autour d'elle le monde se fait noir (graphiquement) et elle devient muette et sans expression. Le viol est raconté sans relais. Le lecteur aussi subit l'action. De son point de vue, il est seul. Il y a peu de narration, seulement des images terribles. Aline est cachée à l'arrière-plan, elle ne peut pas être le point médian entre le lecteur et l'histoire. Le point de vue est extérieur. Aline dissocie et ne dit plus rien d'autant plus qu'elle est cachée par son partenaire. La narration froide donne l'impression d'un récit à la troisième personne. Aline n'est plus maîtresse de son corps et le lecteur est un observateur. Le lecteur est moins voyeur que témoin. Chez Debbie Drechsler (II - 2.1) l'idée est la même. Le regard est triple mais le lecteur n'a pas de relais.



Figure 30 : Aline Kominsky-Crumb, *Sacrée Bunche,* éd. Association, 2025, p. 12.

Il est intéressant de constater chez les auteures du corpus, Debbie Drechsler, Aline Kominsky-Crumb, Julie Doucet, et Salomée Lahoche, que le corps masculin est souvent dépeint comme une menace, un motif dangereux, et le pénis traité comme monstreux. Le licencieux ne tient pas dans le corps de l'auteure mais dans ce que l'homme fait subir : c'est lui qui est dévoilé, c'est lui qui est exhibé, et le lecteur ne s'en rend pas voyeur mais témoin.

1.3. Les modalités de représentations

1.3.1 *Le Male Gaze* comme signe d'obscénité

> Jouant de la tension entre le film comme contrôle du temps (montage, narration) et de l'espace (montage, changement de lieux), les codes du cinéma créent un regard, un monde, un objet, et par là même une illusion propre à susciter le désir. [131]

Ces mots de Laura Mulvey déterminant la notion du *male gaze* peuvent s'appliquer à la bande dessinée. Le *male gaze* est un terme qui a été forgé dans le champ cinématographique mais pouvant s'appliquer en littérature : il s'agit du traitement de la femme et de son corps sous l'angle de la domination masculine et de la société viriliste. Le corps féminin est objectivé par un regard masculin prépotent. Si le cas est remarquable dans le cinéma, il l'est aussi en bande dessinée. Les liens entre septième art et neuvième art ne sont plus à démontrer. En décembre 2018, Thierry Groensteen dresse une généalogie de la BD au prisme du cinéma et considère que la « BD et [le] cinéma sont, en outre, des arts du découpage et, partant, de l'ellipse »[132]. De plus : « la bande dessinée a, en somme, acclimaté la syntaxe cinématographique : une échelle des plans plus souple lui permet de se plier à toutes les exigences de la dramatisation, d'accompagner en les soulignant toutes les nuances des situations narratives »[133]. Ainsi, la notion de *male gaze* est aussi bien applicable au cinéma qu'en bande dessinée. Laura Mulvey dans son article de 1975 « Visual pleasure and narrative cinema » présuppose que le cinéma est un art qui active le voyeurisme :

> Le cinéma offre un certain nombre de plaisirs possibles. L'un d'eux est la scopophilie. Il existe des circonstances dans lesquelles le fait de regarder est en lui-même une source de plaisir, tout comme à l'inverse, il y a un plaisir à être vu. [...] Au premier regard, le cinéma semblerait éloigné du monde inconnu de l'observation clandestine d'une victime non consciente et sans volonté (unknowing and unwilling) car ce qui est vu à l'écran est volontairement montré.[134]

---

[131]MULVEY, Laura, « Visual pleasure and narrative cinema » dans *Screen*, n°16, 1975. Traduit de l'américain par Gabrielle Hardy en « Plaisir visuel et cinéma narratif » paru pour le journal *Débordement*, le 20 février 2012. [En ligne : https://debordements.fr/plaisir-visuel-et-cinema-narratif/]. [Dernière consultation le 5 mars 2026].

[132] GROENSTEEN, Thierry, «Bande dessinée et cinéma : une histoire partagée » dans *Analyses Neuvième Art*, décembre 2018, [En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/bande-dessinee-et-cinema-une-histoire-partagee]. [Dernière consultation le 3 mars 2026].

[133]*Ibid*.

[134]MULVEY, Laura, « Visual pleasure and narrative cinema » dans *Screen*, n°16, 1975. Traduit de l'américain par Gabrielle Hardy en « Plaisir visuel et cinéma narratif » paru pour le journal *Débordement*, le 20 février 2012. [En ligne : https://debordements.fr/plaisir-visuel-et-cinema-narratif/]. [Dernière consultation le 5 mars 2026].

Or, Laura Mulvey ajoute que la séparation entre l'écran et le public active le fantasme de voyeur (salle obscure où l'écran lumineux accentue cet effet de séparation et permet le voyeurisme). De la même manière, en bande dessinée, l'encre, le papier et les vignettes recréent une distance imaginaire, une séparation entre le lecteur et le sujet lu. Le voyeurisme s'active dans l'ouverture de la bande dessinée, lorsque le lecteur essaie de pénétrer par son regard la vie d'autrui. Ce qui est « volontairement montré », comme le souligne Laura Mulvey, vient d'abord de l'auteur (bédéiste ou réalisateur) qui impose sa vision. Ainsi, même avec le consentement des individus exhibés, ces derniers ne contrôlent pas vraiment leurs représentations dans l'œuvre, ils sont dépossédés de leurs corps. La plupart du temps, cette dépossession est faite par des hommes. Selon Laura Mulvey :

> Dans un monde construit sur l'inégalité sexuelle, le plaisir de regarder a été divisé entre l'actif/masculin et le passif/féminin. Le regard déterminant du masculin projette ses fantasmes sur la figure féminine, la modelant en conséquence.[135]

Lorsque Frédéric Boilet ou Joe Matt parle d'une femme, la dessine et l'exhibe comme un objet de désir, c'est son regard d'auteur homme, doublement dominant par sa dimension masculine et sa dimension auctoriale, qui portrait une figure féminine dominée et sucitant le désir. Le corps observé, le corps passif – qui dans le corpus n'est pas toujours féminin, à titre d'exemple chez Fabrice Neaud ce sont les hommes qui sont rendus objets de désir – est toujours érotisé :

> L'érotisme [du personnage féminin] est alors soumis à la seule star masculine. Par un processus d'identification au héros, à travers une participation à son pouvoir, le spectateur peut alors la posséder aussi. [136]

Le lecteur se retrouve dans les yeux de l'auteur, il s'identifie à lui, à ses ennuis, et devient le complice du voyeurisme sur le corps d'autrui. L'auteur est voyeur, l'auteur est exhibitioniste d'un corps qui n'est parfois pas le sien, et l'auteur rend voyeur le lecteur.

L'érotisation des images et des corps semble intrinsèquement lié à leur médiatisation. Mais si on remarque une érotisation des corps chez Frédéric Boilet, Chester Brown, Jung-sik Jun, Joe Matt, Xavier Mussat, Fabrice Neaud (sur le corps masculin), Jean-Louis Tripp, il n'en n'est rien chez les autres auteurs du corpus, sans doute par pudeur (Lewis Trondheim, Boulet, Salomé Lahoche), ou au contraire par répugnance du corps, par son dégout (Julie Doucet, Debbie Drechsler, ou Aline Kominsky-Crumb dont le trait rapide en noir et blanc et à l'esthétique underground fabrique une rhétorique du pénis comme monstrueux). Cette dichotomie érotisation/non-érotisation rend compte d'un *male gaze* aussi présent en bande dessinée autobiographique. Le regard du lecteur est conditionné par celui de l'auteur. C'est lui qui paraît transformer le lecteur en voyeur.

---

[135] *Ibid.*
[136] *Ibid.*

En outre, ce conditionnement n'est pas du seul fait du bédéiste. Le regard du lecteur est aussi une construction sociale, indépendante de lui. Trouver un corps désirable ou non répond à des critères de beauté, des critères esthétiques, qui ont été forgés dans l'enfance, dans un contexte familial, social et économique. Le lecteur a appris à faire une distinction entre le laid et le beau, le désirable et le repoussant, le légitime et l'illégitime. De ce fait, il semble que si un corps est légitime d'être montré, ce corps ne s'exhibe pas, il se montre pour être vu, pour que le lecteur en soit le voyeur. Si le corps n'est pas légitime, s'il est laid, repoussant ou monstrueux, alors l'auteur est dans l'exhibitionnisme. Le degré d'obscénité d'un objet représenté permet d'appréhender la tension voyeurisme/exhibitionnisme.

Afin de comprendre cet argument il convient d'introduire la notion de *pretty privilege* ou privilège de la beauté, l'idée selon laquelle des individus seraient *a priori* plus intelligents, plus dignes de confiance ou plus capables en raison de leur apparence physique. Il s'agirait d'un mécanisme inconscient d'inégalité où les individus jugés esthétiquement beaux se verraient accorder des privilèges sociaux. Par exemple : selon une étude de l'université d'Harvard, les personnes considérées comme attirantes, sont payées 10 à 15 % de plus que celles d'une beauté moyenne. Les peines de prison de personnes considérées comme laides sont en moyenne de 20 % plus lourdes que dans le reste de la population[137]. La journaliste et chercheuse sur les questions de représentation dans la sphère sociale, Jennifer Padjemi, rapporte à Radio France :

> On voit bien qu'on est quand même toujours plus sympa avec les personnes qu'on trouve agréable à regarder et qu'on a des jugements de valeur selon des critères physiques. Et donc cette manière de parler de moches ou de personnes laides, c'est un peu drôle, mais au fond, on sait bien en fait que même dans les relations interpersonnelles, ça joue énormément dans le traitement de faveur.[138]

Un corps plus acceptable à regarder, plus convenable nous procure un plaisir esthétique, un plaisir qui rend son exhibition légitime. Le voyeurisme du lecteur est privilégié. Or, le corps est mis à mal, irrecevable. Le lecteur a l'impression que celui-ci s'impose à nous et n'est pas légitime. L'exhibition de l'auteur est privilégiée.

Ce *pretty privilege*, ne se joue pas que dans les corps représentés, mais dans la représentation de ces corps : ce n'est pas l'objet mais le style dans lequel est dessiné l'objet qui importe : le style photographique de Frédéric Boilet, le style réaliste de Fabrice Neaud ou Jean-Louis Tripp, le style naïf de James Kochalka, Chester Brown ou Joe Matt, le style rapide de Lewis Trondheim, Boulet et Salomé Lahoche, ou encore l'esthétique underground de Julie Doucet et Aline Kominsky-Crumb. Il existe autant d'esthétiques que de goûts propres à chaque individu, et de sensibilités artistiques

[137]PADJEMI Jennifer, invitée de Radio France, « Le Pretty Privilege, la beauté est-elle un facteur d'inégalité ? » dans l'émission *Zoom Zoom Zen* de Matthieu Noël du mercredi 29 mars 2023. [En ligne :https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/zoom-zoom-zen/zoom-zoom-zen-du-mercredi-29-mars-2023-5014870]. [Dernière consultation le 3 mars 2026].
[138] *Ibid.*

différentes. Si le lecteur aime observer ce qu'il lit, apprécie le style de l'auteur, alors son plaisir de voir, – un plaisir esthétique proche de la *libido dominandi* ou de l'envie, du désir de puissance, de s'imposer face au monde – active sa scopophilie. Au contraire, si le lecteur n'est pas réceptif au style de l'auteur, le *pretty privilege* ne s'applique pas, et l'auteur semblera s'exhiber devant le lecteur.

La bande dessinée autobiographique est le lieu d'exposition de thèmes du représentable (quotidien, moralité, humour anecdotique), et de l'irreprésentable (viol, sexualité débridée, flux corporels, homosexualité). Les degrés de pudeur et de l'obscène évoluent en fonction des sociétés, des périodes, du genre, en d'autres termes de l'acceptabilité publique. Les auteurs se déchargent de leurs pensées dans une entreprise artistique, psychologique ou sociale en rendant visible ou au contraire camouflant leur vie. Pour ce faire, ils utilisent plusieurs modalités de représentation des personnages ou des situations pour atténuer l'authentique sans jamais le nier. *De facto,* l'auteur s'exhibe de manière détournée et le lecteur se fait voyeur car l'auteur le décide.

Dans *Le Dernier Sergent, Les guerres immobiles : avril 1998 - 1er avril 2000*, (éd. Delcourt, 2023), Fabrice Neaud écrit que « si ça ne tenait qu'à [lui il] ne dessinerai[t] que des bites »[139]. La phrase anodine révèle une véritable prise en compte du système du livre et de son économie dans lequel les auteurs doivent travailler. Le « ça », la bande dessinée, ne tient pas qu'à eux (« moi »), les bédéistes. En réalité, le système du livre est complexe. Le bédéiste peut mettre en place des dispositifs mais la bande dessinée reste autant un art qu'un métier. Ce dernier aspect est pris en compte dans la réalisation d'une œuvre : l'auteur doit aussi satisfaire un lectorat pour s'intégrer dans l'économie du livre. Le lecteur est en principe légitime à voir. Fabrice Neaud ajoute, à l'encre blanche sur une vignette noire qu' « [o]n ne dessine pas avec une même liberté quand on sait qu'on sera vu »[140] .

1.3.2. Un regard genré : Julie Doucet et Aline Kominsky-Crumb

« Les mecs ne se gênent pas avec le corps des femmes. Pourquoi est-ce que je me gênerais ? »[141]. Tels sont les propos tenus par Julie Doucet au journal *Le Monde* alors qu'elle se voit récompensée du Grand Prix d'Angoulême en 2022. C'est seulement plus de 20 ans après avoir mis un terme à sa carrière que la québécoise Julie Doucet est récompensée par ses pairs pour l'ensemble de son œuvre réalisée entre 1987 et 1999. Elle explique à la revue *Rolling Stone* : « Officiellement j'ai arrêté depuis en 2000. Pour moi c'était de l'usure. J'en ai eu marre de n'être entourée que de mecs, peu de femmes

[139] NEAUD, Fabrice, *Le Dernier Sergent, Les guerres immobiles : avril 1998 - 1er avril 2000*, éd. Delcourt, 2023, p.37.
[140] *Op. cit.*
[141] POTET, Frédéric, « Julie Doucet : "Les mecs ne se gênent pas avec le corps des femmes. Pourquoi est-ce que je me gênerais ?" » dans *Le Monde,* article du 29 janvier 2023. [En ligne : https://www.lemonde.fr/culture/article/2023/01/29/julie-doucet-les-mecs-ne-se-genent-pas-avec-le-corps-des-femmes-pourquoi-est-ce-que-je-me-generais_6159703_3246.html]. [Dernière consultation le 8 mars 2026].

dessinaient à l'époque »[142]. Les difficultés de Julie Doucet pour faire reconnaître son travail dans la sphère du neuvième art reflète un regard genré des lecteurs – et des auteurs masculins – sur la bande dessinée *underground*. Ses œuvres cochent pourtant les mêmes cases que ses homologues masculins contemporains : obscénité, lien au fanzinat, rapport au corps, sexualité, fantasme. Thierry Groensteen, dans une étude sur le rêve, écrit à propos de Julie Doucet : « La dessinatrice québécoise se rêve notamment en astronaute se masturbant avec des biscuits ; en pique-niqueuse agressée sexuellement ; en opérée ayant changé de sexe ; en suceuse de pénis fraîchement coupé ; ou encore en femme accouchant d'un chat »[143]. Le corps est un élément central de ses récits, notamment le corps féminin. Or, ce corps féminin a toujours été, dans la plupart des sociétés, perçu comme monstrueux et répugnant – un corps qui perd du sang mensuellement sans jamais mourir. La bande dessinée n'échappe pas à la coutume.

Julie Doucet tient un journal de strips autobiographiques où elle raconte son quotidien peu laborieux et ses rêves étranges, dans une esthétique trash et purement punk, en noir et blanc, significative de l'*underground*. Bilingue, ses bandes dessinées sont vite publiées en France chez l'Association après être sorties chez Drawn & Quarterly. *Ciboire de Criss*, sorti en 1996 chez l'Association est une anthologie des récits de la revue *Dirty Plotte* dont le premier numéro sort en janvier 1991. Or, l'anthologie ne laisse pas paraître tous les strips de Julie Doucet. Elle brosse un tableau de la féminité sans tabous en contant son quotidien avec beaucoup de cynisme. Dans sa planche intitulée *En Manique*, (figure 31) Julie Doucet peint ce corps féminin en proie aux douleurs menstruelles : elle se réveille au milieu de la nuit à cause de ses règles mais elle n'a pas de protections hygiéniques avec elle. Du corps s'échappe des gouttes de sueur et une coulée de sang noir, un flux de fluides corporels abjects et proches du scatologique. Julie Doucet expose la dimension biologique et effrayante du corps féminin, dans un ton catastrophé et dramatique – profondément ironique. Elle se fait exhibitioniste au 50% de son lectorat qui n'est pas accoutumé au traitement du corps féminin biologique. 50%, en théorie seulement. En pratique, le pourcentage semble beaucoup plus élevé, dans la mesure où les comics underground étaient majoritairement lus par un public masculin. Julie Doucet s'écarte du neuvième art à cause de la surreprésentation masculine écrasant le travail féminin. La minorité des artistes femmes de la BD underground est invisibilisée par une majorité d'hommes écrasante et pernicieuse qui porte un regard défavorable et phallocrate sur la représentation des corps féminins comme non objets de désir. Chez Julie Doucet ce n'est pas tant le sujet qui est dérangeant que le style : les aplats noirs et les défauts de perspective durcissent la violence du dessin.

[142]*ROLLING STONE,* « Julie Doucet à la Une », le 23/04/2024. [En ligne : https://www.rollingstone.fr/julie-doucet-a-la-une/] [Dernière consultation le 8 mars 2026].
[143]GROENSTEEN, Thierry « rêve » dans *Dictionnaire Neuvième Art*, 2014. [En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/reve]. [Dernière consultation le 8 mars 2026].



Figure 31: Julie Doucet, *Ciboire de Criss,* éd. L'Association, 1996. Extrait de la Gallerie BDthèque en ligne : https://www.bdtheque.com/series/1479/ciboire-de-criss#gallery-1. [Dernière consultation le 8 mars 2026].

Le lectorat, masculin comme féminin, peut en effet se trouver désorienté, voire écoeuré devant les illustrations différentes, plus provocatrices et subversives dans le style, que ses homologues bédéistes. Cependant le traitement du corps féminin par une femme (*female gaze*) a longtemps été considéré dans le neuvième art comme un sujet reservée exclusivement aux femmes matures. Les fluides corporels et les tabous sociaux du corps féminin restent stigmatisés. Cette désacralisation de la femme comme objet de désir déplace le voyeurisme du lecteur vers l'exhibitionisme supposé de l'auteure. En effet, la sexualité féminine ne reçoit pas le même traitement médiatique que la sexualité masculine. Les regards sur les corps ont été façonnés par les hommes en invisibilisant les représentations féminines des canaux de distributions.

L'absence de reconnaissance des travaux féminins est notamment visible dans le traitement des œuvres de Aline Kominsky-Crumb. La bédéiste co-écrit avec Robert Crumb, son mari, 3 histoires sur 10 dans un recueil autobiographique *Mes Problèmes avec les femmes* (éd. Cornélius 2007, traduction de *My Troubles with women*, éd. Last Gasp, 1992), mais son nom n'apparaît pas parmi les auteurs du livre. Lorsque les récits sont prépubliés dans la revue *Weirdo* ou *Zap Comix*, Aline

Kominsky Crumb en tant qu'auteure est créditée sous le nom de « his wife »[144]. En 2018, une réédition augmentée de *Love That Bunch* est publiée chez Drawn & Quarterly qui trouve sa traduction chez l'Association en 2025. Traduit par Sophie Crumb, la fille de Aline Kominsky-Crumb et Robert Crumb, l'album permet de réhabiliter le travail de la bédéiste laissée dans l'ombre de son mari.

2. Un horizon d'attente : le lecteur s'attend au tabous

2.1. Une pulsion scopique intrinsèquement liée au média

2.1.1. La place du lecteur laissée dans le livre

Un lecteur a fondamentalement sa place dans l'œuvre. L'auteur le considère dans son écriture. En effet, « [u]n texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduit par le destinataire »[145]. Le théoricien de la littérature Umberto Eco dans un essai sur la place du lecteur dans le texte développe l'idée que l'écriture de l'auteur se complète par la compréhension du lecteur. Il vient parachever le sens du texte : « C'est un tissu de non-dit, de non manifesté en surface, et c'est ce non-dit qui doit être actualisé (...) »[146]. C'est au lecteur de décrypter le texte, et les images, pour donner au livre sa raison. Le lecteur existe au sein du texte et est amené à observer dans le texte pour compléter le texte. Le bédéiste a besoin d'un lecteur non seulement économiquement – il doit vendre une bande dessinée pour vivre, c'est son métier[147] – mais aussi structurellement.

2.1.2. La bande dessinée : média visuel qui légitime l'observation

La bande dessinée est un art visuel. La légitimité pour le lecteur de pouvoir regarder paraît évidente. Comme lorsqu'un individu se hasarde dans un musée : il paie son entrée et son droit à regarder des œuvres que ce soit de la fiction, des autoportraits ou des nus. Le visiteur prend plaisir devant les tableaux, pour autant il n'est pas un voyeur car sa venue est légitimée par l'exposition des tableaux dans la galerie. En est-il de même pour la bande dessinée ? L'objet que le lecteur a entre les mains a été déposé par le dessinateur. Lui et son éditeur l'ont exposé dans un recueil puis dans une librairie. La place du livre dans une librairie, lieu ouvert, accessible à tous, justifie la légitimité du lecteur. Pour autant, cette légitimité est sans cesse remise en question dans l'œuvre. L'auteur en ne dévoilant pas tout, confirme qu'il y a des choses qu'il ne peut – et ne veut – pas montrer.

---

[144]Source : Grand Comics Database. Pour « Arline 'n' Bob and That Thing In the Bedroom » paru dans *Weirdo* #9, 1983.
[145]ECO,Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p.66.
[146]*Op. Cit.*
[147]Voir partie III - 3.4.

Joe Matt, auteur autobiographe nord américain, publie des strips dans son comic book *Peepshow*. Une série de 14 numéros publiée jusqu'en 2006, dont le premier sort en février 1992 chez Drawn & Quarterly. *Peepshow* est un des rares travaux autobiographiques rencontrant un succès commercial : le premier numéro de la revue est réédité en octobre 1993 et il est vite traduit[148]. L'auteur raconte son quotidien, son enfance, son obsession pour la pornographie, en se présentant toujours sous ses pires facettes. L'auteur a un style expressif et non réaliste avec lequel il assume entièrement le médium bande dessinée : Joe Matt revient sur ses planches, évoque les réactions des gens autour de lui, discute de sa mise en page et fait intervenir ses proches dont Trish, sa petite amie qui va jusqu'à co-dessiner une planche pour rétablir la vérité. La liberté graphique et scénaristique se veut totale : Joe Matt parle en toute franchise de ses obsessions, ses rencontres, sa séparation avec Trish et n'hésite pas à mettre en image ses fantasmes et ses régulières séances d'onanisme. Les comics paraissent en France dans des compilations publiées chez Delcourt et Seuil.



Figure 32 : Joe Matt, *Les Kids*, éd. Seuil, 2005, p. 43.

Dans *Les Kids* (éd. Seuil, 2005), l'auteur dévoile son enfance. Joe Matt raconte qu'il était fan de comics et qu'il était déjà égoïste, avare et prétentieux. Joe Matt enfant (avec des lunettes carrées) est

[148] *Peepshow* a été publié en recueil chez les Humanoïdes Associés en octobre 2001 dans la collection Tohu Bohu (source : Grand Comic Database [Dernière consultation le 06 avril 2026]). Cependant, l'édition n'est plus disponible. Les informations concernant le contenu proviennent de la chronique de Xavier Guilbert dans l'article : « Strip-Tease de Joe Matt » dans la revue DU9 de mars 1998. [En ligne https://www.du9.org/chronique/strip-tease/]. [Dernière consultation le 05 avril 2026]. La bande dessinée a été rééditée en 2022 aux éditions Revival mais faute d'accessibilité nous utilisons les trois recueils mentionnés dans le corpus.

emmené par son ami près d'une plage artificielle privée où des femmes se reposent à demi-nues. Le lieu est protégé par des panneaux de bois mais les enfants observent la scène à travers un trou dans le mur. Regarder l'intimité à travers une petite fenêtre, c'est exactement ce que fait le lecteur de bande dessinée. Joe Matt met en abyme la position du lecteur-voyeur dans la planche. *Les Kids* est d'abord publié dans les numéros 8 à 10 (juillet 1995 à juillet 1997) de la revue *Peepshow*. Le titre de la revue attire notre attention : un *peepshow* est un divertissement érotique dans lequel un individu, plus souvent une femme, performe lascivement sur un scène d'où elle est regardée, sur un temps court, par d'autres individus depuis des trous dans le mur de petites cabines individuelles. Le divertissement déclenche un plaisir lié à la pulsion scopique, à l'envie de voir, et au voyeurisme. D'une certaine façon, la bande dessinée autobiographique résulte du même processus : des individus seuls, nommés lecteurs, observent d'autres individus, les bédéistes, se mettre en scène, parfois de façon obscène, derrière des cases. En cela réside le *peepshow* et le voyeurisme du lecteur. Conscient de l'aspect divertissant de son travail, Joe Matt nomme sa revue autobiographique « Peepshow » : il met son corps en scène derrière les trous dans un mur.

Jung Sik-Jun dans *Couleur de peau : miel* représente réellement un peepshow. Se baladant dans le quartier de la gare du nord à Bruxelles avec son ami Mohamed, rencontré en école d'art, Jung et lui passent devant une "boutique". Des escortes dansent derrière la vitrine en maillot de bain. La narration explique les projets des deux artistes : « Nous allions de temps en temps à la gare du Nord faire du lèche-vitrines. Nous avions l'excuse d'être des artistes qui devaient nourrir leur imaginaire. Nous étions fauchés du coup nos excursions pseudo artistiques finissaient souvent au peep-show du coin. Mais bien entendu… pour le bien de l'art »[149]. N'ayant pas un sou en poche, ils continuent leur chemin vers un peepshow, divertissemnt érotique moins onéreux (la dévanture affiche un prix de 20 francs, soit 5,47€ en 2025). L'auteur dessine l'intérieur de ce peep-show, et à travers la case il montre la scène érotique qu'il a vu. La danseuse est observée depuis la cabine et depuis le lieu de lecture de la bande dessinée. Le lecteur est dans la cabine du peepshow. Il se trouve ainsi légitime à voir, car on lui montre ; mais cet auteur qui montre est-il légitime à voir ?

[149]Jung Sik-Jun, *Couleur de peau : miel,* t.3, éd. Quadrants, coll. Astrolab, 2013, p. 34.



Figure 33 : Jung Sik-Jun, *Couleur de peau : miel,* t.3, éd. Quadrants, coll. Astrolab, 2013, p. 35.

Une autre chose frappante dans la narration est la justification employée par l'auteur pour assister à la performance : « Nous avions l'excuse d'être des artistes qui devaient nourrir leur imaginaire ». Les étudiants en art seraient à la recherche de modèle. La justification est malhonnête, le but de ces jeunes hommes est le plaisir, l'idée de faire œuvre vient après. Mais le moyen invoqué reste la création artistique : en raison de leur statut d'artistes, les auteurs justifient leur voyeurisme. Ils recherchent une muse, un objet désirable à peindre. L'alibi du voyeur réside dans le dessin. La docteure en sociologie Emilie Etienne constate en étudiant des tableaux de nus qu' « [à] travers la représentation de l'amante s'exprime l'intime du peintre : la femme met en abîme sa pulsion scopique »[150]. Le peintre se perd dans ce qu'il représente et vient à se dessiner lui-même par le portrait qu'il fait de l'être aimée. Fabrice Neaud se raconte lui-même en dessinant obsessionnellement ses amants qu'il utilise comme modèles (Dominique, Stéphane…) ; Frédéric Boilet fait son portrait d'homme amoureux dans les dessins qu'il dresse de Yukiko (*L'Épinard de Yukiko*). L'être aimé, l'être représenté est d'abord un modèle, une muse, que l'auteur observe comme un voyeur et qu'il peut ensuite raconter. Assistant à la performance du peepshow, Jung Sik-Jun ne trouve aucun plaisir dans ce qu'il voit car la danseuse est asiatique. Le corps lui rappelle ses origines et son déracinement provoquant chez lui une forte sensation de malaise. En la dessinant elle, c'est lui qu'il représente. Son voyeurisme lui permet de faire œuvre.

Au début de *Extases - Où l'auteur découvre que le sexe des filles n'a pas la forme d'un x…*, la première case nue, proche de l'obscène tout du moins de l'impudeur, que dévoile Jean-Louis Tripp, ne représente pas son corps mais un tableau : *Le Nu Couché* d'Amadeo Modigliani est le tableau exposé au-dessus du lit de ses parents[151]. Il évoque que leur maison contient d'autres reproductions mais c'est

---

[150] ETIENNE, Emilie, 2017. Pulsion scopique en peinture : l'alibi du voyeur, le paravent du mythe. Imaginaire & Inconscient, 2017/2 n° 40, pp.23 – 33. [En ligne :https://shs.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2017-2-page-23?lang=fr]. [Dernière consultation le 5 avril 2026].

[151]La place du tableau dans la chambre parentale renvoie à l'idée freudienne de l'enfant qui observe et surprend ses parents pendant l'acte de reproduction. Une forme de scopophilie originelle où se développent des pulsions

celui-là que le bédéiste décide de représenter. Le *Nu couché* de Modigliani est une subversion des Vénus de Titien et de Giorgone. Le peintre s'inspire des classiques de la peinture italienne mais fait scandale en ne cachant pas la pilosité de son modèle et sa compagne, Jeanne Hébuterne. La toile fait scandale : la pilosité exacerbée, le visage maquillé, et les lèvres provocatrices ne passent pas. À l'heure du vernissage, le tableau est décroché par la police car elle est jugée susceptible de troubler l'ordre public. Aujourd'hui la toile a été réhabilité.



Figure 34 : À droite, Amedeo Modigliani, *Nu couché*, 1917 -1918, peinture sur huile, 60,6 × 92,7 cm, musée Long de Shangaï. À gauche, la reproduction du tableau dans Jean-Louis Tripp, *Extases - Où l'auteur découvre que le sexe des filles n'a pas la forme d'un X…*, (Tome 1), éd. Casterman, 2020, p. 22.

Parmi tous les tableaux que Jean-Louis Tripp auraient pu représenter, c'est celui-ci qu'il recrée pour le lecteur, un tableau qui ayant fait scandale pour son obscénité. Cette vignette est une métonymie de toute l'œuvre de Jean-Louis Tripp. La case annonce les quelque 600 pages qui vont suivre. Le bédéiste va choquer le lecteur et le marquer comme lui a été marqué enfant. Les détails seront présents et réalistes. Le tableau est un avertissement : *Extases* n'est pas une autobiographie lissée, c'est un portrait avec « sa touffe de poils noirs ». Le lecteur voit le corps sous toutes ses coutures, car l'auteur, en tant qu'artiste, les voit aussi. Il est légitime à observer, car il utilise les images que le monde lui offre.

Le tableau agit comme un modèle d'autorité artistique venant justifier et légitimer sa bande dessinée : Amadeo Modigliani a produit une toile dite scandaleuse qui n'en n'est pas moins une œuvre. Jean-Louis s'attache au même travail. Sa pulsion scopique amène à faire œuvre et le lecteur est légitime à l'observer, comme l'enfant devant le tableau, ou le visiteur dans un musée. La pulsion scopique existe chez le lecteur qui prend plaisir à lire et chez l'auteur qui prend plaisir à dessiner.

---

voyeuristes. La place du tableau annonce la bande dessinée : nous allons être amenés à voir des choses qui auraient dû rester de l'ordre de l'intime.

2.2. Plaisir et déplaisir de lire du lecteur

Il semble qu'à la base de tout acte de lecture réside la scopophilie d'un lecteur. Ouvrir une autobiographie revient à s'introduire dans l'esprit de son auteur. Cette scopophilie accomplie, l'envie comblée, est source de plaisir chez le lecteur. Sa *libido sciendi*, soif de connaissance, est achevée pour un temps. Vincent Jouve dans *L'Effet personnage dans le Roman*, (Paris, PUF, 1992) note que la *libido sciendi* est liée en littérature à la *libido sentiendi*, le désir érotique, et à la *libido dominandi* le désir de puissance : la lecture s'accompagne du voyeurisme du lecteur et de ses pulsions humaines. Le lecteur est un être d'abord curieux qui se satisfait en apprenant, en trouvant un intérêt dans le récit de la vie des individus – les bédéistes – qu'elle soit extraordinaire ou banale, comme s'il feuilletait un magazine people.

Néanmoins, ce plaisir de lire devient déplaisant. Le lecteur passe d'un voyeurisme inconscient (le mécanisme naturel de lecture) à un voyeurisme conscient (par des visions de l'obscénité ou des scènes de vie trop intimes par le biais desquelles le lecteur s'interroge sur sa lecture). Cette conscientisation peut entraîner une gêne pour le lecteur, le mettre mal à l'aise, et ainsi faire basculer ce voyeurisme intrinsèque au média vers un exhibitionisme de l'auteur qui en dit trop. L'envie de lire peut se trouver déçue, baignée dans un sentiment de dégoût face à l'œuvre. La sensation peut être singulière, propre à chaque lecteur en fonction de son goût, de ses intérêts et de son histoire personnelle pouvant le rendre plus sensible à certains sujets qu'à d'autres. En théorie l'auteur peut prédire les réactions du lectorat en pleine conscience de l'état de pudeur de la société dans laquelle il publie ses œuvres. Lorsqu'une bande dessinée autobiographique est publiée, elle est soumise à un examen moral par l'opinion publique. Les sociologues Julie Denouël et Fabien Granjon note que l'exposition de soi se fait toujours face au jugement pudique des autres :

> Les translations de l'intime vers le privé et le public, ainsi que les mouvements du privé vers le public créent des situations inédites de procès en légitimité où les nouveaux observateurs de ces expositions de soi sont possiblement porteurs de désapprobation morale. Le décloisonnement des sphères intime et privée et l'élargissement des publics peuvent par ailleurs revêtir un caractère volontaire et être soumis à un contrôle, au moins partiel, de l'individu qui décide de s'exposer. La mise en visibilité de soi est alors soumise à un examen qui en fixe les cadres et tend à en prévoir les effets sur les spectateurs, et par ricochet, les conséquences sur celui qui se dévoile[152].

L'auteur a conscience des conséquences de son exposition à nu mais choisit de se montrer tout de même, suivant un mécanisme d'exhibition. La déconvenue peut se montrer plus véhémente et considérable, notamment dans les réseaux de bédéphiles exprimant leur commune révulsion face à

[152]DENOUËL Julie, GRANJON Fabien, « Exposition de soi et reconnaissance de *singularités subjectives* sur les sites de réseaux sociaux », dans *Sociologie*, N°1, vol. 1, 2010, mis en ligne le 23 avril 2010, consulté le 04 mai 2026. URL : http://journals.openedition.org/sociologie/68.

une œuvre. Quand *Le Blog de Frantico* (éd. Albin Michel, 2005), était encore le fruit du travail du mystérieux Frantico, et pas celui de Lewis Trondheim, les critiques quant à la représentabilité de sa vie intime étaient rudes, parfois insultantes. Le site bédéthèque (BDtheque.com) catalogue des bandes dessinées et laisse l'opportunité aux internautes de laisser leurs avis de lecteurs. Le site dispose d'un forum qui offre la possibilité à quiconque créant un compte gratuit de laisser un avis sur une bande dessinée ou de laisser un sujet, une discussion. Au total, c'est près de 115 297 avis qui ont été laissés pour 79 841 bandes dessinées[153]. Concernant *Le Blog de Frantico* c'est une vingtaine de commentaires qui ont été écrits sur une discussion du forum entre les première planches diffusées sur le blog et mai 2021, alors que Lewis Trondheim confirme l'identité de Frantico[154]. Parmi les lecteurs, certains se montrent enthousiastes et ravis de leur lecture. Ils trouvent le bédéiste (encore anonyme) drôle et audacieux. Néanmoins, d'autres se disent moins emportés :

> - Ah ouais, c'est spécial. Glauque aussi, mais bien dans le ton avec le reste. Tiens, dans le genre pas politiquement correct du tout il ne s'est pas encore dessiné aux chiottes... (Commentaire de forum BDthèque de la page du *Blog de Frantico* laissé par ThePatrick le 17/03/2005 à 14:18).[155]

> - J'ai fini, enfin disons pour l'instant, et je suis partagé. Je trouve ça plutot bien, en tout cas ça ne m'a pas laissé de marbre : drôle mais dérangeant assurément. Mais soit frantico est un pervers, soit il fait du voyeurisme a la téléréalité a nous dévoiler presque quotidiennement sa vie sexuelle. C'est marrant mais je trouve que la répétition nuit un peu au propos... Un peu mitigé donc, même si j'ai été absorbé, en fait je suis réticent à dire que c'est bien car y a qqch qui me titille... (Commentaire de forum BDthèque de la page du *Blog de Frantico* laissé par hipopom le 19/03/2005 à 12:26).[156]

> - Donc j'ai fini de regarder et franchement le début pas mal mais c'est vrai que point de cul pour cul j'avoue n'avoir pas a[c]croché, mais bon ...y a qu'en même des trucs marrants. (Commentaire de forum BDthèque de la page du *Blog de Frantico* laissé par paradis le 17/03/2005 à 16:09).[157]

Glauque, dérangeant, trop obscène, autant de termes qui traduisent un certain malaise chez le lectorat *a priori* bédéphile. Des commentaires se montrent plus virulent, comme l'utilisatrice Pouet qui le 17 mars 2005 à 12:13 écrit : « je suis quelque peu troublée par ses histoires de cul... ça me semble être un manque de respect envers ses conquêtes de tout balancer comme ça, aussi crûment... du coup, à mes yeux il passe pour un sale con. [M]ais ce n'est que mon avis, et puis je n'ai pas tout lu. [J]e suis

[153]Données recueillies dans l'onglet statistique du site. [En ligne : https://www.bdtheque.com/stats]. [Dernière consultation le 7 mars 2026].
[154]Le forum en ligne sur *Le Blog de Frantico* est à cette adresse : https://www.bdtheque.com/forums/sujet/25784/frantico/5. [Dernière consultation le 7 mars 2026].
[155]*Op. Cit.*
[156]*Op. Cit.*
[157]*Op. Cit.*

tombée dessus par hasard et j'ai commencé par la fin. [L]e début est peut-être bien... »[158]. Le déplaisir de lire se transforme en insulte vers l'auteur. L'utilisatrice ne poursuit pas sa lecture, mal à l'aise devant l'exhibitionnisme de l'auteur – en 2005 Frantico n'est pas un personnage fictif double de Lewis Trondheim, Frantico est Frantico, un auteur de bande dessinée. Lorsque l'hypothèse selon laquelle Frantico n'est pas réel survient dans le forum, la même utilisatrice répond que réel ou non, la réception reste la même pour le lectorat : « bref, quand on n'aime pas, on s'en fout, et quand on aime... on s'en fout aussi, puisque le truc c'est le plaisir de lire... »[159]. Le plaisir de lire semble être l'élément principal et décisif déterminant la qualité de la lecture. Si le lecteur est mal à l'aise devant le livre, il ne prendra plus plaisir à lire et refermera la bande dessinée. Il ne peut donc pas être voyeuriste en ce cas. C'est l'auteur qui devient exhibitioniste.

La sensation de malaise peut se générer sur quelques cases ou pendant quelques pages laissant au lecteur le temps de se remettre de ses émotions et d'éviter par lui-même les scènes qui le dérangent. Les premières cases de *Extases* de Jean-Louis ont d'abord instauré en moi une forme d'écoeurement quant à la reproduction des scènes d'ébats très réalistes. Mais très vite, à force d'être acclimaté aux images, ce qui fut "l'obscène" devint la "norme". Or, un passage est resté insurmontable. Lors de ma lecture de *Extases : Les montagnes Russes* (éd. Casterman, 2020) il m'a été impossible de lire une double planche : Jean-Louis Tripp est dans un hôtel avec sa compagne et lors de préliminaires celui-ci arrache le tampon menstruel de sa partenaire avec ses dents. Le dégoût provoqué par le geste et les images a entraîné chez moi un véritable recul physique. Je n'ai pas pu continuer la lecture du passage et j'ai sauté ces moments pour avancer dans l'œuvre. La répugnance d'un passage en bande dessinée est susceptible de changer le plaisir du lecteur en déplaisir et de le pousser à refermer le livre. Le lecteur est trahi. Il n'est plus voyeur mais subit, comme une agression, l'exhibition de l'auteur.

2.3. Le lecteur trompé

Le lecteur n'est pas toujours averti de ce qu'il va lire. Lorsqu'une bande dessinée, où n'importe quel média, est susceptible de heurter la sensibilité de ses usagers, il est d'usage d'en prévenir le consommateur. Un film peut afficher une limite d'âge ou peut comme aux Etats-Unis d'Amérique offrir la mention Rated R désignant un film restreint (*restricted*) aux mineurs. Le PEGI (pan european game information) est une société chargée d'évaluer le contenu d'un jeu vidéo pour le classer selon les tranches d'âge et guider le consommateur. Le *Comics Code Authority* était en Amérique du Nord un timbre collé sur les comics portant le gage d'une bande dessinée sans violence.

[158] *Op. Cit.*
[159] *Op. Cit.* Commentaire laissé par Pouet le 06/04/2005 à 16:47.

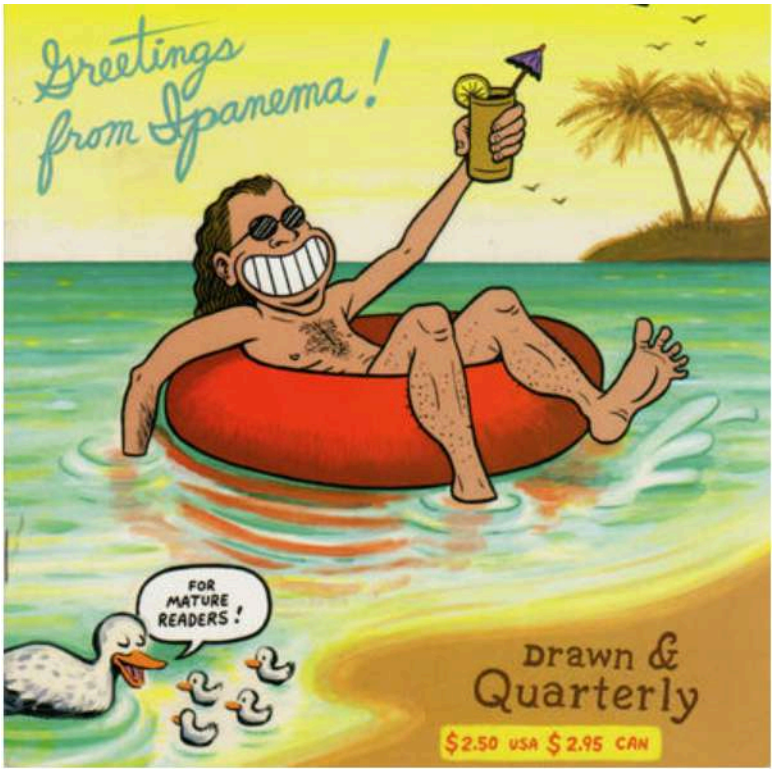


Figure 35 : Couverture, Joe Matt, *Peepshow #1 issue, éd. Drawn & Quarterly* février 1992.

Sur la couverture du premier numéro de *Peepshow*, le journal dessiné de Joe Matt, sorti en 1992 chez Drawn & Quarterly, l'auteur se dessine en vacances, dans un style proche de celui de Matt Groening[160]. La couverture est attrayante, elle ressemble à une carte postale. Cependant, au premier plan sur la partie inférieure gauche, au bord du bassin, une canne prévient ses canetons : cette lecture s'adresse à un public averti (« for mature readers »). La mention reste sur les 4 numéros qui suivent mais sous une forme directe. L'avertissement tient sous ou à côté de la maison d'édition, sur la couverture. L'indication est retirée au bout du cinquième numéro (octobre 1993). Or, le contenu n'en reste pas moins sensible. Deux hypothèses peuvent expliquer ce retrait : la bande dessinée a trouvé son lectorat qui n'a plus besoin d'être prévenu ; le prix est suffisant pour éloigner le jeune public.

Les traductions en français chez Delcourt et Seuil ne comportent pas ce signalement. En revanche, les couvertures sont très annonciatrices : *Épuisé* (éd. Delcourt, 2010) présente Joe Matt ayant fini de se masturber face cachée sur son lit, entouré de mouchoirs ; *Le pauvre type,* (éd. Delcourt, 2008) montre Joe Matt observant le fessier d'une femme passant dans la rue. Les quatrièmes de couverture ne proposent pas de résumé mais l'illustration est parlante. Dans *Le pauvre type,* la quatrième affiche Joe Matt au milieu d'une trentaine de femmes essayant de l'embrasser et lui, ne refusant aucune avances. Cette illustration est reprise de la couverture de *Peepshow* n°6. La quatrième de couverture d'*Épuisé* donne à voir une planche inédite de bande dessinée : deux femmes tombent sur

[160]Joe Matt est très influencé par Matt Groening, lui-même influencé par Lynda Barry, auteure du mouvement underground.

la BD en question et en feuillète le contenu. Elles le critiquent amèrement, trouvant le récit écoeurant. Elles racontent ce qu'il s'y passe à voix haute, et parlent donc à l'intention du troisième lecteur, nous, en donnant des éléments véritables de la bande dessinée.



Figure 36 : Joe Matt, *Épuisé*, éd. Delcourt, coll. Outsider, 2010, quatrième de couverture.

Sur la dernière case, l'auteur est seul derrière une table de dédicace, attristé. Par ce biais des deux lectrices, Joe Matt propose un résumé complet et efficace de sa bande dessinée. Le bédéiste se moque de lui-même (il se fait traiter de *looser* par ces femmes), du contenu de sa bande dessinée, mais aussi des lectrices qu'il a imaginées. Elles sont des clichés : deux femmes accro au shopping et aux hommes sportifs. Cependant, Joe Matt nous avertit par leur biais : âmes sensibles s'abstenir.

Ces avertissements permettent d'indiquer à l'usager du média à quoi il se confronte. Les bandes dessinées du corpus ne possèdent pas toutes un avertissement sur leur couverture ni sur la page de garde. Il n'y a pas de mention « pour un public averti ». Les BD de Lewis Trondheim ou Boulet dont les thèmes restent légers n'ont pas nécessité à prendre des mesures d'avertissement. En revanche, les récits de Jung Sik-Jun où il est question de sexualité, violence verbale et physique sur mineurs, ou celui de Salomé Lahoche dans lesquels les couleurs claires et colorées contrastent avec les sujets souvent sombres (alcoolisme, dépression), ne présente pas non plus d'indicateur. Pourtant, ces récits laissent paraître un doute quant à la convenabilité du contenu. Le résumé de quatrième de couverture reste évasif. Le seul relais de fiabilité est le libraire, dans la mesure où il connaît l'œuvre. Des indices permettent de soupçonner que l'œuvre peut être inappropriée pour un jeune lectorat : l'esthétique underground, loin des traits lissés et des dessins doux et colorés pouvant attirer les enfants ; le volume de la BD, avec son nombre de pages et son poid, n'étant pas adapté à un jeune public ; la couverture qui peut dévoiler les intentions du bédéiste au lecteur (la couverture *d'Extases* ou celle du *Blog de Frantico* dévoile les protagonistes nues), est un élément fondateur de l'attente du lecteur. Quoi qu'il en

soit, le lecteur est tenu responsable de sa lecture (pour un lecteur mineur c'est son garant légal qui est responsable).

Cet ensemble formel constitue « l'horizon d'attente » du lecteur. La notion de Edmund Husserl est reprise par le théoricien de la littérature Hans Robert Jauss. Dans un traité sur la réception du livre, il explique qu'une œuvre se situe en continuité ou en rupture par rapport à une tradition. Il ajoute que l'expérience des lecteurs renvoie à la perception d'une conformité ou d'un écart par rapport à cette tradition[161]. En ouvrant une bande dessinée, le lecteur s'attend à quelque chose. Un horizon qu'il s'est construit, consciemment ou inconsciemment, en fonction des éléments contextuels de l'œuvre. Le lecteur a une attente dès le titre, ou dès la maison d'édition. Un livre publié chez l'Association n'est pas la même promesse qu'un livre édité chez Casterman car les lignes éditoriales, l'image de la maison et les valeurs diffèrent. Cet horizon d'attente évolue dans le temps avec les représentations et l'imaginaire collectif. À titre d'exemple le champ de représentation culturel américain change fondamentalement après le 11 septembre 2001. La couverture de bande dessinée est la première image de l'œuvre perçue par le lecteur. Elle doit être impactante pour que le public se fasse une opinion d'elle. Il ne faut pas s'y tromper, un livre est jugé à sa couverture.

Or, lorsque l'attente du lecteur est déçue, lorsque l'œuvre ne correspond pas à ce que le lecteur avait en tête, celui-ci peut se sentir trahi par l'auteur, trompé par lui. Son acte de voyeurisme se trouve frustré. L'auteur est dans l'exhibition puisqu'il n'a pas prévenu de l'indécence de son contenu. Les couvertures de *Daddy's Girl* de Debbie Drechsler trompent le lecteur. Tout du moins, elles ne les avertissent pas complètement. *Daddy's Girl* est le récit des abus sexuels incestueux commis sur l'auteure par son père alors qu'elle n'était qu'une enfant. Le livre connaît plusieurs éditions : la première édition de 1995 sortie chez Fantagraphics ; une traduction en français paru chez l'Association en 1996 ; et une réédition chez Fantagraphics en 2008. Le format, le discours des couleurs, la typographie et même l'illustration changent entre ces trois couvertures et forment un horizon d'attente différent pour un contenu qui reste le même.

[161]JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, éd. Gallimard, 1972.

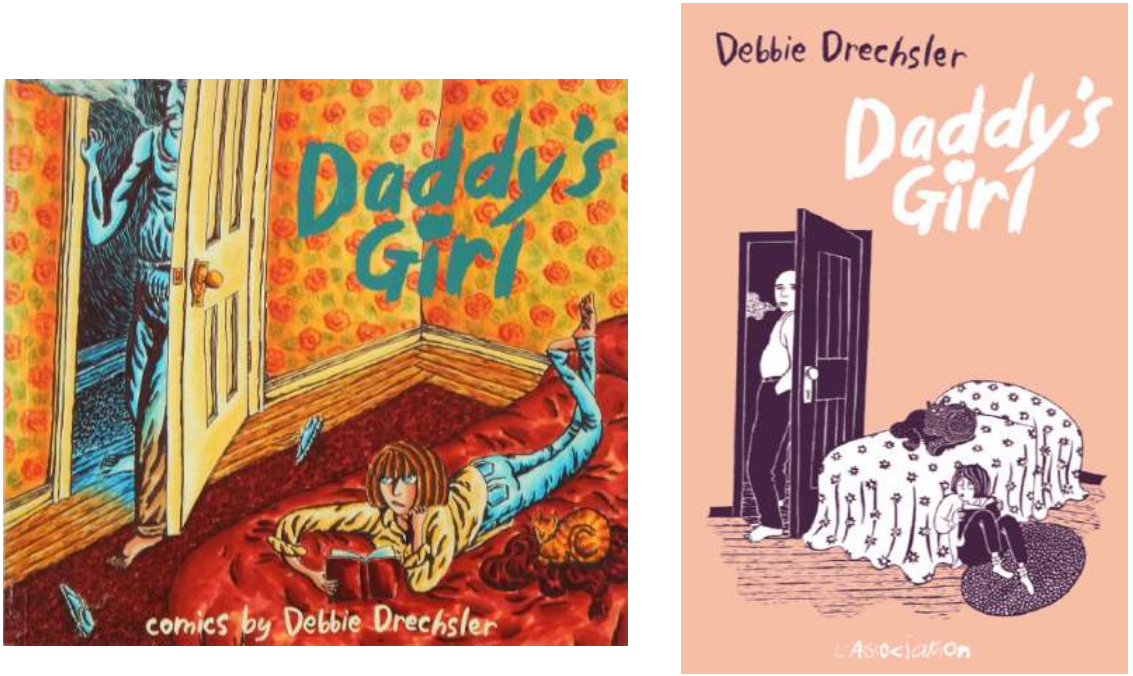


Figure 37 : À gauche. Debbie Drechsler, couverture de *Daddy's girl,* éd. Fantagraphics, 1995.
À droite. Debbie Drechsler, couverture de *Daddy's girl*, éd. Association, 1996.

Les couvertures de 1995 et 1996 présentent des éléments contextuels similaires. Le titre de la BD possède la même typographie : un tracé grossier qui semble avoir été dessiné par un enfant, une petite fille sans doute en raison du cœur sur la lettre "i". L'écriture fait signe de l'innocence. Le personnage de Debbie Drechsler enfant se trouve dans l'espace de la chambre, lieu d'intimité. Cette pièce ne présente qu'un élément : le lit. C'est une synecdoque de la chambre qui peut faire penser à l'enfant qui rêve la nuit mais qui peut évoquer aussi le rapport sexuel. Les deux couvertures présentent un chat sur ce lit et Debbie lisant un livre. Le chat est un signe de l'enfance et de la protection ; la lecture désigne Debbie comme occupée, se réfugiant, comme n'importe quel enfant, dans un monde imaginaire. Ces premiers éléments dévoilent un univers léger et juvenil que vient pénétrer une figure sombre et malveillante. Dans l'entrebâillement de la porte se tient le père : il apparaît comme une figure menaçante dans l'ombre du couloir et derrière la fumée de sa cigarette. Son arrivée contraste avec les couleurs chaudes de la pièce. Il apporte un sentiment de froideur. Le personnage bloque l'accès vers l'extérieur et enferme avec son corps la petite fille dans la pièce. Cette dernière lit. Il n'a pas été invité ici. Le père a un pied dans le couloir et un pied dans la chambre. Il est en débardeur et ses pieds sont nus. Des premières marques de nuditée obscène apparaissent.

Les couvertures présentent des indices qui annoncent que *quelque chose va se produire* sans pour autant nous prévenir complètement des abus qui vont être commis. Il est possible d'appréhender des abus physiques et verbaux, mais les violences sexuelles et incestueuses ne sautent pas aux yeux, bien que le lit puisse sonner comme un élément déclencheur. Malgré tout, les couleurs et le dessin plus léger de la couverture ne permettent pas d'envisager la violence des images qui vont suivre dès la première page (figure 10, II-2.2.1). La couverture est comme un suspense qui met le lecteur en

tension. Le titre *Daddy's girl* (la petite fille à son papa), pourrait nous attendrir, mais la couverture nous fait douter. Un contraste naît dans le mélange des éléments de la page.

Or, ces couvertures proposent quelques divergences indiquant un degré et une approche de la violence différente. D'abord le format n'est pas similaire. La BD de 1995 à un format carré proche de l'album jeunesse et celui de 1996 un format rectangulaire plus ordinaire. Les couleurs chaudes de 1995, sont adoucies en 1996 avec un passage à une trichromie rose-saumon et blanc traduisant l'innocence de la jeune fille et des éclats de noirs, assombrissant le tableaux. La triple nuance de couleurs pâles peut sans doute évoquer les gammes polychromiques usitées pour différencier les jouets d'enfants (selon un système genré garçon bleu - fille rose). La palette enferme la protagoniste dans un rôle de petite fille sexualisée, d'un "jouet" pour son père. En effet, le personnage de Debbie semble encore plus jeune dans la version française. Sa position recroquevillée, cachée derrière le lit, et portant un regard inquiet, rend la figure du père encore plus grande, plus effrayante et donc, plus dangereuse. Une tension plus lourde s'installe et tout porte à croire que la candeur de la jeune fille va être dérobée par le père derrière cette porte noire. Les différences restent mineures d'une couverture à l'autre mais elles renvoient à des horizons d'attente de degrés différents.

La dernière couverture de *Daddy's Girl* (réédition Fantagraphics en 2008), offre un horizon inégal. Les éléments contextuels et cruciaux comme le lit, la chambre, le père, présents sur les deux couvertures précédentes sont retirés. Les repères de lecture sont enlevés. Sur cette couverture apparaît la jeune Debbie assise sur le rebord d'une table de travail de la cuisine. Il fait nuit et elle mange un biscuit en écoutant une histoire racontée par une chouette (qui est aussi le pot de biscuit). Rien n'annonce la violence.

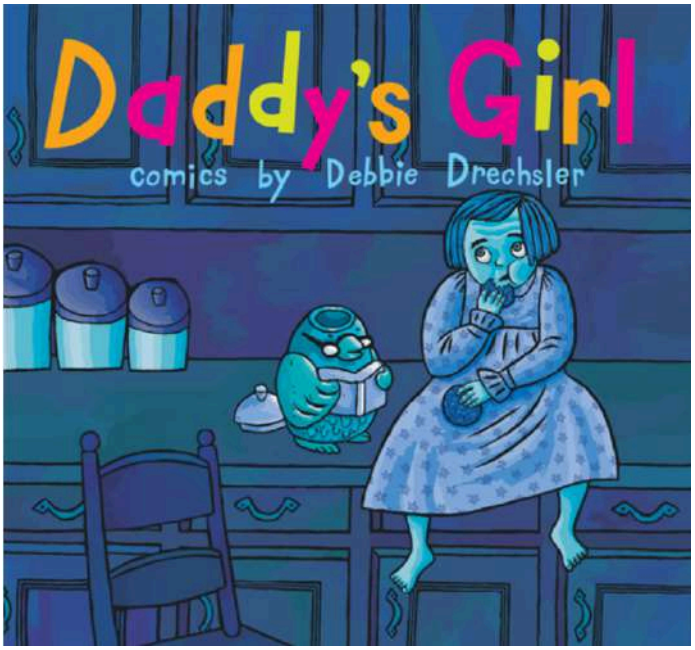


Figure 38 : Debbie Drechsler, couverture de *Daddy's girl,* reéd. Fantagraphics, 2008.

La jeune fille mange des biscuits comme le ferait un enfant commettant une bêtise. Le pot est personnifié : la chouette semble être un animal fantastique, incarnant la sagesse et appartenant à un conte de fée. Les couleurs bleues foncées font signe de la nuit et laisse penser qu'il s'agit d'un conte nocturne à lire aux enfants avant de dormir. La typographie haute en couleurs est habituellement utilisée pour attirer l'attention du jeune lectorat. La seule similitude avec la première couverture est le format qui reste proche de celui de l'original. Or, cela engendre une confusion entre l'attente et le public cible. La réédition ne ressemble à rien de moins qu'un album jeunesse. En ouvrant le livre, l'innocence de la jeune fille (l'auteure) est volée en même temps que celle du lecteur. Un seul motif permet de comprendre que cette lecture ne s'adresse pas aux enfants : le lecteur n'est pas placé à la même hauteur que le personnage. Il n'est pas avec elle. L'égalité est en réalité une illusion : la petite fille est assise en hauteur, le lecteur est debout sur le sol. Il est à la place de l'adulte. Traditionnellement en littérature jeunesse, les récits pour enfants placent le lecteur à la même échelle que le personnage. Debbie Drechsler, elle-même illustratrice de carrière, a probablement conscience de cette convention tacite.

Cette couverture s'inscrit dans la rupture avec le contenu présenté. Elle trompe le lecteur. Il ne peut pas être voyeur s'il ne prend pas plaisir dans ce qu'il voit, et il ne peut pas prendre de plaisir s'il est déçu ou choqué. Une couverture est le premier moyen d'indiquer son intention au lecteur. C'est le premier dispositif d'attraction du regard.

3. Des dispositifs d'attraction du regard : un jeu de séduction du lecteur potentiel

3.1. Agir consciemment sur la pulsion scopique des lecteurs. Une analyse des couvertures de BD autobiographiques.

La couverture est la première chose que le lecteur regarde. Le lecteur la juge de façon à se créer une attente. Elle donne des indices sur le contenu de l'œuvre, attire le lecteur et le rassure dans son choix, en lui donnant un sentiment de familiarité ou de puissance – le prestige de l'édition se reflétant sur la couverture peut donner l'illusion d'un pouvoir économique et d'un pouvoir symbolique culturel. Une couverture est réfléchie. Elle utilise des outils sociologiques mis au service d'enjeux commerciaux. Ainsi, pour répondre à l'attente du lectorat, le dessinateur doit agir sur la couverture. Or, dans le monde de l'édition, c'est en réalité à l'éditeur, ou selon la taille de la maison d'édition, à l'équipe de marketing, de considérer la couverture, toujours en discussion avec l'auteur qui aura le choix final. Ces preneurs de décisions sont le signe que la couverture est un des éléments déclencheurs de la vente. La couverture fait vendre et pour attirer le lecteur elle doit l'aguicher. De telle manière, la couverture révèle des éléments du récit, elle incite à regarder et déclenche la pulsion scopique. Il s'agit moins de l'exhibitionnisme de l'auteur que d'un jeu de l'auteur (et de l'éditeur le cas échéant) sur le voyeurisme inconscient du lecteur. Chez Xavier Mussat, la couverture de *Carnation*

(éd. Casterman, 2014) met en exergue la mise à nu du corps, la dissection et l'autopsie de la relation amoureuse. Sur la couverture cartonnée bleu marine, une jeune femme, très probablement Sylvia, est allongé sur le dos.

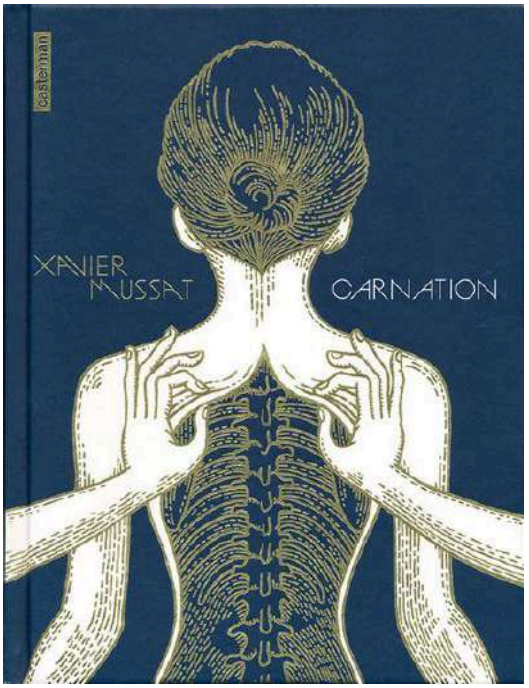


Figure 39 : Xavier Mussat, Carnation, éd. Casterman, 2014, couverture.

Sa nuque et son dos nus sont révélés. Or, sa peau blanche est retirée laissant apparaître sa colonne vertébrale dorée. Les mains qui la dissèquent sortent de la couverture. Elles appartiennent vraisemblablement à l'auteur, mais peuvent être celles du lecteur : c'est lui qui en ouvrant ces pages va ausculter cette femme. La couverture expose aussi l'aspect charnel corrélé à l'œuvre, allant de pair avec le titre (*Carnation*, venant de *carne*, la chair) désignant le corps comme central dans l'intrigue. De la même façon sur les couvertures de *Journal* (éd. Ego comme X), les parties du corps de l'être aimé sont représentées. Il s'agit de cases, comme des petites fenêtres sur la couverture, qui reproduisent la pulsion scopique. Fabrice Neaud révèle les parties du corps sensuelles (nuque, cou). Pour le théoricien de la bande dessinée, Jacques Dürrenmatt « Le tome 4 et dernier rompt totalement la série avec une image de papillon, qui s'inscrit, de fait, dans la tradition proustienne de l'homosexuel "bourdon" et stérile mais aussi de l'emploi dépréciatif du mot en espagnol pour désigner un "pédé" »[162].

[162] Jacques Dürrenmatt, « Une question d'ego : le *Journal* de F. Neaud » dans *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°12, juin 2016. [En ligne : http://journals.openedition.org/fixxion/8276]. [Dernière consultation le 2 Avril 2026].

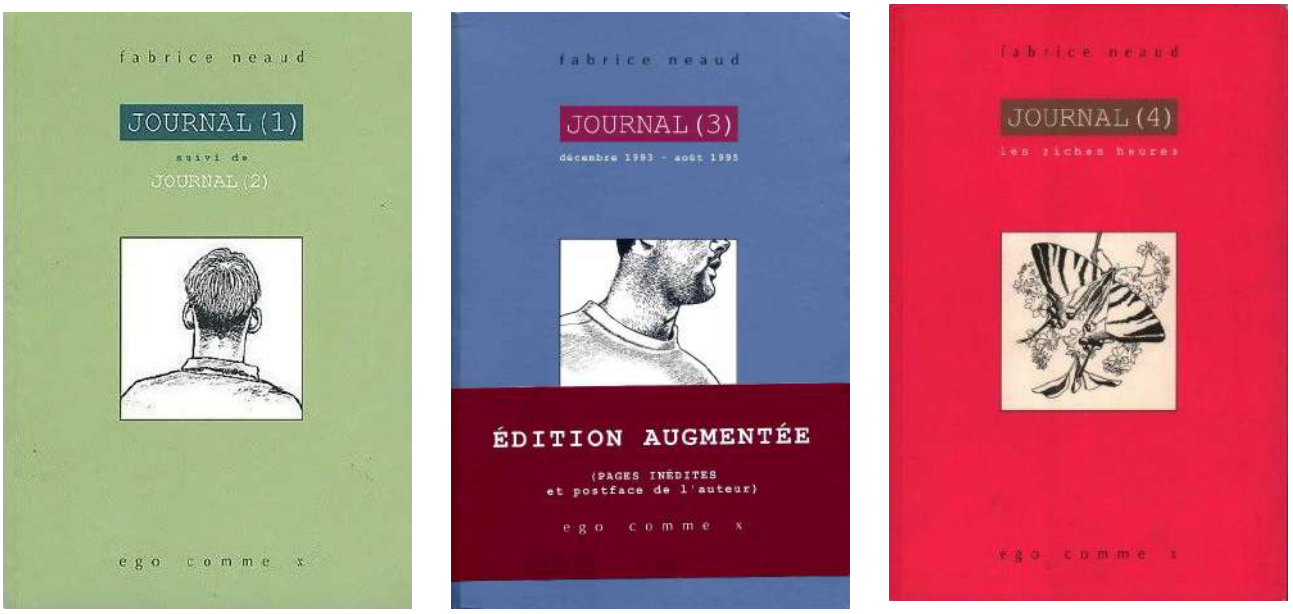


Figure 40 : Couvertures de *Journal* de Fabrice Neaud. À gauche, *Journal*, *intégral tome 1 et 2*, éd. Ego comme X, 2011 ; au centre, *Journal Décembre 1993 – août 1995*, vers. augmentée, éd. Ego comme X, 2010 ; à droite *Journal, Les Riches heures*, éd. Ego comme X, 2002.

Ces morceaux de corps découpés, autant chez Xavier Mussat que chez Fabrice Neaud, sont des déclencheurs érotiques issus de la traduction barthésienne. La couverture est une photographie avec son *punctum* c'est-à-dire, un détail spécifique qui procure une sensation émotionnelle chez l'observateur, en l'occurrence dans ces bandes dessinées, une sensation proche de l'érotisme. Roland Barthes écrit à ce propos dans *Le Plaisir du texte* :

> L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas *là où le vêtement bâille* ? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de "zones érogènes" (expression au reste assez casse-pieds) ; c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition.[163]

Ce vêtement qui baille, c'est la couverture. C'est cet élément physique du livre qui *tease* le lecteur, l'invite à plonger son regard dans les entrailles de la bande dessinée ouverte par l'auteur. La couverture est le vêtement de la bande dessinée qui laisse entrevoir le corps sans le révéler complètement. Et, « l'intermittence », c'est l'espace blanc entre les cases : le temps qui s'écoule et qui laisse deviner qu'il y a quelque chose ; c'est aussi l'espace-temps entre deux pages reproduisant « la mise en scène d'une apparition-disparition ». Ce vêtement qui baille et cette intermittence, sont présents sur la couverture de *Elles* chez Frédéric Boilet. Le dessinateur représente en cinq cases une jeune femme dans la rue avec une épaule découverte. Le point de vue permet au lecteur d'être incarné dans la page. La

[163]BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Éditions du Seuil, 1973, p. 19. Cité dans Jacques Dürrenmatt, 2016.

focalisation est interne. Sur la première case, la femme est peinte en rose tirant vers le rouge : non seulement elle attire l'attention en dénotant avec le vert de l'arrière plan, mais en plus elle est considérée comme un objet de désir, le rose symbolisant féminité et tendresse, et le rouge l'érotisme. La "caméra subjective" se rapproche d'elle en se focalisant sur son épaule nue. Sur la dernière case, une main, celle de l'auteur ou celle du lecteur, vient se poser sur son épaule. Entre les cases, l'interstice rose-rouge rappelle l'érotisme de l'intermittence barthésienne : l'espace-temps permet de se rapprocher du sujet du désir. Le *close-up* sur la couverture est comme une accroche pour le lecteur, pour l'inciter à rentrer dans l'œuvre. L'auteur agit consciemment sur la pulsion scopique du lecteur.

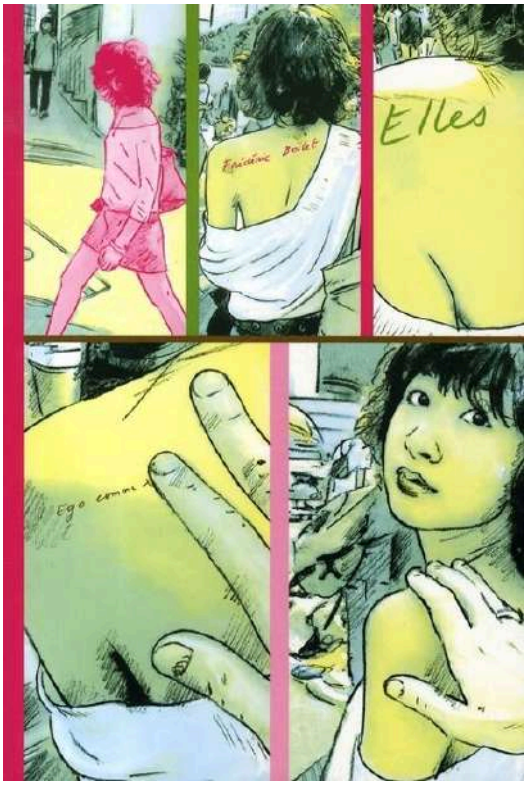
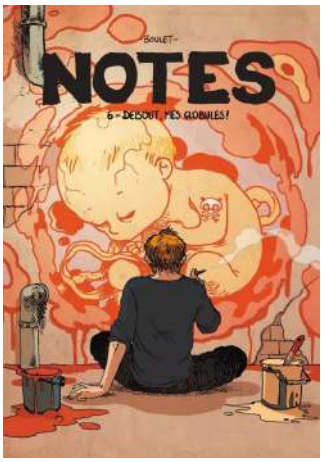


Figure 41 : Frédéric Boilet, *Elles*, Ego comme X, 2007, couverture.

Il en va de même sur les couvertures moins licencieuses. Lorsqu'ils sont édités sur papier, les carnets de *Notes* (éd. Delcourt, 2008 – 2018), de Boulet possèdent une couverture inédite à son blog. Les 11 couvertures des *Notes* présentent l'auteur, dos au lecteur.



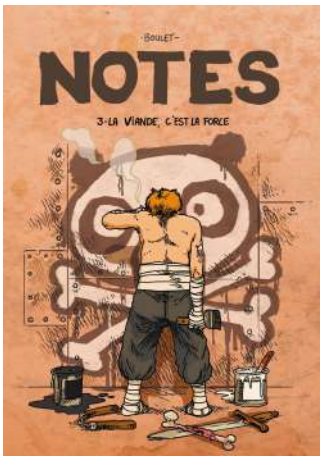


Figure 42 : À gauche, Boulet, *Notes* tome 6, éd. Delcourt, 2011 ; À droite, Boulet, *Notes* tome 3, éd. Delcourt, 2009.

Boulet se tient devant un mur (debout, assis ou allongé), un mur qu'il a recouvert d'un dessin. L'auteur ne se montre pas sur la couverture, il se cache et pour le voir, il faut ouvrir l'album. L'artiste disparaît devant son art. Ce qui importe ce n'est pas ce qui est dit (lui comme sujet principal de son œuvre), mais la manière et les formes avec lesquelles le récit est raconté (le dessin qu'il peint sur le mur). Les couvertures de l'album racontent qu'il y a quelque chose à voir. Elles sont des dispositifs d'attraction du regard mis en place par le bédéiste (et son éditeur) pour inciter le lecteur à le lire.

3.2. Une mise en page éloquente

La couverture attire le regard du lecteur. La mise en page, elle, contribue à susciter l'envie de regarder. Un gaufrier standard (deux colonnes de trois cases ou deux colonnes de deux cases) ressemble à une fenêtre depuis laquelle un passant peut observer l'intérieur d'un appartement. Le bédéiste ne met pas de rideaux à ses fenêtres et laisse le lecteur exercer sa pulsion scopique. Joe Matt amplifie l'effet de mise en page en ajoutant des trous par lesquels le lecteur peut observer la scène. Dans *Le Pauvre type* (éd. Delcourt, 2010), le bédéiste illustre la page de garde de ses chapitres par un rond blanc au milieu d'une planche entierement noire. La vignette circulaire met en lumière un objet central du chapitre. La première partie dirige notre attention sur un stéréoscope à oculaires. Il s'agit d'un dispositif scopique permettant d'observer un couple de diapositives et de donner un effet de 3D à l'observateur, le porteur des lunettes. La stéréoscopie permet de produire des effets de relief en posant deux images côte-à-côtes. L'effet se produit en manipulant le regard du spectateur, le faisant loucher sur deux objets similaires adjacents. Joe Matt possède une collection de *View master*. C'est un modèle répandu dans les années 1960 et 1970. C'est un des instruments de stéréoscopie « des plus modestes, et même bon marché, souvent tout en plastique, y compris les lentilles, et dépourvus d'éclairage. Il

s'agit le plus souvent de jouets, offrant des prises de vues pouvant intéresser les enfants » [164]. L'auteur possède des stéréoscopes pornographiques ainsi que d'autres montrant des personnages de la pop culture (« Charlie Brown, les Pierrafeu et des vieux contes de fées »[165]).





Figure 43 : Joe Matt, *Le Pauvre type*, éd. Delcourt, coll. Outsider, 2010, p.p. 2-3.

Dans cette première partie, Joe Matt semble nous prêter ses lunettes : il nous invite à observer la scène. Les vignettes qu'il dessine sont comme les diapositives du stéréoscope qui défilent sous nos yeux. Tout de suite en tournant la page, après avoir métaphoriquement mis le stéréoscope à oculaire, le lecteur assiste à une scène obscène de masturbation. Ici, la mise en page reproduit les effets scopiques du voyeur : l'auteur nous fait regarder par des petits trous. Il joue sur la vision en peignant

[164]Stéréoscope dans *Wikipédia*, dernière modification le 4 mars 2026. URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/St%C3%A9r%C3%A9oscope#St%C3%A9r%C3%A9oscopes_%C3%A0_oculaires [Dernière consultation le 18 mars 2026].
[165] MATT, Joe, *Épuisé*, éd. Delcourt, coll. Outsider, 2010, p.24. Phrase du personnage de Joe Matt à son ami Seth.

les objets (de désir) en double. Les femmes sont deux. Le dédoublement est à la fois issu du fantasme érotique de l'auteur, mais est aussi un rappel de l'effet de relief que permet la technique de stéréoscopie[166]. La mise en page particulière permet d'agir directement sur le regard du lecteur. La mise en page, le fait attendre (interstice comme temps d'attente ; vignette se succédant comme processus de déshabillage ou effeuillage) et le séduit.

Plus que la mise en page, le mode de publication est susceptible d'attiser la curiosité et le désir de lecture du lecteur. Certaines bandes dessinées du corpus existent en un seul volume, d'autres connaissent des modes de prépublications en numéros mensuels permettant à l'auteur de jouer et de contrôler l'attention et la suspension du désir de son lectorat. *Peepshow* de Joe Matt est d'abord publié en revues, des extraits du *Journal* de Fabrice Neaud existent d'abord dans les pages de la revue *Ego comme X*, et les récits licencieux de Frédéric Boilet apparaissent mensuellement dans des revues japonaises : le lecteur est toujours dans l'attente de ce qui va suivre. L'auteur contrôle le long processus de dévoilement comme s'il s'agissait d'un strip tease scénaristique se jouant dans le mode de publication et dans la mise en page (qui prend en compte le mode de publication).

3.3. Une médiatisation mitigée

3.3.1. Le mauvais genre du mauvais genre

La bande dessinée est un média qui encore aujourd'hui souffre du « handicap symbolique »[167], de sa représentation négative dans l'imaginaire collectif. Mais peu à peu, l'idée d'un « art mineur pour mineur » tend à s'effacer. En 2008, le chercheur en bandes dessinées Michaël Grégoire note que malgré un succès économique venant concurrencer la littérature blanche : « la bande dessinée souffrirait (toujours !) d'une mauvaise réputation »[168]. La BD est vue par les autorités académiques et religieuses, ainsi qu'une partie de l'opinion publique, comme un média nuisible, abêtissant et susceptible de pervertir la jeunesse. Or, aujourd'hui, la bande dessinée semble s'imposer comme un moyen de communication privilégié, en témoigne une multiplication des BD documentaires, des BD écrites par des influenceurs de réseaux sociaux et des adaptations littéraires vers lesquelles les publics se tournent davantage[169]. Des émissions de télévision ou radiophonique, chroniquent le média et légitimisent la lecture : l'auteur et journaliste François Angelier, dans son émission hebdomadaire sur France Culture, *Mauvais Genres*, a produit depuis août 1992 (et jusqu'en 2024), 1210 émissions dont 435 autour de la bande dessinée. La BD trouve ses lettres de noblesse. Mais pas tous les genres de la

[166] Cependant, l'analogie s'arrête ici. Joe Matt ne place aucun effet stéréoscopique dans sa bande dessinée. En se rapprochant de l'image pour essayer de créer un effet de relief, rien de se passe.
[167]GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée. Un objet culturel non identifié,* Éditions de l'An 2, 2006, p. 32.
[168]GRÉGOIRE, Michaël. « La mauvaise réputation. » *Québec français*, numéro 149, printemps 2008, pp. 37 – 41.
[169]Données extraites de l'article : PASAMONIK, Didier, « Le Bilan de la BD en 2025 : de quoi l'annulation du Festival international d'Angoulême est le nom ? », dans *ActuaBD ,* 29 décembre 2025. [En ligne : https://www.actuabd.com/Le-Bilan-de-la-BD-en-2025-de-quoi-l-annulation-du-Festival-international-d]. [Dernière consultation le 3 mars 2026].

bande dessinée. Sur les 435 émissions de bande dessinée, combien parlent de bandes dessinées underground, où l'exposition du corps et la question de l'obscénité est centrale ? Seul trois ont pu susciter notre intérêt : « CRUMB, le patron » du 14 avril 2012[170] où la figure de proue de l'underground est sujet central de la chronique ; « Bulles interdites : rencontre avec Bernard Joubert » du 20 octobre 2018[171], émission dans laquelle l'invité de François Argelier catalogue les bandes dessinées érotiques dans l'histoire et le choc des autoritées publiques face à leur caractère licencieux ; « Monstres et visions du 50e Festival de la bande dessinée d'Angoulême » du 4 février 2023[172] où il est en partie question de Julie Doucet uniquement car elle figurait sur le palmarès d'Angoulême. Quelques représentations du genre existent mais ne sont pas suffisantes. Cette absence de représentation se trouve aussi dans les prix et récompenses accordés à la bande dessinée. L'écriture de soi est mise de côté : sur les 59 grands prix de la ville d'angoulême, seuls trois auteurs attirent notre attention dont Robert Crumb (1999), Lewis Trondheim (2006) qui est moins récompensée pour ses travaux autobiographiques que ses séries grand public (*Les aventures de Lapinot, Donjons…*), et Julie Doucet (2022) qui reçoit le prix bien qu'elle ait cessé son activité de bédéiste en 2006. En 1997, Fabrice Neaud remporte le prix coup de cœur pour *Journal* t.1. Les auteurs Art Spiegelman et Marjane Satrapi se sont vu attribuer des récompenses mais la subversivité de leurs œuvres reste moindre sur le sujet du voyeurisme. Il existerait un mauvais genre dans le mauvais genre. Toutes les bandes dessinées ne sont pas mises sur le même seuil de légitimité et connaissent un traitement médiatique différent.

La circulation des BD autobiographiques dans le marché du livre en France est entravée. Elles subissent deux empêchements : la segmentation du marché du neuvième art et la bipolarisation des maisons d'édition (comprenant la macrocéphalie des grands groupes et l'invisibilisation des maisons indépendantes). Les bandes dessinées dites pour adultes n'apparaissent pas dans tous les paysages des librairies. Dans les GSS et GSA les BD underground ne circulent pas. Michel Edouard Leclerc, directeur du groupe E.Leclerc rapporte à ActuaBD :

> Il n'y avait pas de BD adulte à l'époque, on ne trouvait pas les Druillet et les Moebius qui sortaient au même moment. [...] Dans le domaine culturel, nous avions du mal à obtenir les livres de la part des

[170] ANGELIER, François, « CRUMB, le patron », *France culture*, diffusé le samedi 14 avril 2012. Disponible en ligne : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/mauvais-genres/crumb-le-patron-8872358. [Dernière consultation le 11 mars 2026].

[171] ANGELIER, François, « Bulles interdites : rencontre avec Bernard Joubert » *France culture*, diffusé le 20 octobre 2018. Disponible en ligne : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/mauvais-genres/bulles-interdites-rencontre-avec-bernard-joubert-6005015. [Dernière consultation le 11 mars 2026].

[172] ANGELIER, François, « Monstres et visions du 50e Festival de la bande dessinée d'Angoulême », *France culture*, diffusé le Samedi 4 février 2023. Disponible en ligne : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/mauvais-genres/monstres-et-visions-du-50e-festival-de-la-bande-dessinee-d-angouleme-1442160. [Dernière consultation le 11 mars 2026].

éditeurs et même de bonnes conditions d'achat ! Je m'en rappelle : c'est Hachette qui nous disait « - Ça t'auras, ça t'auras pas ! ». [173]

Le marché est contrôlé par les géants de l'édition. Ce sont les grands éditeurs qui choisissent des livres à mettre en place, et donc impactent la prise de décision des lecteurs. La bipolarisation du marché de la BD contraint la circulation des écritures de soi underground ; la marginalité de ces œuvres est le résultat d'une occultation des maisons d'édition indépendantes (ce faisant, de leurs bédéistes) par des stratégies marketing mettant d'abord en avant les œuvres grand public dans les surfaces commerciales. Pour se procurer une bande dessinée de Fabrice Neaud ou Chester Brown, il faut se rendre chez un spécialiste (si tant est que l'album soit traduit). Dans ces boutiques spécialisées en bande dessinée, les ouvrages peuvent se trouver difficiles à acquérir : manque de stock de l'éditeur, absence d'importation ou de traduction, place de la BD dans la librairie dans une section pour adulte (camouflé en hauteur ou au bas d'une étagère). Les bandes dessinées de mauvais genre font face à des entraves dans leur médiatisation. Mais des dispositifs d'attraction du lecteur sont mis en place pour faire vivre le livre économiquement.

3.3.2 Rendre accessible sa vie

Trouver un éditeur acceptant de rendre public un récit obscène, un éditeur qui ne craint pas la censure, le boycott, ou les procédures judiciaires n'est pas une mince affaire. Le défi ne se situe pas seulement dans la publication du livre, mais il réside aussi dans sa traduction et l'achat de droit. Les écritures de soi ne sont pas des BD faites à la demande de l'éditeur (même si certains dont Loïc Néhou pour Fabrice Neaud ont pu jouer le rôle de support), elles émanent en premier lieu de l'envie de créer du bédéiste. Ainsi, c'est souvent à lui de faire le premier pas vers une maison d'édition.

Au début de son journal dessiné, James Kochalka rencontre des difficultés à se faire publier. Le sujet de *American Elf* (éd. Ego comme X, 2008) n'est pas suffisamment pertinent et certaines vignettes sont inappropriées – lorsqu'il peint lui ou sa femme dénudé. Les journaux locaux qui le publient menacent de rompre leurs contrats avec lui face aux obscénités et à l'indécence de certaines scènes de vie (dont l'intimité conjugale). James Kochalka camoufle la nudité avec des jeux d'angles et des interstices. Mais cela ne suffit pas toujours. Des éditeurs trouvent peu d'intérêt à son entreprise autobiographique. Le bédéiste dessine un strip par jour de octobre 1998 à décembre 2012. Au tournant des années 2000 l'auteur propose son travail à la maison d'édition française, l'Association. Bien qu'il s'agisse d'une maison d'édition phare des mouvements autobiographiques et alternatifs, et une maison porteuse de projets, ces derniers refusent en raison de l'impertinence prêté à la bande dessinée. Essuyant les refus, le bédéiste persévère. James Kochalka publie ses planches sur son site internet et

[173]PASAMONIK, Didier, et SAVI, Vincent, « Interview de Michel-Édouard Leclerc » dans *ActuaBD* 13 janvier 2020, article en ligne : https://www.actuabd.com/Michel-Edouard-Leclerc-Dans-les-annees-1990-nous-avions-du-mal-a-obtenir-les. [Dernière consultation le 11 mars 2026].

les journaux locaux avant d'éditer le premier volume chez TopShelf éditions en 2004 (sous le nom de *American Elf: The Collected Sketchbook Diaries of James Kochalka*), une maison d'édition nord-américaine spécialisée dans les comics et les romans graphiques.

Quand une maison d'édition accepte de publier une bande dessinée, elle prend en charge plusieurs frais dont l'impression et le marketing de l'album. La commercialisation est rude dans un marché du livre et du neuvième art venant à saturer. Les éditeurs doivent développer des techniques de vente pour élargir leur lectorat. En 1980, le terme « roman graphique », emprunté de l'anglais *graphic novel*, vient remplacer celui de « bande dessinée » pour désigner les albums grand format aux sujets plus adultes. Popularisé par des autobiographies marquantes dans l'histoire de la bande dessinée comme *Maus* de Art Spiegelman*, Persepolis* de Marjane Satrapi ou *Fun Home* d'Alison Bechdel, la notion est purement marketing mais elle vient capter un nouveau public notamment un lectorat plus féminin. La conceptualisation du terme « roman graphique » répond à ce besoin de légitimation de la bande dessinée. Le média s'éloigne de l'illustré pour se rapprocher du « roman », un art plus littéraire, plus classique et par conséquent, plus digne. L'appellation roman graphique l'écarte du strict domaine de l'enfance et du vulgaire *comics*[174]. En France, c'est dans les années 1990 que les maisons d'édition indépendantes commencent à adopter le terme pour désigner les nouvelles bandes dessinées autobiographiques qui voient le jour en leur sein. Le roman graphique est une construction sociale qui labellise les bandes dessinées du corpus. Alison Bechdel, Frédéric Boilet, Chester Brown, Debbie Drechsler, James Kochalka, Aline Kominsky-Crumb, Xavier Mussat, Fabrice Neaud, Jean-Louis Tripp, bénéficient de cette appellation qui transforme le plomb en or. Parce que le sujet intime est aussi social, parce que le nombre de pages est conséquent, et parce que la lecture est à destination d'un public mature, les bandes dessinées autobiographiques deviennent des romans graphiques. En somme, elles semblent perdre leur dimension d'exhibitionnisme : la bande dessinée perd sa notion d'obscène et de vulgaire, en devenant une œuvre graphique. Sa nouvelle légitimité empêche l'auteur d'être accusé d'exhibitionnisme.

L'accessibilité des bandes dessinées à l'étude et leur popularité croissante est remarquable par la réédition (souvent récente) qu'en font les maisons d'édition. En effet les rééditions sont des marqueurs d'un impact culturel dans l'écosystème de la bande dessinée : par exemple, les œuvres autobiographiques de Fabrice Neaud sont republiées chez Delcourt après fermeture de son premier éditeur, la maison Ego comme X et à l'occasion de la publication inédite du *Dernier Sergent* paru chez Delcourt. Pour découvrir ou redécouvrir le travail de Fabrice Neaud, les éditions Delcourt font le choix stratégique de sortir de nouveau en librairie les journaux.

De la même manière des bandes dessinées étrangères sont publiées (donc rééditées) sur le territoire français et passées au filtre de la traduction. Joe Matt est traduit 17 ans après sa publication originale : la sortie du premier numéro de *Peepshow* en 1990 chez Drawn & Quarterly et traduit en 2007 en

[174]Idée proposée par Thierry Groensteen dans *Un objet culturel non identifié*, l'An 2, novembre 2006, pp. 7 – 9.

recueil chez Seuil). Pour une traduction de Chester Brown, il faut attendre 20 ans : *Le Playboy* édité chez Cornélius est traduit en 2012 à partir d'un recueil paru chez Drawn & Quarterly en 1992, lui même comprenant des planches issues des numéros 21, 22 et 23 *Yummy Fur* publié en 1990. La traduction apparaît comme un moyen de s'ouvrir à un public plus vaste, donc pour l'auteur, de s'exhiber outre-Atlantique. Le délai apparent entre la parution originale et la version française marque une évolution du seuil d'acceptation dans la société française. Il y a un rachat de droits car les éditeurs ont assisté au tournant des années 2000 aux succès commerciaux des auteurs autobiographes, Art Spiegelman et Marjane Satrapi, sont prêts à prendre moins de risques. Mais la traduction et l'importation s'effectuent dans le sens inverse : des fictions familiales de Lewis Trondheim (*Ralph Azham, Donjons*) mais aussi des travaux autobiographiques (*Les Petits riens*) paraissent chez des éditeurs Nord américain : *Approximativement* chez Fantagraphics en 2011 sous le nom *Approximate Continuum Comics* et Les *Petits rien*, ou *Little Nothings* chez NBM édition en 2008.

Les velléités d'exportation internationales marquent chez l'auteur un désir d'exhibition de soi. Dans les BD publiées chez un éditeur, un intérêt économique existe. Dans le cas de l'auto publication sur les réseaux sociaux, la traduction est un outil pour capter un lectorat plus large. Boulet publie ses strips sur Instagram et celui de son blog en français, et à la fin du caroussel ou de la planche, en anglais. Il traduit lui-même ses récits. La conjointe du bédéiste, Nathalie Nourrigat (animatrice et comics artiste, sous le nom de @Tallychyck) apparaît de manière récurrente dans les anecdotes de Boulet. Américaine et comic artiste, elle-même publie sur ses réseaux sociaux du contenu en anglais mentionnant son conjoint. Parlant l'un de l'autre, leurs communautés se rejoignent et se confondent souvent, ainsi le bilinguisme devient de mise. Boulet touche de la sorte des lecteurs internationaux, l'anglais étant une des langues les plus lues et comprises dans le monde. Ce double langage ouvre vers de nouvelles relations : la vie privée de l'auteur s'exporte car son travail, le récit de sa vie, est rendu accessible à un très grand nombre. Le dessin est exactement le même mais les phylactères ont été agrandis digitalement pour insérer la traduction. La typographie est différente et l'emphase portée sur « sans café » avec l'effet de souligné, n'a pas été maintenue dans la traduction de l'auteur. Il peut s'agir d'un oubli mais il est plus probable que ce soit par manque d'espace (entre les textes et la bulle) que Boulet ait retiré l'effet. La traduction permet d'élargir un public mais comporte de nombreux biais et peut perdre de son sens initial. L'exhibitionnisme est dénaturé et le voyeurisme compromis car le récit semble se cacher derrière le fin rideau de la traduction.

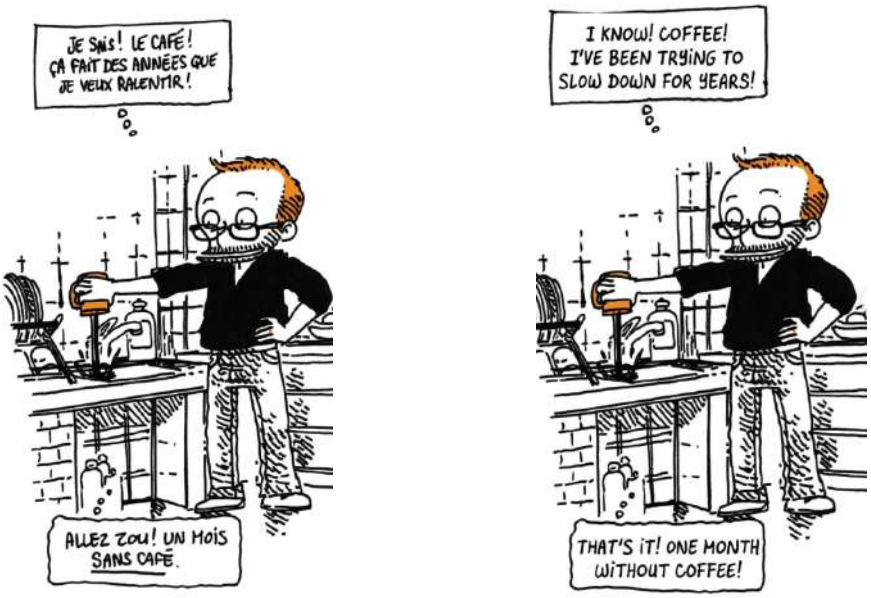


Figure 44 : À gauche Boulet, « La Vie saine » dans *Rogatons*, publié sur *Instagram* le 22 avril 2026, quatrième panel sur seize; À droite Boulet, « Healthy Life » dans *Rogatons*, publié sur *Instagram* le 22 avril 2026, quinzième panel sur seize. En ligne : https://www.instagram.com/p/DXbRTT-CBFX/?img_index=1 [dernière consultation le 3 mai 2026].

Or, depuis 2018, Boulet publie beaucoup moins sur son blog. Une décroissance qui rencontre le début de son inscription sur Instagram et le début des publications sur cette application. À titre d'exemple, il n'existe ni de catégorie « année 2022 » sur bouletcorp ni de catégorie « année 2021 » complète (la seule publication de cette année là est une carte de voeux) , alors que sa page Instagram donne à voir, sur ces mêmes périodes, des strips de sa vie sous le titre de « mini-histoire ». Par ailleurs, nous pouvons noter que cette page Instagram créée en 2018 est nommée d'après le blog BD, bouletcorp. Or, Gille Roussel alias Boulet possède dejà une page Instagram depuis 2012 (Bouletto) sur laquelle il publie du contenu lié à ses travaux d'auteur (illustration,évènements) mais aussi des photographies de sa vie au quotidien (photos de vacance, des photos de lui buvant un verre en terrasse, des démonstrations d'utilisation de jouets Etch-A). De fait, l'auteur se réapproprie une nouvelle plateforme pour publier son travail, et être plus disponible auprès des nouvelles générations. Il ne laisse pas tomber pour autant son blog et poste de temps à autre quelques strips. Il est cependant possible de noter qu'en 2023 ce sont 189 post qui ont été publiés sur le blog. Le 10 décembre 2023 sur son blog dans une publication intitulée *Sinumonstrus*[175], Boulet renvoie ses lecteurs à cette première page Instagram et nous invite à le soutenir dans sa cagnotte pour financer le livre paru en 2024 aux éditions Exemplaire. Il se sert des nouvelles relations de proximité créées avec ses lecteurs pour travailler et vivre.

[175] Page en ligne : https://bouletcorp.com/notes/2023/12/10. [Dernière consultation le 3 mai 2026].

4. De nouvelles relations para-sociales : du pacte autobiographique au contrat de confiance

4.1. La relation de l'auteur au lecteur dans des dispositifs métafictionnels

Si l'auteur veut s'exhiber, il doit le faire devant un ou plusieurs lecteurs. Ces lecteurs, il peut ou non les connaître : il peut s'agir de proches, d'amis ou de la famille avec qui il entretient une relation ; et il peut s'agir de totals inconnus. Quoi qu'il en soit, les auteurs rapportent leur relation avec le lectorat dans leurs bandes dessinées.

Dans *Le Pauvre type*, (éd. Delcourt, 2008) regroupant les six premiers numéros de *Peepshow*, Joe Matt se balade à Toronto avec ses amis et confrères Seth (petite paire de lunettes et chapeau) et Chester Brown (haut du crâne dégarni et cheveux longs). Dans l'album, il rencontre Andy, un de ses lecteurs, que l'auteur a croisé dans la librairie où il a coutume de se rendre pour acheter des bandes dessinées et rendre les siennes disponibles. Cependant, aussitôt l'a t'il rencontré qu'il s'éprend de Kim, la petite amie de ce dernier. Il décide de se lier d'amitié avec Andy pour se rapprocher de Kim. Il reste souvent seule avec elle, mais ne fera jamais le premier pas. Par le dessin, il expose ses fantasmes, peint la relation Andy et Kim comme dysfonctionnelle, et avoue son désir pour la jeune femme. Plus tard, dans le numéro six de *Peepshow*, alors que le numéro trois dans lequel il a raconté cette histoire est publié depuis longtemps, Andy et Kim croisent de nouveau Joe. Ils ont lu ce que Joe a dit sur eux. Et ils n'ont pas l'air d'avoir apprécié. Selon eux, Joe Matt aurait déformé la réalité, il aurait exposé leur vie sans leur consentement avec une anonymisation faible (déformation minime des prénoms avec un passage de Andy à Randy et une exagération des caractères : «tu me fais jouer le rôle d'une midinette » s'exclame Kim). Joe Matt tente de se réfugier derrière la notion de fiction, en vain. Hélas, la fictionnalisation des autres n'est pas suffisante. La dernière case nous le confirme : Joe Matt se cache sous sa revue. Ses amis lui disent qu'il aurait dû porter un déguisement.



Figure 45 : *Le Pauvre type,* Joe Matt, éd. Delcourt, p.156.

Plusieurs interprétations sont possibles. Au premier degré de l'interprétation, il est possible de suggérer que Joe Matt, très gêné de cette confrontation, se cache derrière sa revue : il s'en sert littéralement de déguisement suivant le conseil de ses amis, afin d'éviter un autre contact avec un lecteur potentiel dans la rue. Au second degré, il est possible de suggérer que Kim ou Andy lui a lancé le comics sur le visage : l'*emanata* tourbillonnant au-dessus de la tête de l'auteur laisse supposer une désorientation due à une altercation. Un démêlé probablement omis par un jeu d'ellipse entre les deux dernière cases, mais que la vignette précédente laisse entrevoir, avec le début d'une agression physique commise par Kim à l'encontre de Joe. L'auteur serait en train de retirer la revue de son visage, sa main étant positionnée sous les pages de sorte à la soulever et non au-dessus pour la

maintenir sur sa tête. Ainsi, ses amis ne lui conseille pas de se déguiser dans la rue, mais de se déguiser dans le récit. Masquer ses compagnons n'est pas suffisant, il doit lui-même se fictionnaliser. Il s'agit moins d'un conseil d'ami que d'un conseil d'auteurs à auteurs. Ce conseil est donné par Seth, auteur qui n'utilise pas son patronyme Grégory Gallant, mais un nom de plume, un déguisement entre autre, pour publier des oeuvres intimes, des mémoires graphiques dont *PalookaVille*, une série de monographie sur sa ville natale avec ce dernier chapitre *Clyde Fans* sonnant comme une autofiction. Quant à Chester Brown, il ne fait qu'acquiescer. En réalité, c'est lui qui est influencé par Joe Matt dans son travail[176]. Cette scène n'est véritablement qu'une mise en scène. Andy n'a jamais été surnommé « Randy » dans les planches précédentes (ou *Peepshow* n°3). L'auto référencement fonctionne comme un jeu avec le lecteur qui doit lire et posséder les BD afin de démêler le vrai du faux. Andy et Kim ne sont pas seulement des relais du lecteur, ils sont l'incarnation d'un lectorat déçu par la vérité de Joe Matt. Le bédéiste n'est pas qu'un personnage crapuleux et obscène, c'est un individu crapuleux et obscène. La mise en abîme de la relation du lecteur à l'auteur permet à celui-ci de montrer que ce qu'il peint dans son livre n'est pas un mensonge.

Faire apparaître le lecteur au cours du récit autobiographique prouve l'authenticité du propos. L'auteur entraîne le voyeur au cœur du processus d'exhibition. Dans un strip de *Rogatons* publié sur Instagram, Boulet se trompe sur l'orthographe d'un prénom dans une dédicace et blâme son lecteur pour cette erreur.



Figure 46 : Boulet, « Lucille» de *Rogatons*, carrousel instagram du 28 mai 2026, panel 5 sur 10, en ligne https://www.instagram.com/p/DY4RTUbiN2F/?img_index=10 [dernière consultation le 29 mai 2026].

[176]« L'œuvre de Joe m'a très certainement influencé quand je réalisais des albums autobiographiques. » rapporte Chester Brown dans VERSTAPPEN, Nicolas, « Entretien avec Chester Brown » dans *Du9, l'autre bande dessinée*, entretien réalisé en Juillet 2004 par correspondance pour le sixième carnet XeroXed [En ligne :https://www.du9.org/entretien/chester-brown/]. [Dernière consultation le 15/03/26].

Boulet, embêté mais amusé de l'anecdote, interpelle le lecteur qui part déjà : le récit figurera sur internet. La vignette n'était cependant pas nécessaire dans la narration, l'anecdote était achevée. Alors pourquoi avoir ajouté cette case ? Sans doute pour mettre en scène le lecteur dans son rôle de lecteur. Boulet ajoute dans la description de son post Instagram « je sais qu'il me lit ». Le bédéiste invite ses lecteurs à participer activement à ses récits. Il noue un lien de proximité avec son lectorat en faisant figurer leur relation dans un dispositif métafictionnel (le discours sur l'œuvre). Cette bande dessinée apparaît être comme la réelle dédicace qu'il lui fait. Le lecteur est « fière » d'y figurer. Il est fière d'appartenir à la communauté de lecture d'un auteur qu'il apprécie.

L'auteur est lui aussi un lecteur et il met en scène également son rôle de bédéphile. Avant de s'exhiber, il est aussi un voyeur. Il peint la relation auteur-lecteur depuis la place du lecteur. Dans *American Elf* (éd. Ego comme X, 2004), James Kochalka se rend à la Comic Con de San Diego. Il y rencontre l'auteur français Lewis Trondheim, dont il lit les oeuvres de fictions[177], mais il est possible de penser que James Kochalka a eu connaissance de ses travaux autobiographiques. En tant que lecteur, le bédéiste demande une dédicace à Lewis Trondheim. Il lui demande même un dessin.

[177]« I think I first found his comics in a book store in Montreal. Montreal is a french speaking city in Canada just two hours from where I live in the USA. For a while I was buying a lot of French comics even though I can't really read French. It took me six months to read *Lapinot et les Carottes de Patagonie*, armed with a French-to-English dictionary. » dans VERSTAPPEN, Nicolas, « Entretien avec James Kochalka» dans *Du9, l'autre bande dessinée*, entretien en octobre 2008. [En ligne : https://www.du9.org/en/entretien/james-kochalka-american-elf1048/] et [Dernière consultation 15 mars 2026].



Figure 47 : James Kochalka, *American Elf*, éd. Ego comme X, 2004, 23 juillet 2000.

Au-dessus du strip, la signature de Lewis Trondheim est authentique. Mais Lewis Trondheim s'est-il réellement dessiné dans le livre ? D'un côté il est probable que non puisque dans une séance de dédicace un auteur n'a pas le temps de dessiner un strip en entier. Or, d'un autre côté, Lewis Trondheim est un auteur français à la Comic Con et ne doit pas forcément recevoir une foule devant sa table de dédicace. En regardant de près la première vignette au-dessus de laquelle la dédicace est inscrite, il est possible de remarquer que le cadre est dessiné à la main : un trait large, uniforme mais surtout légèrement ondulé. Les autres vignettes possèdent un cadre tracé avec plus de soin. La vignette en question est par ailleurs muette. Il est possible d'émettre l'hypothèse que Lewis Trondheim ait dessiné cette première case du strip de James Kochalka. Si en juillet 2000 James Kochalka admire le travail de Lewis Trondheim, ce dernier n'a probablement pas connaissance des travaux autobiographiques de James Kochalka. Le lecteur n'est pas traduit en France et son travail a été refusé par L'Association, dont Lewis Trondheim est un fondateur. En publiant sa vie, l'auteur se fait connaître et reconnaître par des individus qu'il ne connaît pas. Il crée une communauté de lecteurs autour de sa personne et de sa vie.

4.2. Vie privée et vie publique : un flou qui s'accentue

Confiant sa vie à son lecteur, le bédéiste noue avec lui une relation comme le ferait deux individus devenant amis. Or, dans ce contexte, la relation "d'amitié" est à sens unique : seul le lecteur apprend à connaître l'auteur. Ce-dernier ne sait rien de celui ou celle qui le lit. Il s'agit d'une relation parasociale. Théorisé par les psychiatres Donald Horton et Richard Wohl en 1965 dans leur article

Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance, le parasociale est une illusion d'intimité entre un "performeur" (acteur, chanteur, créateur de contenus, auteur) et son public[178]. Le lectorat se sent proche de cet auteur qui semble lui livrer l'entièreté de ses secrets jusqu'à son intimité et celle de ses proches. Faisant vraisemblablement preuve de sincérité, les bédéistes autobiographiques participent à la création d'une relation parasociale avec le lectorat. Cependant, cette relation sous-entend le consentement du lecteur à voir ce qui lui est montré : il n'y a pas d'exhibitionnisme entre amis. Or, il peut toujours y avoir voyeurisme : un lecteur qui veut toujours en savoir plus sur l'auteur. Un lecteur qui peut être poussé à l'obsession fanatique. La relation parasociale établie par l'exhibitionnisme de l'auteur met à mal la frontière entre vie privée et vie intime.

Dans *Journal, Les Riches heures,* (éd. Ego comme X, 2002), Fabrice Neaud rapporte une rencontre avec une de ses lectrices. Alors qu'il se rend dans au salon de la bande dessinée à Angoulême, avec Xavier Mussat et Loïc Néhou pour dédicacer ses journaux sur une table Ego comme X, Fabrice Neaud rencontre une jeune femme qui vient de lire ses oeuvres. Elle croit tout connaître de lui.



Figure 48 : Fabrice Neaud, *Journal, Les Riches heures*, éd. Ego comme X, 2002. p.21.

Elle l'aborde avec vivacité devant le stand de la maison d'édition. Fabrice Neaud est surpris. Il semble effrayé : son corps est en retrait et les traits de dégoût et de crainte sur son visage paraissent exagérés. Il utilise des *émanata*. Dans aucun journaux il n'a utilisé une telle expression. Le phylactère et l'interjection poussent l'auteur à se décaler en arrière pour ne pas se faire écraser. Dans la vignette

[178]« One of the striking characteristics of the new mass media – radio, television, and the movies – is that they give the illusion of face-to-face relationship with the performer » dans HORTON, Donald, WOHL Richard, « Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance » dans *Psychiatry* vol. 19, 1965, pp.215– 229.

suivante, la femme poursuit par : « 'Faut absolument qu'on PARLE tous les deux…». Sa posture est décontractée, elle est voûtée vers l'avant avec une main sur son sac. Son langage est spontanée (interjection et contraction), presque familier et elle tutoie l'auteur. La lectrice venant de lire *Journal* pense connaître Fabrice Neaud comme un de ses amis. Lui ne sait pas qui elle est. L'intime et le social se confondent.

L'autobiographie crée *de facto* une sensation de proximité avec l'auteur. Une intimité partagée un tant soit peu par l'auteur qui se confie à son lectorat. Dans son mémoire de master sur l'intime et l'universel, Clio Levoyer émet un commentaire qui s'applique ici : « Puisque nous sommes dans le champ de l'autobiographie, nous assistons nécessairement à des moments où le narrateur-personnage est isolé ; une complicité se noue alors à partir de ces instants où, étant les seuls à le voir, nous sommes invités dans son intimité : nous sommes public choisit de ses saillies verbales »[179]. Chez James Kochalka cette proximité se joue dans les récits qu'il fait de sa vie de famille. Le bédéiste inclut le lecteur dans ses disputes avec Amy, sa femme, et dans la naissance de leurs enfants.

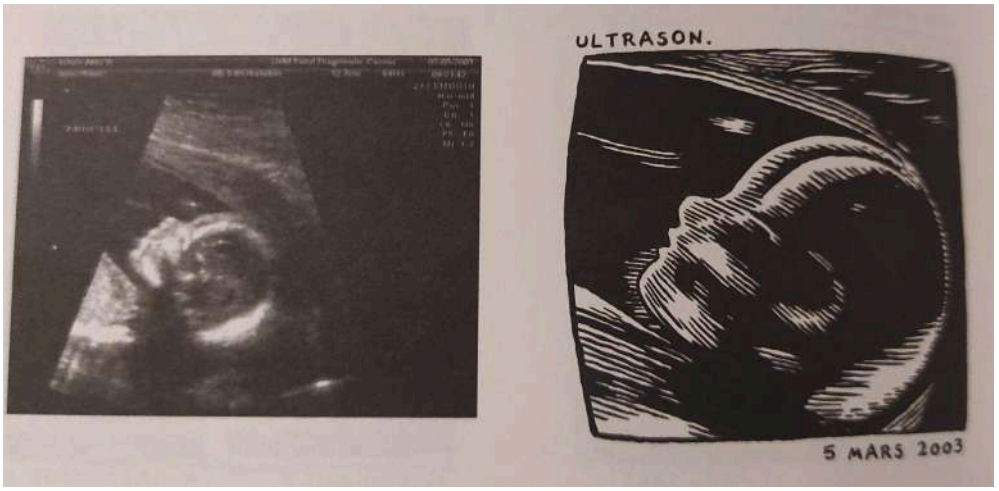


Figure 49 : James Kochalka, *American Elf*, éd. Ego comme X, 2004, 5 mars 2003.

Le 5 mars 2003 James Kochalka partage à son lectorat une échographie du ventre de sa femme. Il ne s'agit pas que d'une reproduction graphique mais d'une véritable photographie. Le lecteur est convié à partager des moments de joie intime. En terme général, une échographie est divulguée aux membres de la famille ou à des amis proches. Le lectorat de James Kochalka semble faire partie de ce cercle privé. La bande dessinée autobiographique fait naître l'ambiguïté entre vie privée et vie publique. Une ambiguïté qui est renforcée par l'auto-publication sur les réseaux sociaux. Les sociologues Julie Denouël et Fabien Granjon souligne que :

[179] LEVOYER, Clio, *L'intime et l'universel : parcours autobiographiques en bande dessinée,* mémoire de Master sous la direction de Calle-Gruber, Mireille et Degenève, Jonathan. Université Paris 3 Littérature & linguistique françaises et latines Master. 2011-2012.

> Tout comme les médias, les SNS [(les sites et réseaux sociaux)] ont pour caractéristique centrale de permettre un type de visibilité qui favorise « une forme intime de présentation de soi libérée des contraintes de la coprésence » (Thompson, 2005, p. 71). Or, il semblerait que les virtualités de cette coprésence à distance (au double sens de réalités en ligne et de potentiels à actualiser — Denouël, 2008) permettent d'agréer des formes de dévoilement moins déférentes envers les normes de la pudeur. Les activités en ligne sont en effet souvent perçues comme moins impliquantes, moins risquées et les écrans saisis comme des remparts permettant éventuellement de recourir à l'anonymat ou à la dissimulation. *De facto*, la médiation de l'informatique connectée déspatialise et désynchronise l'acte de monstration et le moment de sa réception. Aussi, elle encourage des pratiques d'exposition de soi qui, si elles avaient eu à se déployer en situation de face à face, seraient sans doute restées au stade des envies, des fantasmes ou bien auraient été cantonnées aux espaces plus électifs d'une sphère privée restreinte ».[180]

L'écran manifeste une distance entre le lecteur et l'auteur qui se permet l'impudeur : le bédéiste se livre aux autres plus facilement. Les réseaux sociaux poussent à l'exposition et au partage de contenu sur soi. L'intimité peut - elle rester privée ?

Gilles Roussel (ou Boulet) et sa femme Nathalie Nourrigat (animatrice et comics artiste, sous le nom de @Tallychyck) publient tous deux sur les réseaux sociaux. Elle est américaine et lui français. Chacun de leur côté, ils racontent une partie de leur vie commune à un lectorat qui se confond et se complète. Les artistes se mentionnent l'un et l'autre sur leurs posts Instagram permettant aux lecteurs de suivre les deux auteurs. Les strips publiés sur Instagram fonctionnent comme des articles de la presse *people.* Ils sont lus pour en apprendre plus sur le couple de dessinateurs. Les pulsions voyeuristes du lecteur s'activent dans les réseaux sociaux. Il cherche à en apprendre plus (*libido sciendi*) et a à sa disposition internet pour le faire. La vie privée devient public par l'exhibition de l'auteur accrue au prisme du mécanisme des réseaux sociaux[181].

4.3. Les réseaux sociaux comme nouvelle interface de sociabilité

Les réseaux sociaux (Instagram, X, Tumblr, Pintersest,...) ne sont pas que des espaces de publication. Ces réseaux permettent aux lecteurs de communiquer directement avec l'auteur qui s'exhibe. Les usagers, le lecteur comme l'auteur, utilisent ce nouveaux lieux de publication comme interface de sociabilités. La relation lecteur - auteur se lit dans les espaces commentaires des réseaux

[180]DENOUËL Julie, GRANJON Fabien, « Exposition de soi et reconnaissance de *singularités subjectives* sur les sites de réseaux sociaux », dans *Sociologie*, N°1, vol. 1, avril 2010, [En ligne : http://journals.openedition.org/sociologie/68.]. [Dernière consultation le 04 mai 2026].

[181]Le cas de Boulet est encore plus intéressant sur le point du parasocial. L'auteur est aussi streamer sur Twitch (@Bouletcorp a 32000 followers en septembre 2026). Il propose divers contenus dont du dessin en direct, du "*just chatting*" (échange avec les *viewers*), des jeux vidéos, des commandes de dessins. Il lit les messages envoyés en direct et répond à ses followers frontalement sur des sujets du quotidien (série TV, style vestimentaire, vie de famille).

sociaux ou plateformes de recommandation et d'actualité sur la bande dessinée (Bédéthèque, ActuaBD). Dans ces espaces les lecteurs se font voyeurs en communauté : ils interrogent l'auteur, échangent à son propos, produisent des fan-art que le bédéiste relaient dans ses publications. Les usagers de forum de bande dessinée (dont bédéthèques) sont les premiers à avoir décelé l'identité de Lewis Trondheim derrière le blog de Frantico.

La relation auteur-auteur est modifiée par ces nouvelles interfaces. L'exhibitionnisme se partage en communauté. Les réseaux sociaux permettent aux auteurs auto-publiés (dont les bloggeurs) de former entre eux une communauté d'auteurs. Ils se soutiennent mutuellement dans leurs travaux respectifs et vont jusqu'à collaborer. En octobre 2004, un groupe de blogueurs dont Boulet, Kek, et Frantico (seulement d'une façon imaginaire) partent en voyage en Corée. Ils dessinent ensemble leur séjour et alimentent respectivement leurs blogs. Collègues et amis, les bédéistes communiquent via leurs réseaux avec leurs confrères. Julien Baudry, chercheur en bande dessinée spécialiste de la bande dessinée en ligne, note que « [c]haque blogueur bd propose sur son blog une série de liens vers les blogs de ses collègues, alimentant ainsi un réseau complexe de dessinateurs qui profitent les uns du public de l'autre »[182].



Figure 50 : Boulet, « Tribute to Frantico » publié dans *Notes* le 18 avril 2005. https://bouletcorp.com/notes/2005/04/18

Dans leurs anecdotes dessinées, les bédéistes ont recours à des *private jokes*, des blagues dont seules les personnes concernées peuvent saisir le sens. À la lecture croisée des différents blogs, les lecteurs

[182]BAUDRY, Julien, « Les blogs bd, une spécificité française ? » dans *Revue Neuvième Art,* mai 2012. [En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/partie-3-les-blogs-bd-une-specificite-francaise]. [Dernière consultation le 5 janvier 2026].

peuvent faire partie des *private jokes*[183]. Boulet dessine une vignette unique sur Frantico traitant avec humour de sa frustration masculine. Afin de comprendre la case, il faut avoir connaissance du blog de Frantico. Boulet, en lui rendant hommage, le rend vivant. Soutenir ses pairs permet à l'auteur d'exister aux yeux de la communauté, du lectorat, de ces mêmes pairs. Lorsque le bédéiste aime un post, il se montre sur les réseaux sociaux et s'expose au public, comme une publicité gratuite. Montrer son soutien, c'est s'exhiber dans la sphère médiatique.

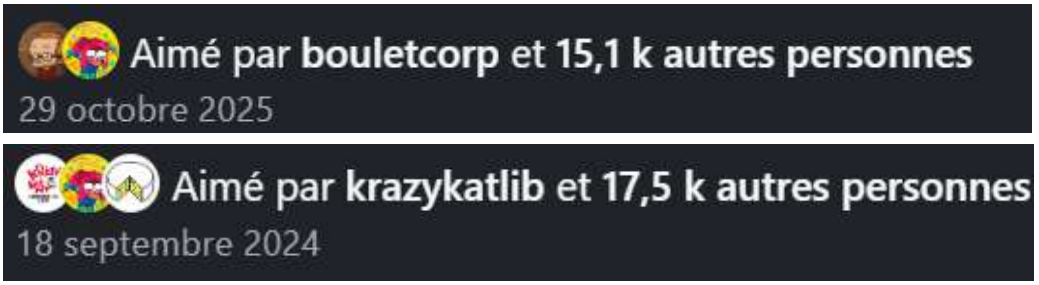


Figure 51 : Capture d'écran instagram réalisé le 05/05/2026 sous un strip de Salomé Lahoche publié le 29 octobre 2025 et le 18 septembre 2024.

Lorsqu'un usager est abonné à des individus sur Instagram, il peut voir si celui-ci a aimé un post. Sous des strips de Salomé Lahoche publiés sur Instagram, des auteurs, dont Boulet et Petite Cuillère Tordue affichent leur soutien au travail de la bédéiste. De telle sorte que l'usager moyen peut voir si d'autres auteurs auxquels il est abonné ont aimé. Leurs profils apparaissent sous le poste et sont rendus visibles dans la sphère médiatique.

Ces nouvelles sociabilités sont synonymes de nouvelles formes de captation du regard. La bande dessinée est un média qui se réinvente. En effet, la plupart du temps les bandes dessinées postées sur les réseaux sociaux sont publiées sous forme de carrousel : le lecteur doit faire glisser la première vignette pour lire la deuxième et ainsi de suite. Il n'y a plus d'effets tabulaire[184], d'effets de mise en page globale, seulement des vignettes qui défilent de façon séquencée. Gaëlle Kovaliv, chercheuse dans le champs de la BD numérique, explique les nouvelles formes de séquencialités façonnées par Instagram : « La disparition du périchamp et l'imprévisibilité des cases à venir permettent aux auteurs et auteures de jouer sur le nombre de cases à dévoiler pour accélérer ou ralentir la progression narrative, tout en gardant le contrôle sur la nature hétérochrone du médium. Instagram offre ainsi un renouvellement des outils et des codes à disposition, permettant également de jouer sur la surprise ou d'ajouter des effets de suspense inédits »[185]. Ainsi, pour pousser le lecteur à lire, la première case doit tout de suite être impactante. Le bédéiste ne peut pas compter sur la pertinence

[183]Anglicisme désignant une blague dite privée, comprise seulement par un groupe d'initiés.
[184]FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, « Du linéaire au tabulaire », dans *Communications*, vol. 24, no 1, 1976.
[185]KOVALIV, Gaëlle, « La bande dessinée sur les réseaux sociaux », dans *Revue Neuvième Art,* décembre 2022. [En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/la-bande-dessinee-sur-les-reseaux-sociaux]. [Dernière consultation le 5 janvier 2026].

globale de sa bande dessinée, le lecteur n'ayant pas d'aperçu direct. La concurrence sur les réseaux sociaux est innombrable et le lecteur n'a pas beaucoup de temps d'attention à accorder au récit de sa vie. L'auteur doit monter les enjeux de son récit pour accrocher le lecteur-voyeur.

4.4. Nouvelle économie du livre : les lecteurs premiers payeurs pour voir la vie de l'auteur

L'auteur et théoricien de la bande dessinée, Morvandiau, cartographie la BD alternative en France et développe une analyse sur la bande dessinée autobiographique. Il écrit : « [l]ors des entretiens que nous avons réalisés, nous avons interrogé les éditeur.ices sur les 5 meilleures ventes de leur catalogue entre 1990 et 2015 »[186]. Parmi eux, Morvandiau compte le *Journal* de Fabrice Neaud, *L'Ascension du haut Mal* de David B., *Approximativement* de Lewis Trondheim, *Pilules Bleues* de Frederik Peeters et *Persepolis* de Marjane Satrapi. Il ajoute : « [d]'un point de vue thématique on comprend que ces réussites commerciales, rapidement identifiées et copiées par l'édition industrielle, soient désignées sur le plan marketing par " roman graphique " et " bande dessinée du réel "»[187]. Les bandes dessinées sont rendues accessibles à un plus grand public par la catégorisation du genre autobiographique en autre chose que de la bande dessinée. Les *romans graphiques* s'inscrivent dans un processus d'industrialisation de l'autobiographie qui dénature la force même du genre. La prise de risque est moindre dans un livre qui par définition est une prise de risque (éditoriale). L'autobiographie devient un coup marketing dans lequel un individu devient auteur en se mettant à nu devant un groupe de lecteurs qui aura payé pour lire ces pages – par l'achat en librairie, ou par l'emprunt dans une bibliothèque qui l'aura acheté. À la base de toute relation entre auteur et lecteur se trouve une situation d'échange financier. L'auteur se dévoile pour mériter son salaire. L'autobiographie est un genre qui marche économiquement, un genre devenu *mainstream* et plébiscité dans les GSS et GSA. Le relais de publication par une maison d'édition permet à la vente du livre de faire vivre une grande part de l'écosystème du Neuvième art. Lorsqu'un individu se rend en librairie pour se procurer le *Journal* de Fabrice Neaud, il finance le libraire, la librairie, l'auteur, la maison d'édition et les futurs projets de celle-ci. Le récit de la vie de l'auteur est mis au profit de l'écosystème de la BD. Les maisons d'édition ne sont pas crédules. Elles exploitent le voyeurisme utile du lecteur à des fins financières. Or, dès lors que le lecteur finance directement le récit de la vie de l'auteur, qu'achète-t-il véritablement ? L'auteur se dévoile uniquement au yeux du lectorat, sans participer au mécanisme de distribution de la chaîne du livre. Un système d'exclusivité auteur-lecteur se développe, renforcé et implanté par les réseaux sociaux. Le voyeurisme du lecteur est mis au seul service de l'exhibitionnisme de l'auteur. La multiplication des écritures de soi dessinées sur les réseaux sociaux est l'héritage du désir de l'égo humain d'exister aux yeux du monde, un désir excité par la concurrence

[186] MORVANDIAU, *Une Cartographie de la bande dessinée alternative francophone* , éd. du Commun, 2024, p.162.
[187] *Op. Cit.* p.164.

et la rapidité des réseaux sociaux. Les uns postent des photographies d'eux mêmes, les autres des bandes dessinées dans lesquelles ils se dévoilent et se racontent pour un public qui aime se faire voyeur et s'oublier dans la vie des autres. Les bédéistes autobiographes sont des créateurs de contenus au sens *web-médiatique* du terme : ils conçoivent du contenu à leurs images et le monétisent. Ils ne vont pas jusqu'à faire de placement de produits pour des marques mais ils leur arrivent de faire de la publicité pour leur maison d'édition ou d'autres de leurs œuvres.

La maison d'édition l'Exemplaire fondée par Lisa Mandel nous permet de faire le constat du voyeurisme du lecteur mis au service de la rémunération directe et concrète de l'auteur. Les livres édités chez l'Exemplaire sont issus des ressources que les lecteurs ont insufflées dans le travail de l'auteur. La maison fonctionne de la sorte : « [l]a production du livre est conditionnée par un système de prévente où l'auteur·ice mobilise son réseau de lecteurs·ices pour atteindre son objectif financier »[188]. L'édition fonctionne par un *crowdfunding* – financement participatif – totale : les lecteurs sont les premiers payeurs pour voir l'auteur se mettre à nu. Ce-dernier l'aura *teasé*, séduit, par des strips publiés sur ses réseaux, lui demandant de glisser un billet dans sa cagnotte pour obtenir davantage de contenus exclusifs sur sa vie. Boulet publie le recueil de ses strips (*Notes,* éd. Delcourt) mais les laissent disponibles gratuitement sur internet. Pourquoi le lecteur voudrait-il acheter le format papier ? Trois raisons apparaissent : le besoin de collectionner les livres ; l'envie de soutenir un auteur ; le fait que le bédéiste propose du contenu supplémentaire. *A contrario*, Lewis Trondheim supprime le blog de Frantico une fois que celui-ci est édité chez Albin Michel. Il faut préciser que l'auteur fictif n'a pas le même lien avec sa communauté de lecteurs qu'un Boulet ou autre vrai blogueur. Pour inciter le lecteur à financer le projet autobiographiques chez l'Exemplaire, un objectif est mis en place. Les lecteurs participant à la cagnotte de soutien reçoivent des *goodies* : des accessoires liés à la bande dessinée (autocollants, sac, illustrations collectors, magnet, ticket de loterie permettant de remporter une planche originale dédicacée). La bédéiste de blog, Mélaka, a le projet de sortir *Libido* chez les éditions Exemplaire. Elle y raconte sa relation de couple avec l'auteur Reno, l'ouverture sexuelle de son couple, et les mois qui ont suivi cette phase de non monogamie. L'Exemplaire fixe un objectif à 10 000 € qui sera dépassé avec une cagnotte allant jusqu'à 18 710 € récoltés le 1 juin 2026. Ce sont 505 contributeurs qui pré-commandent la BD avec comme récompense, des autocollants, des magnets et des préservatifs aux couleurs de la bande dessinée. La sortie de l'autobiographie est prévue en février/mars 2027. Cette sortie aura seulement été possible grâce au lecteur de Mélaka, à sa communauté qui la soutient. Les lecteurs deviennent les premiers à rémunérer l'auteur sans qu'une maison d'édition ne prenne de risques.

Le lecteur est un voyeur mais est légitime à observer ce que l'auteur lui montre. Le bédéiste a besoin de lui pour vivre dans l'écosystème du livre. Il se met à nu et met en scène cette mise à nu pour subvenir à ses besoins. L'exhibitionnisme de l'auteur peut cependant survenir dès lors que le lecteur

[188]Rubrique à propos du site officiel de la maison d'édition L'Exemplaire. En ligne : https://www.exemplaire-editions.fr/a-propos/nous. [Dernière consultation le 5 avril 2026].

n'est pas prévenu des choses obscènes ou impudiques auxquelles il va être confronté. Lorsqu'il sait ce qui l'attend, le lecteur conscient peut faire le choix de la lecture, autrement dit, le choix du voyeurisme.

Conclusion

Issu des mouvements alternatifs, la vague autobiographique se diffuse dans des sphères *mainstream*. Du style trash ou dessin hyper-réaliste, la BD autobiographique propose des sujets obscènes et des scènes de vie scabreuses qu'un lecteur pourrait aisément retrouver dans les *Tijuana Bibles* (bandes dessinées nord-américaines, érotiques et clandestines) ou certaines récits licencieux édités par Éric Losfeld. Cependant l'obscénité de l'autobiographie échappe à la censure car la bande dessinée fait œuvre. Elle est reconnue comme art légitime parmi les *comics book,* et les *petits mickey.* La bande dessinée propose plus que des images (narratives ou graphiques) : elle dévoile une part d'humanité (vice, travers, mais candeur ou bienveillance parfois) dans laquelle les lecteurs se plaisent à se reconnaître. La fascination ou l'intérêt qu'éprouve un individu à la lecture de la vie banale d'un quidam se disant auteur, naît du plaisir à observer celui qui lui ressemble. La médiocrité des uns, fait le bonheur des autres. Les tracas quotidiens du bédéiste permettent aux lecteurs de ressentir de l'empathie. La lecture devient un acte de voyeurisme qui libère les passions. Lorsque la lecture se trouve être plus licencieuse, c'est le scandale, le plaisir du spectacle, qui ravit le lecteur : la vue des monstres le rassure. La ressemblance devient différence et le lecteur peut se dire *ça, ce n'est pas moi*. L'ego du lecteur est flatté. Son voyeurisme s'active dans son envie de s'éprouver à travers les autres. Le lecteur est curieux donc le lecteur est voyeur. Or, jusqu'où lui est-il permis d'observer ? La bande dessinée est par essence un média de la représentation, une œuvre visuelle où la contemplation et la participation du lecteur est attendue. Les représentations accentuent la scopophilie. Pourtant, c'est le bédéiste qui crée les images. *De facto,* c'est lui qui contrôle le regard du lecteur. La bande dessinée autobiographique est un *strip tease* délibéré du bédéiste autobiographe. Il joue sur les temporalités, les styles de dessin, les effets et les fonctions de la case et du cadre, les hors-champs, le visible, et l'invisible. En cela, il développe une rhétorique du dévoilement qui attise la curiosité du lecteur. Il choisit de montrer ou de cacher. Son pouvoir de décision le rend sujet à des risques judiciaires, moraux, et économiques parfois. Le bédéiste consent à partager sa vie mais le lecteur n'a pas invariablement envie de voir l'auteur et ses proches mis à nu. Le lecteur se trouve mal à l'aise. L'auteur est exhibitioniste. Toutefois, d'un public de niche, la bande dessinée autobiographique passe à une médiatisation plus vaste par sa commercialisation dans les GSA et GSS puis la digitalisation de la BD (blogs et réseaux sociaux). L'exhibition semble plaire. Est-ce l'auteur qui se montre moins ou la société de lecteur qui accepte de voir plus ? Quoi qu'il en soit, le degré de mise en danger n'est plus le même. Le refus de la mise en danger, entraîne l'essor d'« une forme d'autobiographie *light*, une autobiographie *d'entre potes* » selon Fabrice Neaud[189] qui désigne les blogs de bande dessinées. Or, dans cette autobiographie moins subversive, il reste quand même des tabous explorés par le bédéiste

[189]NEAUD, Fabrice et MENU Jean-Christophe, « Autopsie de l'autobiographie », dans *L'Éprouvette 3*, L'Association, 2007.

(avortement, alcolisme, masturbation, homosexualité). Le voyeurisme et l'exhibitionnisme dans la bande dessinée autobiographique peuvent coexister sans se neutraliser mutuellement. La limite entre les notions n'est pas figée. Elle ne peut pas l'être : le degré d'acceptation de l'obscène, entre visibilité et invisibilisation, évolue en fonction de la pudeur d'une époque. Comme tout objet d'art appartenant à la culture, la bande dessinée se confronte aux risques de la *cancel culture*[190]. L'ostracisme sociale permet alors de mesurer l'exhibitionnisme du bédéiste : le rejet commun du bédéiste par la société de lecteur, le positionne comme exhibitioniste. Si l'auteur est encore lu aujourd'hui, alors le lecteur est voyeur.

En réalité, l'avènement de l'autobiographie n'est pas synonyme du début de la tension voyeurisme/ exhibitionnisme en bande dessinée. Les enjeux du regard et du consentement du lecteur se retrouvent dans la bande dessinée de fiction, notamment dans les *comics*. Les dessinateurs mettent en scène des personnages féminins dans des tenues fines et tenant des positions impossibles (*brokeback poses*), dès la couverture. La lascivité des postures et la présentation des courbes féminines dévoilent la lubricité des dessinateurs au service d'un désir masculin fabriqué. Les lecteurs deviennent des voyeurs conscients ou inconscients. La maison d'édition exploite la pulsion scopique du lecteur dans l'objectif de vendre plus de comics. Il semble exister une prostitution des personnages féminins dans les *comics* de l'âge d'or, où les *strip* "teasent" le lecteur masculin.

[190]Ou culture de l'effacement. Mouvement qui consiste à condamner une œuvre jugée publiquement offensante. Or, cette censure survient souvent des années après la création et la diffusion de l'objet d'art en question. La culture de l'effacement est le marqueur que les principes et les dogmes d'une société transforment la valeur et la légitimité acquise ou non d'une œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES :

- Cité internationale de la bande dessinée et de l'image. [En ligne : http://www.citebd.org/].
- CNRTL
- Forum Bédéthèque [En ligne : https://www.bedetheque.com/]
- Grand comics Database. [En ligne : Comics.org]
- Légifrance, service public de la diffusion du droit. [En ligne : https://www.legifrance.gouv.fr/]
- Neuvième art 2.0: la revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image http://neuviemeart.citebd.org.
- Instagram.

ART VISUEL :

- BLETON, Paul et PONS, Christian-Marie, « L'image espionne », dans *Urgences* n° 32, 1991. DOI : https://doi.org/10.7202/025648ar. [Dernière consultation le 29 novembre 2025].

- BROOKS, Peter, « Le corps dans le champ visuel », dans *Littérature et psychanalyse : nouvelles perspectives,* n°90, mai 1993. [En ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1993_num_90_2_2637#litt_0047-4800_1993_num_90_2_T1_0022_0000]. DOI : https://doi.org/10.3406/litt.1993.2637 [Dernière consultation le 3 novembre 2025].

- CHATEAU, Dominique, «5. L'esthétique du Cinéma: Le Point de Vue de la Réception» dans *La philosophie du cinéma*, éd. Armand Colin, 2010.

- EFFE, Alexandra, LAWLOR, Hannie, *The Autofictional : Approaches, Affordances, Forms*, éd. Palgrave Macmillan, coll. Palgrave Studies in Life Writing, 2022.

- ETIENNE, Emilie, « *Pulsion scopique en peinture : l'alibi du voyeur, le paravent du mythe* » dans *Imaginaire & Inconscient*, vol. 2 n° 40, 2017, pp.23 – 33. [En ligne :https://shs.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2017-2-page-23?lang=fr]. [Dernière consultation le 5 avril 2026].

- JOUBERT, Bernard, *Anthologie érotique de la censure*, éd. La Musardine, 2001.

- JOUBERT Bernard, « Les douanes : on ne passe pas ! », dans *Beaux Arts*, nº hors-série « Sexe & BD 3 », juin 2016.

- MARCUS, Laura, « Autofiction and Photography: "The Split of the Mirror" » dans *The Autofictional : Approaches, Affordances,* sous la direction de EFFE, Alexandra, LAWLOR, Hannie, p. 309 – 325, éd.Palgrave Macmillan, 2022.

- MARI, Pauline et ZABUNYAN, Dork, « Le Voyeur et L'Halluciné. Au cinéma avec l'op art » dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne,* n°154, 2020. DOI : 10.3917/mnam.154.0105. [Dernière consultation le 17 novembre 2025].

- MULVEY, Laura, « Visual pleasure and narrative cinema » dans *Screen*, n°16, 1975. Traduit de l'américain par Gabrielle Hardy en « Plaisir visuel et cinéma narratif » paru pour le journal *Débordement*, le 20 février 2012. [En ligne : https://debordements.fr/plaisir-visuel-et-cinema-narratif/]. [Dernière consultation le 5 mars 2026].

- PALMIÉRI, Christine, « Tyrannie idolâtrique : le voyeurisme en œuvre (en art) » dans *Revue d'art contemporain ETC*, n° 56, 2001.

- SCHMITT, Arnaud, *The Photographer as Autobiographer*, éd. Palgrave Macmillan, coll. Palgrave Studies in Life Writing, 2002.

- STAFFORD, Barbara Maria, « Voyeur or Observer?: Enlightenment Thoughts on the Dilemmas of Display » dans *Configurations*, n°1, 1993. DOI : https://dx.doi.org/10.1353/con.1993.0007. [Dernière consultation le 17 novembre 2025].

- VANOYE, Francis, «10. Le Spectateur » dans *Comprendre le cinéma et les images*, sous la direction de GARDIES René, éd. Armand Colin, 2007. DOI : 10.3917/arco.gardi.2007.01.0229. [Dernière consultation le 29 novembre 2025].

ARTICLE ET PRESSE :

- ACTUABD, « Entretien avec Jean-Louis Tripp » par PASAMONIK, Didier, 28 mai 2019. [En ligne : https://www.actuabd.com/Jean-Louis-Tripp-Extases-Si-je-veux-que-cela-ait-un-impact-il-faut-que-je-paye], [Dernière consultation le 26 janvier 2026].

- ACTUABD, « Fabrice Neaud malmené à l'audience », 26 mars 2010. [En ligne : https://www.actuabd.com/+Fabrice-Neaud-malmene-a-l-audience+], [Dernière consultation 21 janvier 2026].

- ACTUABD, « Le Bilan de la BD en 2025 : de quoi l'annulation du Festival international d'Angoulême est le nom ? », par PASAMONIK, Didier 29 décembre 2025. [En ligne : https://www.actuabd.com/Le-Bilan-de-la-BD-en-2025-de-quoi-l-annulation-du-Festival-international-d]. [Dernière consultation le 3 mars 2026].

- ACTUABD, « Interview de Michel-Édouard Leclerc » par PASAMONIK, Didier, et SAVI, Vincent, 13 janvier 2020, article en ligne : https://www.actuabd.com/Michel-Edouard-Leclerc-Dans-les-annees-1990-nous-avions-du-mal-a-obtenir-les. [Dernière consultation le 11 mars 2026].

- THE COMIC JOURNAL, «"Everything I Do, I Do at an Increasing Risk": An Interview with Fabrice Neaud » par WIVEL Matthias, le 11 avril 2011. [En ligne:

https://www.tcj.com/everything-i-do-i-do-at-an-increasing-risk-an-interview-with-fabrice-neaud/]. [Dernière consultation le 5 janvier 2026].

- THE COMIC JOURNAL, « A John's Gospel: The Chester Brown Interview » par ROGERS, Sean, le 9 mai 2011. [En ligne: https://www.tcj.com/a-johns-gospel-the-chester-brown-interview/]. [Dernière consultation le 5 janvier 2026].

- DIACRTITIK, « Fabrice Neaud : " Cette autobiographie procède du portrait comme premier " », par THIERRY-GUILBERT, Baptiste, 28 mars 2024. [En ligne : https://diacritik.com/2024/03/28/fabrice-neaud-cette-autobiographie-procede-du-portrait-comme-premier-le-dernier-sergent-les-guerres-immobiles-journal/]. [Dernière consultation le 23 janvier 2026].:

- DU9, L'autre bande dessinée, « Approximativement », par LOLECK et DIDOU, janvier 2000. [En ligne : https://www.du9.org/dossier/approximativement/]. [Dernière consultation le 16 mars 2026].

- DU9, L'autre bande dessinée, « Crise de l'autobiographie » par TURGEON, David, septembre 2010. [En ligne : https://www.du9.org/dossier/crise-de-l-autobiographie/]. [Dernière consultation : 5 janvier 2026].

- DU9, L'autre bande dessinée, « Entretien avec Chester Brown », par VERSTAPPEN, Nicolas, juillet 2004, par correspondance pour le sixième carnet XeroXed [En ligne :https://www.du9.org/entretien/chester-brown/]. [Dernière consultation le 15/03/26].

- DU9, L'autre bande dessinée, « Entretien avec Debbie Drechsler » entretien réalisé par courrier électronique par VERSTAPPEN, Nicolas, entre Mars et Juillet 2004. [En ligne : https://www.du9.org/entretien/debbie-drechsler/]. [Dernière consultation le 16 mars 2026].

- DU9, L'autre bande dessinée, « Entretien avec James Kochalka » par VERSTAPPEN, Nicolas, janvier 2004 et janvier 2008. [En ligne : https://www.du9.org/entretien/james-kochalka-american-elf/]. [Dernière consultation 04 mars 2026].

- DU9, L'autre bande dessinée, « Entretien avec James Kochalka » par VERSTAPPEN, Nicolas, entretien en octobre 2008. [En ligne : https://www.du9.org/en/entretien/james-kochalka-american-elf1048/] [Dernière consultation 15 mars 2026].

- DU9, L'autre bande dessinée « Entretien entre Loïc Néhou et Loleck », novembre 1998. [En ligne : https://www.du9.org/entretien/ego-comme-x29/]. [Dernière consultation 04 janvier 2026].

-FRANCE INFO, « Affaire Bastien Vivès », 20 décembre 2022. [En ligne : https://www.franceinfo.fr/culture/bd/affaire-bastien-vives-il-y-a-une-veritable-prise-de-conscience-de-la-difficulte-que-posent-ces-ouvrages-estime-l-avocate-de-l-association-innocence-en-danger_5555055.html]. [Dernière consultation le 11 février 2026].

- Le MONDE, « Julie Doucet : "Les mecs ne se gênent pas avec le corps des femmes. Pourquoi est-ce que je me gênerais ?" » par POTET, Frédéric, article du 29 janvier 2023. [En ligne :

https://www.lemonde.fr/culture/article/2023/01/29/julie-doucet-les-mecs-ne-se-genent-pas-avec-le-corps-des-femmes-pourquoi-est-ce-que-je-me-generais_6159703_3246.html]. [Dernière consultation le 8 mars 2026].

- RADIO FRANCE, : « Aujourd'hui, on peut montrer des scènes de décapitation mais pas de scènes d'amour. Entretien avec Jean-Louis Tripp », par DOUHAIRE-KERDONCUF, Anne, 1 septembre 2017, [En ligne : https://www.radiofrance.fr/culture/jean-louis-tripp-aujourd-hui-on-peut-montrer-des-scenes-de-decapitation-mais-pas-de-scenes-d-amour]. [Dernière consultation le 26 janvier 2026].

- RADIO FRANCE, « Le Pretty Privilège, la beauté est-elle un facteur d'inégalité ? » dans l'émission *Zoom Zoom Zen* de Matthieu Noël du mercredi 29 mars 2023. [En ligne :https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/zoom-zoom-zen/zoom-zoom-zen-du-mercredi-29-mars-2023-5014870]. [Dernière consultation le 3 mars 2026].

- RADIO FRANCE, « Bulles interdites : rencontre avec Bernard Joubert », dans *Mauvais Genre* par ANGELIER, François, diffusé le samedi 20 octobre 2018 . [En ligne : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/mauvais-genres/bulles-interdites-rencontre-avec-bernard-joubert-6005015]. [Dernière consultation le 11 mars 2026].

- RADIO FRANCE, « CRUMB, le patron », dans *Mauvais Genre* par ANGELIER, François, diffusé le samedi 14 avril 2012. [En ligne : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/mauvais-genres/crumb-le-patron-8872358]. [Dernière consultation le 11 mars 2026].

- RADIO FRANCE, « Bande dessinée - "Le Dernier sergent - Les guerres immobiles" par Fabrice Neaud, journal intime d'un homo », par GAYET Laetitia, diffusé le samedi 18 octobre 2023. [En ligne : https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/bulles-de-bd/bulles-de-bd-du-mercredi-18-octobre-2023-1823792]. [Dernière consultation le 21 janvier 2026].

- ROLLING STONE, « Julie Doucet à la Une », le 23 avril 2024. [En ligne : https://www.rollingstone.fr/julie-doucet-a-la-une/]. [Dernière consultation le 8 mars 2026].

- 20MINUTES, « Bande dessinée Lewis Trondheim a reçu le Grand prix du Festival international d'Angoulême qui s'est achevé hier», 30 Janvier 2006. [Dernière consultation le 8 mars 2026].

- 20MINUTES, « Lewis Trondheim : "La célébrité est une chose néfaste" », 02 février 2006.. [Dernière consultation le 8 mars 2026].

BANDE DESSINÉE :

- BAUDRY, Julien, « Les blogs bd, une spécificité française ? » dans *Revue Neuvième Art,* mai 2012, [En ligne https://www.citebd.org/neuvieme-art/partie-3-les-blogs-bd-une-specificite-francaise]. [Dernière consultation le 5 janvier 2026].

- BERTHOU, Benoît, « L'autobiographie : pour une nouvelle bande dessinée ? » dans *Art, éducation et politique*, éd. du Sandre, 2011.

- BIHL, Laurent, « “L’œil était dans la tombe et regardait le câlin” » dans *À coups de cases et de bulles,* sous la direction de CHAUVAUD, Frédéric, BODIOU Lydie, MARTIN Jean-Philippe, MOREL Héloïse, éd. Presses universitaires de Rennes, 2023.

- BOISCLAIR, Isabelle, « "Si j’étais un homme"… La trans*tex*tualité dans l'œuvre de Julie Doucet » dans *Analyses* 19, nº 1, 2025, pp. 35 – 47. DOI : https://doi.org/10.7202/1121033ar. [Dernière consultation le 17 mars 2026].

- BOURDIEU, Séverine, « Un exorcisme à l’encre de Chine : l’Ascension du Haut-Mal de David B » dans *Puissances du mal*, éd. Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. DOI :10.4000/books.pub.7544]. [Dernière consultation le 15 janvier 2026].

- CANCHOLA, Alexandria. 2018. *Might Be Tragic: The Lonely Voyeur in Narrative Art.* Thèse de doctorat en Beaux Arts sous la direction de Robert Bradley, éd. Université du Texas Rio Grande Valley.

- CENTRE POMPIDOU, « Entretien avec Fabrice Neaud » par HUREAU, Lucas en novembre 2023. [En ligne : https://www.centrepompidou.fr/fr/pompidou-plus/videos/video/entretien-avec-fabrice]. [Dernière consultation le 24 novembre 2025]

- CHAUVAUD, Frédéric, BODIOU Lydie, MARTIN Jean-Philippe, MOREL Héloïse, *À coups de cases et de bulles*, éd. Presses universitaires de Rennes, 2023.

- CHUTE, Hillary *Graphic women : life narrative and contemporary comics*, éd. Columbia University Press, 2010.

- DÜRRENMATT, Jacques, « Autofiction », dans *Bande dessinée et littérature.* éd. Classique Garnier, coll. Études de littérature des XXe et XXIe siècles, n° 39, 2013.

- DÜRRENMATT, Jacques, « Une question d’ego : le *Journal* de F. Neaud », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°12, juin 2016. [En ligne : http://journals.openedition.org/fixxion/8276]. DOI : https://doi.org/10.4000/fixxion.8276. [Dernière consultation le 7 mars 2026].

-FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, « Du linéaire au tabulaire », dans *Communications*, vol. 24, no 1, 1976.

- JAUSSENT Violaine, « Dessins "pédopornographiques", "apologie de l'inceste"... Pourquoi certaines BD de Bastien Vivès font l'objet d'un débat sur leur conformité à la loi », France Infos, 16 décembre 2022. [En ligne, https://www.franceinfo.fr/culture/bd/dessins-pedopornographiques-apologie-de-l-inceste-pourquoi-certaines-bd-de-bastien-vives-font-l-objet-d-un-debat-sur-leur-conformite-a-la-loi_5545998.html]. [Dernière consultation le 11 février 2026].

-JOUANNY, Marius, « Entretien croisé - Xavier Mussat et Fabrice Neaud», dans *Revue Neuvième Art,* Avril 2025. [En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/entretien-croise-xavier-mussat-et-fabrice-neaud], [Dernière consultation 15 mars 2026].

-KOVALIV, Gaëlle « la Bande dessinée sur les réseaux sociaux », dans *Revue Neuvième Art,* décembre 2022. [En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/la-bande-dessinee-sur-les-reseaux-sociaux]. [Dernière consultation le 15 avril 2026].

- GRAVETT, Paul , « Soyez spontanée », traduit de l'anglais par Thierry Groensteen dans *Neuvième Art* n°13, janvier 2007. [En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/soyez-spontane]. [Dernière consultation le 15 mars 2026].

- GRAVETT, Paul, « Trondheim », *9e Ar*t, n° 13, Janvier 2007.

- GROENSTEEN, Thierry « Autobiographie » dans *Dictionnaire Neuvième Art,* 2014. [En ligne :https://www.citebd.org/neuvieme-art/autobiographie]. [Dernière consultation le 18 décembre 2025].

- GROENSTEEN, Thierry, « Bande dessinée et cinéma : une histoire partagée » dans *Analyses Neuvième Art*, décembre 2018, [En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/bande-dessinee-et-cinema-une-histoire-partagee]. [Dernière consultation le 3 mars 2026].

- GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée. Un objet culturel non identifié,* Éditions de l'An 2, 2006.

- GROENSTEEN, Thierry, *Entretiens avec Lewis Trondheim,* éd. L'Association, 2020.

- GROENSTEEN, Thierry « Rêve » dans *Dictionnaire Neuvième Art*, 2014. [En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/reve]. [Dernière consultation le 8 mars 2026].

- GROENSTEEN, Thierry, « Style », dans *Dictionnaire Neuvième Art*, Octobre 2012. [En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/style]. [Dernière consultation le 3 mars 2026].

- GROENSTEEN, Thierry *Le Système de la bande dessinée*, éd. PUF, 1999.

- GROENSTEEN, Thierry, « Les petites cases du moi : l'autobiographie en bande dessinée », dans *Neuvième art, n° 1*,. Angoulême, janvier 1996.

- GUILLOT, Antoine Guillot « Lewis Trondheim », *Qu'est-ce que la bande dessinée aujourd'hui ?* dir. MARTIN Jean-Philippe, Beaux Arts éditions, 2008.

- HAZA, Marion, « Quand le corps de la bande dessinée s'incarne » dans *Captures 4,* n°2, 2019.

- LEVOYER, Clio. 2012. *L'intime et l'universel : parcours autobiographiques en bande dessinée.* Mémoire de Master en Littérature & linguistique françaises et latines, sous la direction de Calle-Gruber Mireille et Degenève Jonathan. Paris, Université Paris 3, p. 90.

- MAO, Catherine, *La Bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013) : transgression, hybridation, lyrisme*, thèse de doctorat, Paris IV-Sorbonne, sous la direction de Jacques Dürrenmatt, soutenue le 26 juin 2014.

- MORVANDIAU, U*ne Cartographie de la bande dessinée alternative francophone*, éd du commun, 2024.

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

- PEETERS, Benoît, *Écrire l'image : un itinéraire*, éd. les Impressions nouvelles, 2008.

- PICHET, Christian*, Un journal intime en bande dessinée : le cas du journal de Fabrice Neaud,* mémoire de maîtrise en étude littéraire, sous la direction de Philippe Sohet et Yves Lacroix.Université du Québec à Montréal, avril 2006.

- RANNOU, Maël, « Entretien avec Julie Doucet "j'ai trop besoin de toucher, de manipuler la matière, de remuer"», dans *Revue Neuvième Art,* octobre 2022. [En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/jai-trop-besoin-de-toucher-de-manipuler-la-matiere-de-remuer-entretien]. [Dernière consultation le 15 avril 2026].

- SAINT-GELAIS, Richard, *« Le fantôme du hors-champ : regards obliques sur la bande dessinée »* dans *Dalhousie French studies* n°32*,* 1995.

- LERASS-CERIC (Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales – Centre d'étude et de recherche en Information-Communication), *BD in extenso : bande dessinée et intermédialités au prisme de la culture visuelle.* Acte du colloque tenu à à l'université Paul-Valery de Montpellier les 7 et 9 novembre 2016 à Montpellier. éd. Le Manuscrit, coll. *Graphein.* DOI : https://doi.org/10.58079/szmh. [Dernière consultation le 30 novembre 2025].

-WITEK, Joseph, *Comic Books as History : The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*, éd. University Press of Mississippi, 1989.

LITTÉRATURE :

- ANGOT, Christine, *L'inceste,* éd. Stock, 1999.

- BARTHES, Roland. 1976. *Le Plaisir du texte.* Paris : Seuil, coll. Points.

- BARTHES, Roland. 1953. *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil, coll. Points.

-BARTHES, Roland, *Journal de deuil,* éd. Seuil-IMEC, coll. Fiction et Cie, 2009. (publication posthume).

-BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre rhétorique de l'autoportrait.* Seuil, 1980.

- CHAUDENSON, Françoise. 2007. «XII. La littérature du moi, l'auteur sujet et objet. » dans *À qui appartient l'œuvre d'art ?*. Paris : Armand Colin, Hors collection, p. 271-280.

- DELAUME, Chloé. 2010. « 12. Les risques du métier » dans *La règle du Je Autofiction : un essai*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 65-69.

- DELAUME, Chloée, *Dans ma maison sous terre*, Seuil, 2009

- DÉVESA, Jean-Michel. « Chapitre VIII. La Chair est faible, Hélas ! et j'ai lu tous les livres » dans *Stratégies de l'illisible*, Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2005. DOI:10.4000/books.pupvd.26984. [Dernière consultation le 3 février 2026].

- DOUBROVSKY, Serge, *Fils,* éd. Folio,2001.

- ECO,Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

- ERNAUX, Annie ,« L'Art d'écrire : Wolf, Breton, Perec, ou les années de formation». Texte mis en ligne le 20 mars 2019. Université de Saint Andrew. URL : https://www.annie-ernaux.org/fr/textes/lart-decrire/, [Dernière consultation 23 janvier 2026].

- GASPARINI, Philippe. « Autofiction vs autobiographie » dans *Poétiques du je*, éd. Presses universitaires de Lyon, 2016. DOI https://doi.org/10.4000/books.pul.32242. [Dernière consultation 23 janvier 2026].

-GRÉGOIRE, Michaël. « La mauvaise réputation. » *Québec français*, numéro 149, printemps 2008.

- JARRETY Michel, *Lexique des termes littéraires*, Paris, éd. Librairie Générale Française, 2001.

- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, éd. Gallimard, 1972.

- JENNY, Laurent, « Méthodes et problèmes » *L'Autofiction,* éd. Université de Genève, 2003. [En ligne : https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html#af034100]. [Dernière consultation 23 janvier 2026].

- JOUVE, Vincent, *L'Effet personnage dans le roman.* éd. Presse universitaires de France, 1992.

- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique.* éd. Seuil, 1996.

- LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme,* « De la littérature comme une tauromachie», 1946.

- MILLER, Henry, *L'Obscénité et la loi de réflexion*, Paris, éd. La Musardine, 2001

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, éd. Garnier frères, 1865.

PSYCHOLOGIE/SOCIOLOGIE/ PHILOSOPHIE:

- CUISENIER, Jean, « Droits de La Personne Sur Son Image », dans *Ethnologie Française*, vol. 13, n° 2, 1983.

-DENOUËL Julie, GRANJON Fabien, « Exposition de soi et reconnaissance de *singularités subjectives* sur les sites de réseaux sociaux », dans *Sociologie*, vol. 1, n°1, 2010.

- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, vol. 1, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976

- FREUD, Sigmund, *Trois Essais de la théorie sexuelle*, éd. Gallimard, 1923.

-FREUD, Sigmund, « Pulsions et destins des pulsions » dans *Métapsychologie*, éd.Gallimard, 1968.

-HORTON, Donald, WOHL Richard, « Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance » dans *Psychiatry,* vol. 19, 1965.

- ISRAËL, Lucien, « Le voyeurisme n'est pas le négatif de l'exhibitionnisme » dans *Le désir de l'œil : Deux séminaires : « La perversion de Z à A » et « Le désir à l'œil »*, éd. Érès, coll. Hypothèse, 2007.

- MAYNÉ, Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, éd. Descartes & Cie, 2001.

- MILNER, Max, « L'écrivain et le désir de voir » dans *Littérature et psychanalyse*, n°90, 1993. DOI : https://doi.org/10.3406/litt.1993.2636. [Dernière consultation 12 avril 2026].

- MURPHY, Sheila Colleen, *Lurking and Looking: Media Technologies and Cultural Convergences of Spectatorship, Voyeurism, and Surveillance.* Thèse de doctorat en Philosophie, sous la direction de Anne Friedberg. Irvine, Université de Californie, 2002.

- SAPIRO, Gisèle, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, éd. Seuil, 2024.

-