

UNIVERSITÉ TOULOUSE II LE MIRAIL
UFR de Lettres, Philosophie, et Musique
Département de Lettres Modernes

Les petites voix de Joann Sfar

Étude stylistique des bandes dessinées de
Joann Sfar

Mémoire de recherche de Master 1 Lettres Modernes

Septembre 2010

Delphine RÉVEILLAC-SAÏSSET

Sous la direction de
M. Jacques DÜRRENMATT

REMERCIEMENTS

Merci à Mathieu pour m'avoir supportée, encouragée, corrigée, nourrie, pour m'avoir offert le premier tome du *Chat du Rabbín*, et pour m'avoir fait découvrir tant d'autres bandes dessinées.

Merci à M. Dürrenmatt pour avoir décidé d'enseigner la bande dessinée à l'université sous un angle littéraire et stylistique, et pour avoir suivi ma lente progression ; à Mme Serça-Rolland et à M. Bessièrès pour leurs ateliers méthodologiques et informatiques de première nécessité.

Merci à la Compagnie Clair de Lune pour le scanner et l'ordinateur.

Enfin merci à toute l'équipe de la bibliothèque de Lettres Philosophie et Musique pour m'avoir permis de financer mon année en alliant l'utile à l'agréable.

SOMMAIRE

Introduction.....	4
Chapitre premier : Les voix narratives	10
A. Attitudes du conteur	11
1) La séduction du lecteur : le style au service de la fluidité du récit	11
2) Le plaisir de raconter : digressions	16
3) Figures du conteur.....	20
B. les animaux narrateurs et le rapport au mensonge.....	26
1) Les animaux dans la bande dessinée.....	26
2) Les animaux menteurs	28
3) La fable	31
C. Les œuvres polyphoniques.....	36
1) Les motivations scénaristiques.....	37
2) L'importance des personnages secondaires	41
3) Les voix de Sfar sont-elles dialogiques ?	43
Chapitre deux : les voix intertextuelles	49
A. Pluralité fragmentaire des références.....	50
1) Pluralité thématique.....	50
2) Pluralité du mode de citation	54
3) L'intertextualité comme moteur du récit.....	59
B. Les fonctions de l'intertextualité.....	64
1) Rendre accessible, le détournement culturel	64
2) Critiquer et déconstruire	68
3) Le miroir du sujet.....	73
Conclusion	78
Bibliographie.....	81
Annexes indépendantes	

INTRODUCTION

Pour moi on a des petites voix dans la tête qui parlent en permanence. Il y en a qui disent des conneries, il y en a qui disent des choses intéressantes. Et quand on cultive ces petites voix, on en a de plus en plus. Moi je me suis mis à essayer de leur trouver des visages.¹

Cette réflexion de Sfar nous éclaire sur l'importance de son travail de dessinateur, de recherche de corps pour les « petites voix » qui s'agitent en lui, car le dessin permet d'incarner des voix, de leur donner non seulement une apparence physique, mais aussi des attitudes et des expressions. Néanmoins il y a chez Sfar des personnages différents qui ont le même visage, et des visages différents qui sont autant d'aspects d'un même personnage. Le concept de « voix » est donc plus flou et plus large qu'il n'en a l'air, et ne peut pas se réduire à la seule notion de personnage. C'est précisément ce que nous allons tenter d'éclaircir en choisissant l'angle des « petites voix » pour aborder les différents aspects de l'œuvre de Sfar. Il ne s'agit pas de faire une analyse exhaustive de chacune des œuvres du corpus, mais de proposer un aperçu du travail de Sfar à travers certains points qui lui sont spécifiques, en particulier sa manière personnelle d'exploiter les ressources du medium et de continuer à en explorer les possibilités. Nous nous attacheront aussi à démontrer que ce que nous dit Sfar dans ces albums, il ne peut le dire qu'en bande dessinée.

Si les voix ne sont pas réductibles aux personnages, qu'est-ce qui dans l'œuvre de Sfar relève de ces « petites voix », quelles formes prennent-elles ? Les voix, ce sont d'abord celles qui racontent les histoires dans lesquelles l'auteur cherche à nous faire plonger, or il se trouve que chez Sfar la dimension narrative est particulièrement importante pour une œuvre de fiction. Les récitatifs sont présents presque à chaque case, alors que ce procédé est en général réservé à la bande dessinée autobiographique telle qu'on la voit chez David B. par exemple. Nous proposerons donc dans un premier temps une analyse des voix narratives chez Sfar : qui raconte et de quelle manière ? Comment s'installe la relation au lecteur qui semble très importante pour Sfar ? Au cours de notre développement nous verrons qu'il y a dans les œuvres de Sfar de multiples voix qui cohabitent et se font le relais, auprès du lecteur, d'autres voix que nous analyserons dans notre seconde partie consacrée à l'intertextualité. L'intertextualité est en effet le deuxième aspect fondamental des œuvres de Sfar, elle est intrinsèquement liée aux instances narratives de par la façon dont elle est

¹ Entretien avec T. Bellefroid pour *BD Paradisio* [en ligne] 2001 [consulté le 25 juin 2010] , disponible sur internet : <<http://www.bdparadisio.com/Intervw/sfar/intsfar.htm>>

présente et les buts qu'elle poursuit. Nous nous proposons d'aborder le problème des voix sous ces deux angles de la narration et de l'intertextualité, qui sont par ailleurs au cœur des études littéraires, justifiant ainsi l'intérêt de l'étude des bandes dessinées dans le cadre d'études de Lettres : les mêmes outils d'analyse peuvent être employés pour la bande dessinée, les adaptations que l'on doit en faire font ressortir les particularités du médium et ouvrent de nouveaux horizons.

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Joan Sfar est un jeune auteur d'à peine trente-neuf ans mais qui bénéficie déjà d'une notoriété internationale, il a grandi à Nice et vit aujourd'hui à Paris. Né d'une mère ashkénaze chanteuse, morte quand il était petit, et d'un père séfarade avocat, ses racines juives ressortent dans ses livres et constituent un fond autobiographique toujours présent en filigrane. Sa formation professionnelle est double : d'abord une maîtrise de philosophie à Nice qui lui enseigne « le besoin d'étonnement »¹ et lui apporte une méthode d'écriture:

J'enfile les idées comme des perles tout en restant collé à mon sujet. C'est une méthode qui me vient de mes études de philo et dont certains penseurs anglais sont à l'origine, paraît-il.²

Puis les Beaux-Arts à Paris où il suit avec avidité les cours de morphologie de Guy Debord. Si certains qualifient son trait de rapide et mal dessiné³, on ne peut nier qu'il y a pourtant derrière un travail acharné, une véritable étude des corps. Sfar est tout à fait capable de produire un dessin académique que les mêmes critiques qualifieraient de soigné, mais il privilégie l'expressivité et la spontanéité du trait au réalisme exacerbé. Ces deux formations, au-delà de ce qu'elles lui ont apporté sur le plan technique, continuent à être présentes dans ses bandes dessinées sur le plan thématique, elles font l'objet de réflexions dans plusieurs séries.

JOANN SFAR ET LE MONDE DE L'ÉDITION

Il est devenu banal de dire que la bande dessinée connaît aujourd'hui un renouveau sans précédent, ce que certains appellent « la nouvelle bande dessinée » ou « la bande dessinée alternative » ou encore « la bande dessinée d'auteur », dont les meneurs français les plus connus du grand public sont Lewis Trondheim, Manu Larcenet, et Joann Sfar. Cette tentative d'unification sous une même désignation de la bande dessinée contemporaine française regroupe en réalité tout ce qu'il y a de nouveau dans l'exploitation du médium bande dessinée, autant dire énormément de choses différentes. Si l'on doit trouver une caractéristique commune à tous ces ouvrages, c'est la

¹ Entretien avec Gilles Medioni, « J'ai besoin de l'agitation du monde », *L'Express*, 19 janvier 2006, disponible sur internet : <http://www.pastis.org/joann/articles_elogieux/lexpress2006.html> [consulté le 25 juin 2010]

² Ibid.

³ *Ukulélé* pp.37 à 40

liberté totale de trait, de format, de mise en page, de ton, et de sujet, dans un medium qui était jusqu'alors énormément codifié autant par les maisons d'édition que par les attentes du public. Ce nouveau souffle a été initié en grande partie par la création puis l'essor de petites maisons d'édition, parmi lesquelles L'Association figure en première place. Créée en 1990 par JC Menu, Stanislas, Mattt Konture, Killoffer, Lewis Trondheim, David B. et Mokeït, cette maison d'édition associative, comme son nom l'indique, regroupe des auteurs qui ont une vision nouvelle de la bande dessinée, et parmi eux Sfar, qui y publie ses premières planches en 1994, et plus récemment la série *Pascin*.

Malgré tout Sfar ne boude pas les grandes maisons d'édition chez qui il publie ses séries les plus connues : *Le Chat du rabbin*, *Le Minuscule Mousquetaire* et *Socrate le demi-chien* chez Dargaud, *Donjon*, *Petit Vampire* et *Le Bestiaire Amoureux* chez Delcourt, tout cela dans le format classique A4 d'une cinquantaine de pages, avec des couleurs en aplat, du moins pour les premiers tomes. La diversité de ses éditeurs se justifie par le fait que ses différents projets aient été acceptés le même mois en 1994, par ces mêmes maisons à l'heure où elles s'ouvraient enfin à la bande dessinée dite d'auteur. Sfar fait donc partie de cette génération qui a connu à la fois l'aventure de la bande dessinée indépendante dans ce qu'elle peut avoir d'expérimental, et la reconnaissance du grand public et des grands éditeurs. Il crée et dirige même une collection chez Gallimard : la collection « Bayou », dans laquelle il publie *Klezmer*, cherchant ainsi à se rapprocher d'une conception de la bande dessinée plus littéraire, un peu dans l'esprit des *Graphic Novels*. Le roman graphique s'adresse à un public plus littéraire en proposant des livres dont le statut et l'aspect se rapprochent du roman traditionnel : format plus petit que les bandes dessinées classiques, plus de pages, mise en page assez simple qui privilégie la linéarité, pas de couleurs, des sujets sérieux, l'exemple-type en est *From Hell* d'Alan Moore et Eddie Campbell. La collection « Bayou » n'est pas aussi rigoriste puisqu'elle est en couleurs et qu'elle publie aussi bien des séries que des *one shot*, néanmoins par son format et son appartenance à une maison d'édition littéraire reconnue telle que Gallimard, elle cherche aussi à toucher un autre public, plus cultivé, pas forcément lecteur de bandes dessinée. Sfar se situe donc à la croisée de plusieurs tendances : bande dessinée indépendante, bande dessinée grand public, ou encore bande dessinée littéraire. Il tend d'ailleurs à faire tomber les frontières entre ces trois grandes mouvances : il abandonne les couleurs en aplat pour *Le Bestiaire Amoureux* et *Le Minuscule Mousquetaire* au profit de la peinture en aquarelle, il publie *La java bleue* (dans la série *Pascin*) à l'Association en couleur alors que la maison publie essentiellement en noir et blanc, il réédite et poursuit la série *Grand Vampire* en format plus petit (17X23) doté d'archives en annexes dans la collection « mirages » et sous le nouveau titre *Le Bestiaire Amoureux*, cette nouvelle formule étant très proche de celle de *Klezmer*.

CORPUS

Joann Sfar est un auteur prolifique : « quand on cultive ces petites voix on en a de plus en plus », le rythme de ses publications le prouve, environ quatre à cinq albums par an avec des pointes à dix albums en 2000, 2002 et 2003. L'inventaire de ses œuvres ne cesse de s'agrandir et pose problème pour définir un corpus fixe. Travailler sur toute l'œuvre de Sfar n'aurait pas de sens sachant qu'en 2009 l'auteur ne compte pas moins de vingt séries allant chacune de deux à trente-deux tomes, auxquelles il faut ajouter six albums en one-shot, neuf carnets, et un film. Nous écarterons d'emblée les récits qui ne relèvent pas de la bande dessinée : la série de *L'homme-arbre* qui est un roman illustré, les carnets, et le film *Gainsbourg, vie héroïque*. Nous laisserons aussi de côté les séries que Sfar n'a pas scénarisées : *Petrus Barbygère*, *Les sardines de l'espace*, et celles qu'il a, ou semble avoir abandonnées : *Les Potamocks*, *Troll*, *Merlin*, *Les Olives Noires*, *La ville des mauvais rêves*, *La vallée des merveilles*. Nous ne nous intéresserons pas non plus aux one-shots qui sont soit des commandes particulières (*Le Petit Prince*), soit des œuvres de jeunesse qui font souvent partie de la genèse des séries actuelles (*Le petit monde du Golem*, *Le Borgne-Gauchet*) : nous les évoquerons mais ne les étudierons pas en détail. Les séries inachevées, en suspend, sont en effet plus représentatives de la façon d'écrire de Sfar, ce qui nous intéresse ce sont finalement les « petites voix » qui courent actuellement dans sa tête. Nous n'inclurons pas non plus la série *Pascin* qui relève du biographique et qui est une série finie : elle fait partie de ces « voix » de Sfar mais prend une forme particulière en s'attachant à un personnage ayant réellement existé, tout en se prolongeant dans le personnage de Gainsbourg porté à l'écran, elle relève donc d'une nouvelle façon de faire, avec une dimension biographique très forte, qui demanderait à être étudiée à part entière. De même la série *Donjon* scénarisée par Sfar et Lewis Trondheim, relève d'un processus de création très particulier avec trois « époques » qui tendent à se rejoindre mais ne se rejoignent jamais, avec des séries parallèles et de multiples dessinateurs.

Nous nous proposons en fin de compte de retenir un panel de séries représentatif du style de Sfar des années 2000, qui sont celles de sa reconnaissance aussi bien par le public que par les critiques des milieux intellectuels : Sfar a eu droit à des articles dans *Le Monde* et dans *Télérama*, revue dans laquelle il a d'ailleurs pré-publié son adaptation en bande dessinée du *Petit Prince*. Nous ne pouvons bien sûr rien présager de ses œuvres à venir, mais il se peut que l'année 2010 soit un tournant du fait de son expérience du grand écran avec *Gainsbourg*, et plus encore avec l'adaptation du *Chat du Rabbín*. Les séries étudiées ici ont en commun leur caractère fictionnel en lien avec les thématiques chères à Sfar : le judaïsme, la philosophie, les relations amoureuses, la musique et l'art. Ces séries qui restent inachevées peuvent être considérées comme les principales « voix » de Sfar, celles qu'il a le plus développées, elles constituent le noyau dur de l'œuvre de Sfar. Il s'agit du *Chat du Rabbín*, du

Minuscule Mousquetaire, du *Bestiaire Amoureux*, de *Klezmer*, et de *Socrate le demi-chien*. On aurait très bien pu y adjoindre *Le Professeur Bell*, mais les cinq séries citées nous semblent être suffisamment caractéristiques pour proposer une analyse relativement complète : on y trouve toutes les variations opérées par Sfar en matière de narration, de grandes thématiques, de format. L'analyse de *Professeur Bell* n'ajouterait que sa galerie de personnages dans un univers proche de celui du *Bestiaire Amoureux* dans lequel ils font d'ailleurs des apparitions. Il en va de même pour la série *Petit Vampire* qui relève du même univers que *Le Bestiaire Amoureux* (initialement appelé *Grand Vampire*) et qui s'adresse à un public enfant ; son analyse serait intéressante dans la perspective des problématiques liées à la littérature pour la jeunesse, mais sur le plan stylistique elle diffère peu de *Grand Vampire*, nous n'y feront donc allusion que dans les rapports qu'elle peut entretenir avec sa version « adulte ».

J'étudierai donc :

-*Le Minuscule Mousquetaire* : Un mousquetaire est rendu minuscule après avoir bu une liqueur inconnue, il se retrouve dans un monde minuscule utopique où les femmes règnent et où la légèreté est de mise. Ses aventures picaresques mêlent sexe et littérature en changeant très souvent de décors : ville, campagne, monde sous-marin, îles exotiques, et de thèmes : l'art, la philosophie, les femmes.

-*Le Bestiaire Amoureux* : Comme son nom l'indique on y trouve un florilège de monstres fantastiques : Golem, vampires, sorcières, dryades, fantômes... qui évoluent la nuit entre concerts, bars branchés, et manoirs des Carpates, dans la ville de Vilna quelque part en Europe de l'Est. Le principal personnage est le vampire Fernand, mais au fil des albums les autres personnages acquièrent un statut quasi-égal. L'imagerie monstrueuse est tournée en dérision par des parallèles fréquents avec le monde moderne, et devient une imagerie positive. L'action réside essentiellement dans les relations amoureuses entre les différents personnages, le volume III aborde le thème de l'exclusion et du rejet de la société. Compte tenu de la nature des personnages, une réflexion sur la mort est aussi présente en filigrane.

-*Klezmer* : Cette série a un ancrage temporel et géographique beaucoup plus précis : il s'agit de l'Ukraine du temps des Pogroms, juste avant le pogrom de Kichinev de 1903. Le lecteur suit une bande de musiciens itinérants, le groupe se compose d'abord d'un clarinettiste juif : le Baron de mes fesses, et d'une chanteuse qui s'est enfuie de son Stetl : Hava, qui rejoint un autre groupe composé du jeune Yaacov qui apprend encore, du violoniste Vincenzo, tous deux ont été renvoyés de leur Yéshiva, et du guitariste tzigane Tchokola sauvé de la pendaison par les deux précédents personnages. Leur chemin les mène à Odessa où chacun se retrouve mêlé à des intrigues

secondaires. Cette bande dessinée tourne autour de la musique Klezmer tout en faisant revivre un aspect de l'histoire juive qui n'est ni communautaire ni religieux.

-*Le Chat du Rabbin* est le pendant séfarade de *Klezmer*, le récit est assuré par le chat d'un rabbin à Alger dans les années trente. L'animal acquiert la parole après avoir dévoré un perroquet, et pour avoir le droit de fréquenter de nouveau sa maîtresse, Zlabya la fille du Rabbin, il doit passer sa Bar-Mitsva. S'engage alors une dialectique entre le chat dont la pensée est rationnelle et les hommes de religion (le rabbin et son maître) qui tentent de défendre les principes de la thora. Les albums suivants voient arriver de nouveaux personnages : le cousin du rabbin appelé le Malka des Lions, entre conteur et charlatan itinérant, le mari de Zlabya, rabbin " moderne " venu de Paris, un peintre russe ashkénaze dans le dernier tome. On y trouve une profonde réflexion sur la religion et la pensée juive, mais aussi sur le statut de la parole et du mensonge.

-*Socrate le demi-chien* : L'histoire est racontée par un demi-chien nommé Socrate : moitié chien, moitié philosophe, et qui promène le lecteur dans une Grèce ancienne mythique, en compagnie d'Héraclès, son maître, puis d'Ulysse et de Homère incarné en cyclope. Sfar fait des héros mythologiques des antihéros travaillés notamment par leur relation au sexe. Cette série est dessinée par Blain, compagnon d'atelier de Sfar, ce qui leur a permis de travailler en collaboration directe au quotidien. Le dessin de Blain se prête bien à l'écriture de Sfar : il travaille avec le même système de gaufrier à six cases, ses arrière-plans sont souvent en aplat de couleurs, moins chargés que ceux de Sfar qui y glisse habituellement foule de petits détails. Cette coopération néanmoins n'est pas dénaturante pour Sfar qui y reprend son style traditionnel avec une narration importante en cartouche, et qui peut aborder des thèmes qui lui tiennent à cœur : le rapport aux mythes et la philosophie grecque (socratique et cynique).

CHAPITRE PREMIER : LES VOIX NARRATIVES

La narration chez Sfar est particulièrement présente. Elle est en général à la première personne, supportée par un ou plusieurs personnages, mais l’auteur entretient le flou et affectionne les changements de narrateurs. A quoi correspond cette première personne ? que signifient les changements de narrateurs ? Comment se positionnent les narrateurs vis-à-vis du lecteur ? Nous allons tout d’abord étudier la saillance de la narration en nous penchant sur les attitudes de conteur tant au niveau de l’auteur que des personnages narrateurs principaux ou secondaires ; en effet celui qui raconte dans les albums apparaît au premier plan, et loin de s’effacer derrière le récit, il se met en scène et se désigne comme raconteur d’histoires. A partir de cette position de conteur, nous dégagerons ensuite une figure particulière, intéressante dans les problématiques qu’elle pose et la relation ambiguë qu’elle entretient avec le lecteur : celle de l’animal narrateur à travers le chien Socrate et le chat du rabbin. Enfin nous nous pencherons sur la polyphonie de la narration chez Sfar en nous appuyant sur les concepts de polyphonie et de dialogisme de Bakhtine.

A. ATTITUDES DU CONTEUR

Le conte est un genre suffisamment large pour que les définitions divergent d'un spécialiste à l'autre. Il relève d'une tradition orale et par conséquent est profondément marqué par des marques d'oralité, il est un récit imaginaire, répondant à des structures narratives et des codes spécifiques, dont le but est de divertir le lecteur en même temps qu'il lui transmet une leçon de façon sous-jacente. Mais il faut distinguer le but du conte de l'objectif du conteur dont la satisfaction réside davantage dans le fait même de raconter une histoire. Nous allons donc analyser comment apparaissent chez Sfar ces éléments : les marques d'oralité, la séduction du lecteur, le plaisir de raconter, avant de nous pencher sur les figures de conteurs présentes dans les œuvres.

Avant de rentrer dans le vif du sujet il nous paraît intéressant de soumettre au lecteur les définitions du conte que propose la bande dessinée intitulée *Les Cinq conteurs de Bagdad* de Fabien Vehlmann et Frantz Duchazeau¹, et que nous retrouverons appliquées à l'œuvre de Sfar tout le long de notre démonstration. Dans cet album où cinq conteurs partent à la recherche du meilleur des contes, la conception du conte de quatre des personnages est énoncée au début. Le premier raconte des récits « remplis de péripéties rocambolesques » et sait « improviser avec astuce et humour », et « adapter son récit aux attentes de ses auditeurs »². Le deuxième préfère des « récits déroutants qui fascinent » et joue sur le mystère qui entoure sa propre identité³. L'atout du troisième est son charme, son talent de captivation, pour lui la manière de raconter importe plus que le fond⁴. Le dernier propage un certain malaise avec ses récits « prophétiques, pornographiques, incompréhensibles et brûlants tout à la fois »⁵.

1) La séduction du lecteur : le style au service de la fluidité du récit

LES TEMPS VERBAUX

On le sait : les temps principaux du récit sont l'imparfait et le passé simple. La bande dessinée a toujours été réticente à utiliser ces temps et a préféré le présent. Ce présent de narration situe d'emblée le medium à l'écart du récit écrit puisque la littérature ne l'emploie que très rarement. Vraisemblablement c'est l'image, par son immédiateté, qui commande cet instinct du présent ; elle se présente directement au lecteur sans passer par le biais d'un langage codé tel que l'écriture, on exige donc aussi du texte qui l'accompagne de répondre à cette immédiateté qui passe

¹ F. Vehlmann et F. Duchazeau, *Les Cinq conteurs de Bagdad*, Dargaud, coll. « long courrier », 2009

² Ibid p.5.

³ Ibid p.6.

⁴ Ibid p.6.

⁵ Ibid p.7.

dans la langue par le présent. Les cartouches des bandes dessinées pourraient ainsi s'apparenter à des légendes d'images : les légendes sont toujours au présent parce qu'elles apportent une explication sur ce qui se dévoile aux yeux du lecteur dans l'instant de la lecture.

Les exceptions qui sont faites en bande dessinée ont lieu lorsqu'un personnage raconte sa propre histoire, dans les récits autobiographiques par exemple, mais souvent les récitatifs ont tendance à disparaître au bout d'un moment pour laisser la place à l'image et aux dialogues dans les bulles en effaçant la présence du narrateur. Autre exception, les incrustations de texte : dans *Blake et Mortimer* d'Edgar P. Jacobs des récits au passé sont introduits sous forme de coupures de presse, ce qui permet de raconter une histoire au passé sans sortir du présent de la bande dessinée. Sfar fait donc figure d'exception quand il emploie le passé simple dans *Le Minuscule mousquetaire* et au début de *Klezmer*.

Analysons le début de *Klezmer*¹ : il s'agit d'un récit à la première personne qui débute au passé simple : « je les vis bientôt astiquer leurs instruments », la deuxième case de la page 4 fait transition avec l'emploi de l'imparfait en cartouche : « Il y avait un mariage en ville. » et en bulle : « Voilà pourquoi ils étaient nerveux. ». En effet l'imparfait est un temps qui fonctionne aussi bien avec le système du passé de la narration qu'avec le système du présent qu'adopte la bulle à la case suivante : « Je n'y vais pas tout de suite. ». Le narrateur parle donc ensuite dans des bulles même s'il n'a pas d'interlocuteur, puis trois pages sont dédiées à la représentation de la musique avec des onomatopées. Lorsque le récit reprend p.8, il est au passé composé : « Ils ont tous applaudi. », la quatrième case introduit une bulle de dialogue au présent : « Le rabbi vous invite à partager sa vodka. » qui vient redoubler le récitatif au passé composé : « Le chef de la communauté s'est levé. Il m'a fait venir à sa table. ». A partir de ce moment les récitatifs suivants seront tous au présent : « Il me donne l'accolade. Les autres n'en reviennent pas. ».

Les récits de ce type (à la première personne) en bande dessinée se font la plupart du temps directement au présent : c'est le cas du *Chat du rabbin* et de *Socrate le demi-chien* par exemple, et parfois au passé simple, mais jamais les deux. Il ne s'agit pas non plus d'une incrustation comme chez Edgar P. Jacobs puisqu'il ne sépare pas le récit au passé de la narration traditionnelle en cartouche de la bande dessinée. Que signifie donc ce changement dans les temps du récit ? Débuter un récit par du passé simple, c'est lui donner de suite une dimension littéraire. Notons au passage que si Sfar utilise le passé simple dans *Le Minuscule Mousquetaire*, c'est qu'il s'intègre particulièrement bien à son univers du dix-huitième siècle littéraire (temps où la narration était naturellement au passé simple), et à la forme de carnet de voyage qu'il revêt par moments. Débuter le récit au passé simple

¹ Voir Annexes p.I et II

c'est aussi une manière d'installer le lecteur dans la fiction, de dire « je vais vous raconter une histoire », et non une anecdote, ni une histoire vraie, car il semblerait qu'aujourd'hui les autobiographies préfèrent le système présent-passé composé au passé simple moins naturel. C'est aussi pour ça que le récit retourne au présent par la suite, le naturel de la bande dessinée semble reprendre ses droits, et ce tout en douceur, imperceptiblement, par le biais de la bulle au présent qui cohabite aussi bien avec une narration au passé simple qu'avec celle au passé composé ou au présent. Le passé simple fait donc office ici d'introduction au récit, de la même manière que le « il était une fois » du conte.

Si Sfar revient au présent cher à la bande dessinée c'est aussi parce que celui-ci possède des avantages particuliers en matière de narration. Il rend le lecteur plus proche du récit en le situant directement au cœur de l'action, sans prendre la peine de passer par le biais d'un temps propre à la narration. En effet la question du temps de la narration par rapport au temps du récit ne se pose plus avec le présent : on raconte en même temps que les personnages parlent. C'est aussi une caractéristique du conteur que d'essayer de faire vivre le récit auprès du lecteur en le montrant comme l'instant présent. Mais l'emploi du présent permet également une fluidité exceptionnelle des textes dans la bande dessinée, puisque le temps du récit est le même que le temps des discours : dialogue dans les bulles et récit en récitatif sont sur le même plan. C'est sans doute ce qui permet par ailleurs à Sfar de naviguer si facilement entre récit, discours direct, et discours indirect. En outre la frontière entre bulle et récitatif n'est pas toujours bien définie : les tracés sont les mêmes, nous n'avons pas affaire à la classique distinction des bulles en forme de ballon et des récitatifs rectangulaires tracés à la règle, bulles comme récitatifs sont la plupart du temps logés au même emplacement dans la case : en haut, collé contre les bords de la case. Cette continuité contribue à une fluidité de la lecture, d'autant plus que ce sont souvent les mêmes personnages qui parlent dans les bulles et qui narrent dans les récitatifs.

FLUIDITÉ GRAPHIQUE : LE GAUFFRIER

Sfar recherche aussi cette fluidité dans l'aspect graphique. Il s'inscrit dans une tendance de la bande dessinée moderne qui cherche à simplifier au maximum la mise en page, c'est ce que Thierry Groensteen appelle une mise en page « régulière et discrète »¹. Cette tendance prend le contrepied de certaines bandes dessinées inspirées des comics² qui au contraire s'affirment dans une mise en page « irrégulière et ostentatoire »³. Le parti d'auteurs comme Sfar, Blain, David B, et bien d'autres

¹ T. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Presses Universitaires de France, 1999.

² Le mot « comics » désigne la bande dessinée américaine, plus particulièrement en français il désigne les bandes dessinées américaines qui mettent en scène des super héros.

³ T. Groensteen, op. cit.

encore, est donc celui du gaufrier à six ou huit cases de tailles égales. Cette mise en page simplissime a l'avantage de mettre en valeur le dessin plus que les effets de composition, elle permet au texte de s'inscrire facilement et de façon régulière dans l'image, elle permet surtout au lecteur de glisser sur la page, de se laisser porter par le récit sans être arrêté par une mise en page spectaculaire qui donnerait à la page valeur de tableau. Le gaufrier rend donc la lecture plus facile, comme l'expression du conteur —que ce soit à l'oral ou par écrit— doit être claire et simple pour être efficace.

LES DISCOURS INDIRECTS

Il est sans doute nécessaire ici de faire une remarque concernant l'emploi du discours indirect si particulier à Sfar. En effet le discours rapporté en bande dessinée est peu usité depuis l'apparition de la bulle. Chez Sfar, en particulier dans *Le chat du rabbin*, il est employé à outrance. Cet emploi permet, comme on l'a déjà dit ci-dessus, une unité de ton puisque c'est le même personnage qui rapporte les propos des autres. Il accroît également la présence du narrateur en le rendant maître des paroles des autres personnages : le chat synthétise certainement les paroles de son maître quand il les rapporte. Prenons les pages 25 à 27 du premier tome du *Chat du rabbin*¹ ; les phrases de discours rapporté indirectement sont très simples, sur le modèle « il me dit que » + phrase simple avec sujet-verbe-complément, rien de plus, tandis que le discours du rabbin en bulles est la plupart du temps ponctué d'exclamations. Le discours indirect élimine les hésitations, les mots qui ont une fonction fatigue ou expressive. Le dialogue s'en trouve ainsi épuré, recentré sur le fond plutôt que sur l'expression, il en devient ainsi plus didactique pour le lecteur : mis à part la forme de discours rapporté, le style est celui de l'essai philosophique : « l'enseignement juif procède par analogie. [...] La pensée occidentale est une machine préhensible [...] ». Le discours indirect rapporté en cartouche instaure aussi un rythme particulier : l'alternance de parole est plus flagrante avec les pronoms introducteurs « je » et « il », cette binarité donne un aspect agonistique au dialogue que l'on pourrait comparer à l'effet d'un champ/contre-champ au cinéma, à cette différence près qu'ici Sfar n'a pas à prolonger cette alternance par l'image. En effet si la bulle nécessite la représentation obligatoire du locuteur, le récitatif permet une liberté dans le dessin et l'occupation de la case dont Sfar profite pour dessiner son chat dans les positions les plus variées. La répétition du même verbe introducteur dénué de nuances « je lui dis que/il me dit que » donne une certaine tension au dialogue, chaque personnage semble surenchérir dans une gradation qui aboutit à une bulle finale qui clôt le dialogue. Car ces discours indirects mettent en valeur les bulles par contraste, l'apparition de celles-ci focalise d'avantage l'attention du lecteur. Ainsi le passage à la bulle dans la page 27 est le moment-clé du dialogue commencé depuis trois pages sous forme de discours rapporté : le chat pose une question qui du fait de son apparition dans une bulle obtient le statut de question-clé. la bulle

¹ Voir Annexes p.III.

finale de la page, en répondant à la question, définit la pensée juive par rapport à la pensée occidentale, c'est peut-être la phrase la plus emblématique de la série : « Le logos, c'est thèse, antithèse, synthèse. Alors que le judaïsme, c'est thèse, antithèse, antithèse, antithèse... ».

LA LANGUE

Chez Sfar tous les personnages s'expriment généralement dans un même registre : celui de la familiarité. Le « ne » discordantiel est souvent omis dans la négation, on trouve des formulations incorrectes du point de vue de la grammaire normative et un vocabulaire plus que familier. Le rabbin en particulier s'exprime en *mauvais* français : « on fait le Kiddouche *que* si vous êtes en retard, *c'est* vos femmes qui vont m'engueuler »¹, avec une syntaxe qui est celle de l'humoriste Fellag par exemple, lorsqu'il incarne l'immigré algérien en France. Les particularités des personnages s'expriment davantage à travers leur caractère, rarement leur accent, et des sociolectes bien particuliers : Le Rabbin s'exclame en arabe, « yala al moussi ba ! »² signifie « quelle catastrophe ! » en arabe, le minuscule mousquetaire avec des interjections vieillies. Ces sociolectes sont à rapprocher des « par Toutatis » d'Astérix ou des « Damned ! » de Blake et Mortimer : ils donnent leur couleur locale au personnage. On peut se dire que le minuscule mousquetaire échappe au langage familier parce qu'il emploie souvent des tournures littéraires, mais quand il s'agit de paroles à valeur expressive, le mousquetaire emploie des termes parfaitement oraux et parfaitement modernes du type « on s'en fout »³ ou « Lâchez-moi la grappe, oui ! »⁴. Inversement, le chat et le rabbin, on l'a vu, sortent parfois du registre familier pour entrer dans le langage des philosophes : ils parlent de « logos » et utilisent des locutions comme « en dernière analyse » propres au discours savant⁵. Il semblerait que l'auteur choisisse d'adapter la langue de ses personnages au contenu de leurs paroles : les réflexions sérieuses ne se disent pas de la même façon que ce qui relève du récit ou du dialogue quotidien ou léger. Ainsi les passages plus soutenus dans une série où le familier domine, développent une réflexion approfondie.

Si la familiarité est d'usage dans les dialogues de bande dessinée, surtout de bandes dessinées comiques, elle est en revanche plus rare dans la narration présente en cartouche qui privilégie le registre soutenu du français écrit. Sfar ne fait pas ce distinguo, on peut par exemple lire dans un cartouche du *Bestiaire Amoureux* : « Fernand le vampire a collé son cercueil dans le premier train pour la Lituanie et hop ! Retour au bercail. »⁶ Ce choix est donc original et significatif, en écrivant

¹ Voir Annexes p. IV.

² *Le Chat du Rabbin T.1*, p.9.

³ *Le Minuscule Mousquetaire T.3*, p.3.

⁴ *Ibid.* T.2, p.5.

⁵ *Le Chat du Rabbin T.1*, p.26-27.

⁶ *Le Bestiaire Amoureux T.1*, p.69.

comme on parle, le langage prétend ainsi s'adresser à tous, y compris ceux qui n'ont pas les codes de la langue écrite, mais sans doute là n'est pas vraiment la principale motivation de Sfar. En effet l'oralité semble être son moyen d'expression naturel : lorsque le mousquetaire parle avec raffinement c'est qu'il s'agit d'un jeu avec la langue et non pas d'un désir de correction du langage. Enfin par cette oralité naturelle, le narrateur entre en complicité avec le lecteur : il utilise apriori les mêmes expressions et les mêmes tournures que lui. Ainsi des personnages narrateurs très éloignés des lecteurs par leur nature et leur milieu : un chat de juif Algérien du début du siècle, un chien de la Grèce antique, un vampire, un mousquetaire du dix-huitième siècle, des musiciens itinérants juifs en Russie... , s'en rapprochent par leur langage. Le tout étant de parvenir à donner une couleur locale tout en restant dans la sphère de familiarité du lecteur.

2) Le plaisir de raconter : digressions

Si Sfar recherche comme nous l'avons vu une certaine fluidité , s'il souhaite rendre la lecture de ses albums aisée et agréable, il y a également chez lui une autre tendance qui semble aller dans le sens contraire. Son œuvre témoigne en effet aussi d'une certaine complexité voire d'une surcharge narrative et graphique.

DIGRESSIONS NARRATIVES

Sfar ne s'interdit pas les récits secondaires et les digressions, peu communs dans la bande dessinée d'aventure classique qui se tient en général à l'intrigue principale en s'interdisant de s'éloigner du sujet. Une série comme *Le chat du rabbin* ne compte pas moins de cinq récits enchâssés (en ne comptant que ceux qui sont développés en images) qui ne concernent pas directement l'action principale. Les digressions sont si présentes qu'il devient impossible de résumer correctement une série, c'est pourquoi le chat résume ainsi sa précédente aventure au début du tome 4 (certes avec une certaine mauvaise foi sur laquelle nous reviendrons) :

Je suis le chat du rabbin . Il m'arrive des tas de choses. Par exemple, une fois, je suis allé à Paris et il a plu. Alors je suis rentré chez moi, en Algérie.

Et en effet entre le début et la fin du tome 3 il n'y a pas véritablement eu de résolution d'une intrigue, le récit se construit autour des rencontres avec différents personnages, il n'y a pas de schéma élément perturbateur/résolution, mais de multiples anecdotes qui suffisent à faire une histoire.

Sfar semble avoir tendance à toujours rallonger les albums à mesure qu'il avance dans la série : le tome 1 du *Chat du rabbin* comporte quarante-six planches contre quatre-vingt pour le tome 5. Cette

tendance témoigne d'un réel plaisir de l'écriture et du récit, l'auteur préfère avancer page par page plutôt que de faire un story-board de tout l'album :

Il faut se surprendre quand on écrit une histoire. [...] La structure narrative que j'emploie [...] est le contraire de l'architecture. Beaucoup de scénaristes savent comment leur histoire se termine en la commençant parce qu'ils ont une architecture de récit. Moi je travaille comme un jardinier, je plante une graine. Je ne me contente pas de la regarder pousser. Je l'entretiens et je regarde comment ça pousse, puis je vais couper une petite branche...¹

C'est ainsi que l'auteur travaille ; ses histoires contiennent mille autres histoires en puissance, il met en place un carrefour et décide d'emprunter tel chemin, de fermer tel autre... Les digressions ne sont donc pas forcément que des récits enchâssés, mais aussi tous les détours que prend le récit principal et qui, additionnés, forment quasiment l'essentiel de l'œuvre de Sfar. Le premier tome de *Socrate le demi-chien* commence par décrire la vie de Socrate et son maître de façon itérative, à la page 32 le chien perd son maître. Il ne s'agit pas là du début d'une aventure pour l'animal, il va simplement rejoindre les femmes et exprime son désarroi : « je me fais un sang d'encre. »². Ce contretemps de deux pages —Héraclès revient à la page 34 : « alors Socrate, tu fais la gueule ? »— laisse simplement l'espace à un dialogue entre les femmes et le chien, il ne fait pas avancer l'action, d'autant plus qu'à la page suivante Héraclès abandonne à nouveau Socrate. Toute digression a évidemment un rôle à jouer dans l'économie du récit, et ici elle permet de montrer le rapport de dépendance de Socrate à son maître et au contraire l'indépendance totale d'Héraclès vis-à-vis de son chien. De plus, comme le personnage de Socrate se dessine non pas dans l'action mais dans la parole, tout dialogue le mettant en scène contribue à le cerner dans son caractère et ses contradictions.

On peut voir la liberté que Sfar se laisse concernant son récit dans toutes les voies qui semblent ouvrir sur une digression et qui sont finalement abandonnées. Ainsi dans *Klezmer T.2*, p.63, une histoire est suggérée puis écartée :

¹ Entretien avec T. Bellefroid pour *BD Paradisio* [en ligne] 2001 [consulté le 25 juin 2010], disponible sur internet : <<http://www.bdparadisio.com/Intervvw/sfar/intsfar.htm>>

² *Socrate le demi-chien T.1*, p33.



Klezmer Tome 2, p.63.

Ou encore dans le tome 3 p.34 du *Minuscule Mousquetaire* l'auteur amorce un début de relation homosexuelle entre Le Scorpion et le Mousquetaire, qu'il désamorce aussitôt :



En faisant cela Sfar joue évidemment sur les attentes des lecteurs, il entraîne ceux-ci sur de fausses pistes et s'amuse à ne pas les satisfaire. Il refuse la facilité et l'évidence et, comme il le dit, cherche aussi à se surprendre lui-même.

DIGRESSIONS GRAPHIQUES

Le plaisir de raconter chez Sfar se voit également dans la complexité du graphisme. En effet si Sfar utilise des mises en page très simples, il ne s'interdit pas de les agrémenter de nombreuses

fioritures pour certaines scènes, par exemple les pages 7 à 9 du T.2 du *Minuscule Mousquetaire*¹, et la p. 47 du T.2 de *Klezmer*². Ces enluminures isolent les scènes qu'elles ornent en une sorte de récit à part, elles invitent le lecteur à s'arrêter sur la page. Les pages citées du *Minuscule mousquetaire* mettent en scène des raisonnements que l'on pourrait qualifier de 'pataphysiciens, par leur côté absurde et leur ton philosophique, ils parodient explicitement les dialogues de Platon. Le récit est suspendu et fait place au seul dialogue : il n'y a pas de récitatif. Ce dialogue s'avère à la fois instructif pour le héros qui apprend comment sortir du monde de la baignoire: «pour qu'un baigneur sorte du bain, il faut pour de bon qu'il cesse d'être baigneur de ce bain » (c'est-à-dire vider l'eau) , et complètement farfelu, rendu nébuleux par cet environnement aquatique qu'accroissent les enluminures. Il s'agit bien d'une « branlette » de l'esprit comme le disent les philosophes du « café du commerce » dans ce passage, c'est-à-dire de la spéculation pure pour le simple plaisir de dialoguer et jouer sur les mots. En effet le dialogue apporte certes des connaissances au Minuscule mousquetaire, mais ces connaissances appartiennent à un monde imaginaire d'où il va d'ailleurs s'extraire et n'apportent donc en aucun cas un savoir philosophique durable. On peut donc en conclure que ces enluminures mettent en valeur le discours philosophique pour lui-même et non pour son contenu, et contribuent par la liberté de leurs sujets (animaux terrestres, monstres marins, colonnes grecques et personnages nus) à rendre la scène irréaliste, onirique. Le cas de *Klezmer* entre dans la même logique d'irréalité : il s'agit d'un récit de Tchokola à l'intérieur du récit principal, un récit imaginaire pour les personnages du premier récit encadrant. Les cadres enluminés servent à délimiter les deux plans de narration ; quand une image montre Tchokola qui parle au sein de son récit, elle apparaît dans un cadre rond et décoré avec des motifs qu'on pourrait dire baroques austro-hongrois³. Ces cadres et leur disposition harmonieuse sur la page (en particulier la page 47) rappellent et certainement s'inspirent d' *Arzach* de Moebius. Cette œuvre entièrement muette privilégie la dimension tabulaire de la bande dessinée, notion que Benoît Peeters explique ainsi :

La bande dessinée repose, à chaque instant, sur une tension entre le récit et le tableau. Le récit qui, englobant l'image dans une continuité, tend à nous faire glisser sur elle, et le tableau qui, l'isolant, permet qu'on se fixe sur elle.⁴

On peut dès lors considérer que dans certaines séries : *Le Chat du Rabbín* et *Socrate le demi-chien*, Sfar privilégie le récit en ne s'écartant jamais du gaufrier, alors que dans d'autres, en particulier *Klezmer* et *Le Minuscule mousquetaire*, il propose au lecteur de s'arrêter sur certaines planches à la

¹ Voir Annexes p. VIII

² Voir Annexes p.V.

³ On retrouve le même principe dans *Le Minuscule Mousquetaire T.2*, p.26.

⁴ B. Peeters, *Lire la bande dessinée*, coll. « Champs », Flammarion, 2002, p.50. Cette notion est autrement appelée « fonction lectorale » par T. Groensteen dans *Système de la bande dessinée*.

mise en page remarquable : image prenant toute la page¹, disparition des cadres², enluminures, et cases rondes comme on l'a vu précédemment. Il est frappant de voir que si Sfar s'inspire d'*Arzach*, au contraire de Moebius, il met la dimension tabulaire au service de la parole, ce qui est paradoxal puisque la parole a forcément une durée. Ici la durée de la lecture de ces paroles est suspendue, Sfar décide au sens propre d'encadrer une parole, d'en faire un tableau. En cela il exploite pleinement les possibilités de la bande dessinée qui allie parole et tableau.

3) Figures du conteur

Nous nous proposons maintenant de tenter de résumer la position qu'occupe le narrateur vis-à-vis du lecteur à travers quelques exemples significatifs qui nous paraissent mettre en abyme la position de Sfar lui-même, et justifier le rapport que nous faisons avec le conteur.

MISE EN SCÈNE DU CONTEUR

Il y a en premier lieu les personnages-narrateurs des séries au premier degré. Le conteur en règle générale, a pour coutume de commencer son récit en présentant ses personnages. Les narrateurs des séries de Sfar étant souvent autodiégétiques d'après la classification de Genette, ils commencent donc la plupart du temps par se présenter eux-mêmes en tant que personnages. Ainsi dès la première page de leur série respective, le chat annonce « je suis le chat du rabbin », le chien se présente : « Je me nomme Socrate. Je ne suis pas juste un chien, je suis le chien d'Héraclès », et le mousquetaire aussi : « Me voici insignifiant. Réduit aux proportions d'un minuscule mousquetaire » . Ceci n'est pas étranger à la tradition du conte oral, où bien souvent le conteur se met en scène en tant que personnage secondaire témoin de l'action ou personnage-relais d'un récit qui lui a été conté comme dans *Les Mille et une nuits*. Ici le conteur est aussi le héros, sa mise en scène est donc plus importante. Cette importance se traduit dans les incipit des séries tantôt par un dépouillement ostentatoire : dans *Le Chat du Rabbin* et *Socrate le demi-chien*, comme on l'a vu, les premières phrases sont d'une grande simplicité et d'une évidence désarmante qui permet de présenter les personnages en allant directement à l'essentiel. Tantôt par une théâtralisation extrême : dans le *Minuscule Mousquetaire*, la première case représente un corps de ferme d'où s'échappent des bulles, les cases suivantes sur le même principe montrent une table puis un verre à pied et enfin le personnage de qui émanent les bulles, qui à ce moment-là se présente, dévoilant ainsi sa situation verbalement et visuellement. Durant toute cette scène contenue dans la première planche, le

¹ Klezmer T.1, p.16, 18, 50, 111.

² Ibid, p.56 à 61, 70, 71,74.

personnage monologue, procédé classique du théâtre qui permet d'exposer l'histoire au spectateur avant de rentrer dans le vif de l'action.

On ne peut pas dire que Sfar se théâtralise de la même façon qu'il le fait avec ses personnages, cependant il bénéficie d'une présence exceptionnelle, en particulier dans les séries où ce n'est pas un personnage qui endosse la narration. Sfar se dessine beaucoup, et dessine beaucoup son entourage (famille comme amis) ; il peut s'agir de petits personnages faisant office de figurants dans le décors¹, ou de personnages du récit empruntant les traits de personnes réelles : dans *Le Minuscule Mousquetaire T.2* l'homme-giton ressemble à Christophe Blain et Silène à Lewis Trondheim, « acteur » qui revient d'ailleurs à la fin du tome trois sous le nom transparent de Louis Le Trondabbe, Prince d'Angoulême. Quand à Sfar en tant qu'auteur il n'hésite pas à se représenter en tant que tel au sein même du récit dans *Le Bestiaire Amoureux T.2*, p.75² : il se montre comme narrateur d'un récit encadrant et se met en scène en auteur sadique qui veut faire attendre son public :

—J'exige de voir votre conscience à vous !!!

—Moi ? Qui te dit que j'en ai une ?

Parmi les personnages narrateurs de Sfar il est des cas particuliers : ceux qui sont des personnages secondaires, qui racontent une histoire dans la position du conteur. Nous étudierons plus particulièrement Tchokola dans *Klezmer*, et le Malka des lions dans *Le chat du rabbin*, qui nous paraissent à la fois explicites et suffisamment développés dans leur position de conteur.

TCHOKOLA ET LE RAPPORT AU RÉEL

Le personnage de Tchokola présente un intérêt, et dans une certaine mesure est une figure de Sfar, dans l'utilisation qu'il fait de son environnement dans ses contes. Gitan guitariste recueilli par les jeunes juifs Yaacov et Vincenzo alors qu'il venait d'être pendu par des cosaques, Tchokola se retrouve contraint par Yaacov de raconter une histoire juive dans le tome 1, et finit par assumer totalement son rôle de conteur dans le tome 2. Nous nous pencherons sur les deux récits longs qu'il fait dans le tome 2 de *Klezmer* : l'histoire des deux rabbins vengés par les gitans et le christ (p.31 à 35 et p.39) qu'il raconte à un auditoire juif, et l'histoire de Raki l'ataman et de son loup (p.44 à 61) qu'il raconte à un cosaque, Pendrac. Tchokola pourrait s'apparenter au premier conteur de Bagdad qui sait « improviser avec astuce et humour », et « adapter son récit aux attentes de ses auditeurs »³. En effet il utilise différents plans de son réel pour construire ses histoires. En premier lieu il se sert de ce qu'il a sous les yeux comme support : il donne à son héros le nom de la bouteille d'alcool qu'il est en

¹ *Le Chat du Rabbin T.4*, p.43 cases 2-3, *Le Bestiaire Amoureux T.1*, p.51 c.2, il y en a d'autres, le lecteur peut s'amuser à les chercher comme dans *Où est Charlie ?*

² Voir Annexes p.VI.

³ *Les cinq conteurs de Bagdad*, op.cit., p.5.

train de boire, il lui donne l'apparence physique de son interlocuteur : « il a une balafre dégueulasse en travers de la gueule ». Sfar fait la même chose : comme il dessine beaucoup d'après nature, il fait de son chat qui traîne dans ses pattes le héros d'une série, et utilise son entourage proche comme modèles pour ses personnages, son fils Raoul par exemple a inspiré ses dessins dans l'adaptation qu'il a faite du *Petit Prince*. Dans *Klezmer*, si le baron joue de l'harmonica et si Yaacov trouve et garde un banjo-guitare, ce n'est pas parce que ce sont des instruments traditionnels klezmer, c'est parce que Sfar en possède et en joue, ce qui lui permet de parler de quelque chose qu'il connaît bien.

En plus du réel immédiat, Tchokola réutilise aussi son vécu, plus ou moins lointain : le héros de son premier récit est un gitan, comme lui, ne connaissant pas la culture juive il la remplace par sa propre culture en faisant par exemple habiter un rabbin dans une roulotte. Persécuté par les cosaques dans le tome 1, il en fait les méchants sanguinaires de ses histoires. Sfar revisite aussi son passé et sa culture quand il crée ses albums, les milieux qu'il choisit pour planter ses personnages sont ceux de ses ancêtres : le milieu juif algérois du début du siècle, la Russie des pogroms, la fille du Rabbin est inspirée de sa grand-mère, Yaacov et Grand Vampire sont des figures émanant de son grand-père. Sfar utilise aussi des anecdotes familiales plus récentes pour nourrir ses récits : le petit chaton qui meurt dans *Petit Vampire et le rêve de Tokyo* est un événement qui s'est vraiment déroulé. Il faut bien sûr différencier les œuvres de fiction de Sfar de ses carnets qui sont autobiographiques, dans ses fictions le vécu sert uniquement de matière pour façonner une histoire nouvelle.

Enfin Tchokola adapte son récit en fonction de son auditoire, c'est pourquoi il met en scène des rabbins dans son premier récit, et le héros du second est un cosaque. Tchokola essaie en fait de synchrétiser les attentes de son auditoire et ses propres attentes : dans le premier récit il s'en sort en évoquant l'ennemi commun des juifs et des tziganes, à savoir le cosaque, dans le second récit son héros cosaque devient pacifiste et finalement victime des autres cosaques, appelant ainsi son auditeur à la paix. Il improvise aussi dans l'urgence en fonction des réactions des spectateurs, les objections le font rebondir vers une voie qu'il n'avait pas forcément prévu :



Klezmer T. 2, p.34.

Quand il voit son auditeur pleurer p.60-61, il continue son récit qui aurait pu s'arrêter là pour venger la fin malheureuse du héros et consoler Pendrac. Sfar évidemment n'est pas contraint comme Tchokola à satisfaire son public, et le livre empêche toute intervention du lecteur sur le récit. S'il s'efforce de donner à ses albums une certaine fluidité ou facilité de lecture comme on l'a vu précédemment, il ne peut pas s'adapter à un public particulier car ce serait alors se priver d'une autre partie de son public, la bande dessinée s'adressant apriori à tous. En revanche Sfar écrit de façon non préméditée, comme on l'a vu il intègre de nouveaux éléments et fait bifurquer son récit au gré de ce qu'il se passe dans sa vie, de ses rencontres, de ses lectures. Son écriture est plus une écriture de l'urgence, du laisser aller, faisant s'interpénétrer réel et fiction, qu'une écriture savamment orchestrée qui produirait une intrigue que l'on qualifierait de "bien ficelée".

Tchokola apparaît donc comme un double de Sfar, voire une caricature, en particulier dans son premier conte où il opère un mélange maladroit des univers juif et chrétien tzigane :

Il en a juste laissé un [un cosaque] en vie, pour qu'il aille dire aux autres cosaques que Jésus-Christ ne tolérerait plus de pogroms.¹

Nous aborderons ce mélange des cultures chez Sfar dans notre deuxième grande partie.

LA MISE EN ABYME DU MALKA DES LIONS

Le deuxième grand personnage conteur chez Sfar c'est l'énigmatique Malka des Lions, cousin du Rabbin, il voyage avec son lion et raconte des histoires aux enfants¹. Il est à la fois sage : il

¹ *Klezmer T.2, p.39.*

conseille et tempère le rabbin à plusieurs reprises, et violent : il se propose d'égorger ceux qui nuisent à son cousin. Le mystère et la renommée qui l'entourent en font aussi un personnage de légende : « Je vais vous raconter une histoire sur le Malka des Lions. » annonce Zlabya dans le tome 2. Nous allons nous intéresser en particulier au tome 4 parce qu'il est centré sur ce personnage et qu'il le présente justement à la fois comme conteur et comme personnage.

La narration de l'album est toujours assumée par le chat, mais ici au lieu d'accompagner le rabbin celui-ci accompagne le Malka et son lion. Dans les premières pages le Malka tient un discours moral à des enfants attroupés autour de lui, son lion fait mine de les attaquer, et le Malka fait semblant de les sauver (le lion étant en fait domestiqué) invoquant Yahvé et récolte ainsi de l'argent. Le chat continue ensuite à suivre le Malka dans son périple, ils traversent ensemble diverses péripéties, jusqu'à la mort tragique du Malka et du lion. La page suivante montre alors les mêmes enfants qu'au début, assis autour du Malka qui dit ceci :

Voilà. C'était le récit d'une des nombreuses fois où je suis mort./Et il est dit que si quelqu'un va au désert et cherche ma tombe, il la trouvera./S'il a le cœur pur.

Le Malka joue donc sur deux aspects évoqués dans *Les cinq conteurs de Bagdad*. Tout d'abord il joue sur le mystère qui l'entoure et qui lui permet de broder sa propre légende. Celle-ci contribue d'ailleurs à son mystère : elle raconte sa mort et met donc en cause la véracité de ce qu'il raconte, les auditeurs ne savent pas ce qui relève de sa vie et ce qui est romancé, le récit est-il inventé de toute pièce ? est-il déformé ? Ensuite il déroute et propage un certain malaise en mettant en scène sa propre mort. Mais ici c'est surtout Sfar qui propage le malaise en brisant le pacte de lecture : deux personnages revendiquent la narration du même récit. Ainsi dans la deuxième case de la page 37 reproduite sur la page suivante, les deux personnages concluent le récit comme si c'était le leur.

¹ *Le Chat de Rabbin, T.4, p.5 et 37.*



Le chat du rabbin T.4, p.37, c.2

Le Malka semble s'adresser aux enfants, le chat aux lecteurs de l'album. Le doute s'installe alors pour le lecteur : qui racontait l'histoire jusque là ? Question d'autant plus légitime que la narration en cartouche est très discrète à ce sujet : seules deux pages (p.17 et 18) font apparaître la voix du chat à la première personne (« je miaule », « ils me soignent »), le reste du temps le récit est à la troisième personne sans marque de subjectivité apparente. Si l'on parle de pacte de lecture brisé, c'est parce que le lecteur ne doit normalement pas se poser cette question, de même il n'est pas censé se demander si c'est Sfar ou le narrateur qui raconte, cela fait partie de l'illusion romanesque. Pourtant Sfar prend un malin plaisir à se rappeler au lecteur dans ses récits, nous en avons déjà vu un cas dans *Le Bestiaire amoureux*, mais on trouve la même chose dans les marges du *Minuscule Mousquetaire* et de *Klezmer*¹. Le tome 4 du *Chat du rabbin* s'avère donc être une mise en abyme de la façon de raconter de Sfar : donner l'illusion d'un narrateur, tout en étant présent derrière, et les deux voix se mêlent imperceptiblement.

¹ *Le Minuscule Mousquetaire* T.3, p.47, *Klezmer* T.2 p.19A et B

B. LES ANIMAUX NARRATEURS ET LE RAPPORT AU MENSONGE

Le personnage de conteur chez Sfar est donc problématique et son identité est souvent dédoublée : d'une part il est narrateur, d'autre part il est personnage. Ceci nous amène à nous questionner sur le statut du narrateur chez Sfar : quel rapport entretient-il avec son récit ? Quel est sa relation à la vérité et au mensonge ? Que dit-il au lecteur et que laisse-t-il deviner ? Les deux séries qui ont pour narrateurs des animaux, à savoir *Le Chat du Rabbin* et *Socrate le demi-chien*, nous semblent particulièrement questionner ces différents points. En donnant la parole à des animaux, Sfar s'inscrit dans une histoire à part de la littérature et de la bande dessinée, en même temps qu'il propose à ses animaux un statut tout à fait nouveau.

1) Les animaux dans la bande dessinée

LES COMPAGNONS DES HÉROS

Les animaux parlants relèvent d'une longue tradition dans la bande dessinée. Je considérerai tout d'abord les animaux qui sont au contact des humains en laissant de côté les « funny animals », bandes dessinées qui présentent des sociétés entièrement animalisées (l'univers de Walt Disney par exemple). Comme chez Sfar les animaux de bande dessinée font souvent part de leur réflexion et de leur rapport distancié à l'homme. C'est le cas notamment de beaucoup d'animaux domestiqués qui accompagnent le héros humain en commentant l'action dans des bandes dessinées d'aventure : Jolly Jumper dans *Lucky Luke*, Idéfix dans *Astérix*. Les commentaires peuvent apparaître sous forme de pensées qui ne sont entendues par aucun des personnages humains, c'est le cas d'Idéfix, ou de paroles saisies uniquement par le héros : Lucky Luke est le seul humain à comprendre Jolly Jumper. Toutefois leurs interventions restent marginales, elles n'ont pas d'impact majeur sur le déroulement de l'action, elles sont limitées en nombre et en longueur, enfin elles sont souvent là pour nuancer le caractère lisse et trop parfait du héros. Luc Pomerleau décrit bien ce caractère secondaire dans *Animaux en cases* :

Vivre à l'ombre du héros : une situation difficile pour le comparse animal. Bien qu'il soit de toutes les actions, il reste généralement en retrait des événements déterminants. Malgré son statut de compagnon privilégié du héros, il ne contribue que rarement à la dynamique des relations entre les personnages. Il assiste au récit plus qu'il n'y participe ; il le commente, mais n'y intervient souvent que de façon passagère, parfois déterminante pour la résolution de certains conflits. Pour certains, la fonction première est

d'accompagner le héros, servant de confident et de récepteur aux monologues et délibérations qui ponctuent le récit.¹

Ces animaux, bien que leur importance puisse varier selon les albums, restent des personnages dont la fonction est dépendante de la figure du héros.

Le chat du Rabbín et Socrate le demi-chien ne sont pas étrangers à cette veine : si l'on considère l'action proprement dite en mettant de côté les actes de langage, on s'aperçoit que les protagonistes sont essentiellement des humains (Héraclès, le rabbin ou sa fille) ; néanmoins si l'on met de côté les actes de langage il ne reste plus grand-chose de l'œuvre de Sfar. C'est cette primauté donnée à la parole qui fait que, en tant qu'animaux parlants, le chat du rabbin et Socrate accèdent au premier plan du récit. Luc Pomerleau fait remarquer que d'une manière générale dans les bandes dessinées « le dialogue n'existe pas entre le maître et l'animal », celui-ci parlant en fait « à l'attention du lecteur »². Chez Sfar le dialogue entre le maître et l'animal existe bel et bien, mais surtout le dialogue avec le lecteur prend une toute autre importance puisque l'animal est narrateur : ses propos en tant que tels ont le lecteur pour destinataire.

LES HÉROS DE STRIPS

Il existe d'autres animaux parlants dans la bande dessinée qui sont les véritables moteurs de la narration: doués du même point de vue distancié que les précédents, ils développent plus profondément ce qui s'apparente parfois à de vraies philosophies de la vie. Snoopy par exemple est un personnage central des *Peanuts*, au début entièrement caractérisé comme chien, il s'humanise progressivement : il se met à penser des mots puis des phrases entières, à marcher sur ses pattes arrières, et va même jusqu'à s'essayer à l'exercice intellectuel par excellence à savoir l'écriture d'un roman. Il reste malgré tout un animal domestique : il a un maître, il habite dans une niche, et est obsédé par la nourriture.

Le chat et le chien qui nous intéressent s'inscrivent en partie dans la définition que donne Jean-Claude Glasser de cette catégorie :

Dans ces bandes, l'animal est traité avec un certain réalisme qui n'exclut cependant ni la caricature, ni même dans certains cas, le pur burlesque, mais refuse toute forme d'humanisation prononcée.³

¹ L. Pomerleau, « Dans l'ombre, le comparse », in *Animaux en cases, un histoire critique de la bande dessinée animalière*, dir. T. Groensteen, Futuropolis, 1987, p.184.

² *Ibid.* p.186-187.

³ J-C. Glasser, « Quand les comics trips font la bête », in *Animaux en cases, un histoire critique de la bande dessinée animalière*, dir. T. Groensteen, Futuropolis, 1987, p. 142.

En effet ces deux animaux conservent les caractéristiques de leur condition : leur dessin est relativement réaliste —le chat est dessiné d'après nature— , ils marchent à quatre pattes, ils miaulent, ronronnent, aboient, et grognent, le chat boit du lait et le chien ronge des os. Néanmoins Jean-Claude Gasser souligne que dans ce genre de strip, les animaux ne parlent pas, leurs phrases sont inscrites dans des bulles de pensée. Là encore on voit que c'est la parole qui soustrait les animaux de Sfar à la catégorisation.

Socrate et le chat du rabbin se situeraient donc quelque part entre *Snoopy* ou *Garfield* et le *Chat* de Geluck. Ce dernier, bien que beaucoup plus anthropomorphisé puisqu' il porte un costume et n'a pas de maître —il possède même un chien, il s'agit d'ailleurs plus d'un « humain zoomorphisé »¹ que l'inverse— , s'illustre justement par son usage du langage. La langue et les jeux sur les mots sont à l'origine de beaucoup de ses gags qui sont très souvent construits à partir d'aphorismes. Ce goût pour l'aphorisme se retrouve chez Socrate le demi-chien et vient illustrer un certain cynisme qui n'est pas non plus étranger au Chat de Geluck. Ces ressemblances ne sont que lointaines. En dehors de l'usage très humain que font les animaux de Sfar du langage, ce qui les met à part c'est aussi la forme que prennent les bandes dessinées dans lesquelles ils figurent : il ne s'agit pas de gags de la longueur d'un strip ou d'une planche, mais d'aventures développées sur plusieurs albums qui se suivent.

2) Les animaux menteurs

BÊTES OU SAVANTS ?

Le chien Socrate et le chat du rabbin sont représentatifs d'une tendance de Sfar à animaliser les entités pensantes. Dans son carnet *Piano* (p. 264) il dessine ses « démons » : le démon de la religion est un chat (à l'identique de celui de la série), le démon de la philosophie est un chien, celui de la musique s'apparente vaguement par son bec à un oiseau. Tous font face à son démon du dessin, le plus fort de tous, un oiseau dont les cheveux évoquent ceux de Möbius. Rien d'étonnant donc à ce que les deux séries qui touchent le plus à la philosophie et à la religion aient des narrateurs animaux, chien et chat. Le choix de ces animaux comme narrateurs d'un récit n'est pas anodin, tout d'abord il s'agit là d'animaux domestiques, considérés donc à la fois comme plus intelligents, plus humanisés que les autres animaux, et plus soumis aux hommes. Ils vont s'intéresser aux hommes avec une certaine distance puisqu'ils n'en sont pas et ne comprennent pas toujours les codes sociaux et moraux qui régissent la vie des hommes et qui sont souvent le point de départ de leurs réflexions. Leur position d'observateurs nous est donc particulièrement précieuse.

¹ David Turgeon, « Des Carottes (II) », in *du9*

D'autre part en tant qu'animaux ils sont parfois ramenés à leur condition d'êtres inférieurs guidés par un instinct trivial, « Quand j'ai faim, je mange ; quand j'ai sommeil, je dors »¹ dit le chien Socrate, « quand j'ai envie de baiser, je baise »² dit le chat du rabbin. Leur qualité d'animaux domestiques apparaît essentiellement dans le dessin qui les montre en train de se faire caresser, de remuer la queue, de se faire battre, et autres attitudes typiquement bestiales qui contrastent avec la finesse de leur pensée et de leur langage.

Mais il y a aussi dans ces attitudes une part de mensonge qui semble être l'apanage de ces animaux-narrateurs. Le chien en particulier semble être en lutte contre l'image d'animal domestique que veut lui donner son maître : lorsque ce dernier, voulant jouer avec lui, lui ordonne d'aller chercher un caillou qu'il lance, Socrate répond « Vous y tenez vraiment ? »³, montrant par là que s'il fait le chien c'est pour faire plaisir à son maître —auquel néanmoins il obéit toujours, comme un bon chien. Il le dit d'ailleurs clairement dans le tome 1 : « je dois faire semblant d'être mignon, joueur et inoffensif » (p.5), et plus loin p.8 « je fais semblant de ne rien savoir » ; on décèle néanmoins une part d'ironie dans ces affirmations car rien dans la bande dessinée ne vient confirmer le caractère « sombre et taciturne » que revendique le chien comme étant son vrai caractère, et la référence à Socrate est détournée, au lieu de nous dire « ce que je sais c'est que je ne sais rien », Socrate le chien nous dit « ce que vous ne savez pas c'est que je sais » alors que là non plus rien dans les albums ne nous permet de déceler une grande sagesse chez cet animal. Le mensonge est donc double ; non seulement le chien ment aux autres personnages, mais en tant que narrateur il ment aussi au lecteur.

LA DOUBLE NARRATION

Le mensonge constitue aussi toute la problématique du premier tome du *Chat du Rabbin* : le penchant au mensonge du chat doit être corrigé par une éducation morale religieuse, d'où les débats avec les rabbins dans lesquels le chat se justifie : « Je lui dis qu'avec la parole, on peut dire ce qu'on veut, même des choses pas vraies, que c'est un merveilleux pouvoir, qu'il devrait essayer. »⁴. Si le lecteur peut soupçonner que le narrateur lui ment, c'est d'abord parce que, comme on l'a vu, les narrateurs de ces deux séries disent qu'ils mentent ; mais ces mensonges s'adressent aux autres personnages du récit et ne remettent pas en cause l'honnêteté du narrateur vis-à-vis du lecteur. En revanche le décalage qu'il peut y avoir entre le texte narratif et l'image révèle une seconde voie narrative qui est celle du dessin et qui contredit parfois la narration écrite. Ainsi à la page 3 (qui constitue la première planche) du premier tome du *Chat du Rabbin* on peut lire dans le cartouche

¹ *Socrate le demi-chien T.1*, p. 3.

² *Le Chat du Rabbin T.1*, p.43.

³ *Socrate le demi-chien T.1*, p.31.

⁴ *Le Chat du Rabbin T. 1* p.14.

« je ne le dérange pas quand il lit », tandis que l'image montre le chat empêchant précisément son maître de lire en étant assis sur son ouvrage :



¹ Le Chat du rabbin, tome 1, p.3.

La mauvaise foi du chat nous est révélée par ce que Philippe Marion appelle le « graphiateur »¹, c'est-à-dire celui qui est responsable du dessin, de tout ce qui est tracé, de la narration graphique². Il y a ici un jeu entre ce que sait le lecteur du héros par la narration écrite et la narration graphique, et ce qu'en savent les autres personnages, jeu savamment articulé par l'auteur unique qui a dédoublé la narration. La graphiation remet donc en question l'honnêteté du chat alors même que celui-ci est narrateur, dans une forme d'oxymore propre à la bande dessinée. Elle permet aussi lors des discours rapportés de montrer le fond de la pensée du chat alors que celui-ci adopte un style très neutre :

¹ Ph. Marion cité par H. Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Éd. de l'An 2, coll. « Essais », 2003, p. 38.

² Si Harry Morgan juge superflue cette notion de « graphiateur » invoquant le fait que le lecteur ne confond jamais réalité et fiction, elle s'avère justifiée ici en ce qui concerne le dessin : nous avons bien deux narrations distinctes puisque contradictoires.



Le Chat du Rabbin T.1, p.19

l'image montre un rabbin du rabbin ridiculisé dans son illumination, alors que le chat rapporte simplement « Il me dit que penser à Dieu suffit à ensoleiller les plus grises journées ».

On peut faire remarquer la parenté de ce procédé avec celui employé dans le roman inachevé de E.T.A. Hoffmann intitulé *Le chat Murr* : le texte alterne entre ce qui constitue les mémoires du chat Murr, dans lesquelles il s'émerveille de son propre génie, et un récit fragmentaire de son maître qui figure dans la fiction au verso des feuillets du manuscrit du chat. On a ainsi une double narration, mais le récit du maître ne raconte que rarement les mêmes événements que celui de Murr, en effet si tel était le cas les deux récits seraient en bien des points redondants. La dimension mensongère du récit du chat Murr réside donc plus dans l'expression exaltée de ce dernier qui contraste avec trivialité de certains de ses actes ; le mensonge naît de contradictions en grande partie internes au récit de Murr et non de la confrontation entre les deux récits. On peut voir ici l'avantage de la bande dessinée sur l'écrit : elle permet non plus d'alterner deux voix narratives mais de les présenter simultanément sans qu'il y ait répétition bien que le sujet soit identique.

3) La fable

SÉDUIRE PAR LA PAROLE

Le statut du mensonge, de la parole, et des animaux dans ces bandes dessinées nous amène à les associer au genre de la fable. Ce genre associe fiction et moralité, posant ainsi la question de ce qui est vrai dans le mensonge : « mensonge » est donné comme synonyme de fable dans *Le Petit Robert*. Le genre est d'autant plus intéressant à rapprocher de la bande dessinée en ce qu'il a longtemps été marginalisé et, comme la bande dessinée, considéré comme un genre pour enfants. Aussi Max Soriano le présente-t-il ainsi dans son article du *Dictionnaire des genres et notions littéraires* :

Genre encore plus marginal, si possible, que les contes de fées car la magie la plus extravagante, à notre époque, n'est-elle pas de présenter des animaux qui parlent ?¹

Dans sa préface des *Amours de Psyché et de Cupidon* La Fontaine écrit : « Mon principal but est toujours de plaire » ; en effet une des premières fonctions de la fable est de « séduire par la parole »², rappelons que le mot fable vient du latin « fari » qui signifie parler . Cette fonction joue à deux niveaux. C'est d'abord l'auteur qui doit séduire ses lecteurs ; cette dimension snobée par beaucoup d'artistes aujourd'hui, est assez présente chez Sfar : les couleurs sont vives et en aplat, elles permettent une meilleure lisibilité du dessin, la simplicité de la mise en page facilite la lecture, le niveau de langue employé est, comme on l'a vu précédemment, celui du langage courant, la dimension comique est privilégiée. On voit ici que l'auteur ne séduit pas uniquement par la parole, de par le medium employé il séduit aussi par l'image et la mise en page. Il y a aussi dans cette volonté de séduction une volonté pédagogique comme chez le fabuliste : il faut que le récit soit compris du plus grand nombre, Sfar dit lui-même « il n'y a rien à perdre à essayer de rendre [la pensée] intelligible »³.

Mais c'est aussi le personnage qui doit séduire ; La Fontaine fait précisément cela quand il met en scène les dialogues au discours direct qui foisonnent dans ses fables. Le renard de la célèbre fable par exemple, produit un discours menteur des plus travaillés au niveau esthétique, non dénué d'humour, et destiné à flatter le corbeau. On peut y voir une image du fabuliste lui-même (c'est d'ailleurs le renard qui énonce la morale), qui comme cet animal produit une fiction pour séduire, à cette différence près que le fabuliste cherche à révéler une vérité et non à tromper son lecteur. On pourrait transposer ce schéma sur le *Chat du Rabbín* ou sur *Socrate le demi-chien* : le fabuliste s'efface derrière les voix des animaux, il ne reste présent qu'en tant que « graphiateur », ce sont les animaux qui produisent une morale. En effet ce sont eux qui souvent expriment la voix de la vérité dans les dialogues avec leurs maîtres , en particulier la vérité qui est difficile à entendre. À la page 21 du t.1 le chat, en bon psychanalyste, explique au rabbín les raisons du mal-être de ce dernier ; à la question « Pourquoi es-tu si dur ? » le chat répond « J'essaie juste de dire la vérité pour voir comment ça fait ». Quand à Socrate, il porte un regard assez critique sur son maître, entre autres sur son rapport avec les femmes et sa violence :

¹ M. Soriano, article « fable » in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, dir. F. Nourissier, Encyclopedia Universalis et Albin Michel, Paris, 1997, p.284.

² Ibid.

³ E. Gangeray, « Il est urgent d'apprendre à regarder », *Le Monde des livres*, 23 décembre 2005, disponible sur internet : < http://www.pastis.org/joann/articles_elogieux/lemonde2005.html>.

J'essaie d'expliquer à mon maître que les femmes n'aiment pas la violence. Il me répond qu'elles n'aiment pas les faibles non plus. Je lui dit qu'on peut être fort sans être violent. Il dit que non.¹

Même si Héraclès refuse d'approuver Socrate, son refus n'est pas assez argumenté pour réfuter les propos du chien et ne pas passer pour du déni.

LA QUESTION DE LA MORALE

La tendance de ces animaux à mentir aux autres personnages ne les empêche donc pas de produire un discours de vérité, reste à savoir si cette vérité est morale. On ne peut en effet que se pencher sur les pensées et discours des narrateurs pour déterminer si oui ou non il y a une morale dans les œuvres de Sfar : contrairement aux fables les aventures du chat et de Socrate sont longues et non centrées sur une anecdote, et elles ne sont jamais terminées. Ceci empêche toute conclusion du type « la morale de cette histoire est que... » puisqu'il n'y a pas véritablement une seule histoire. Sfar dit dans un interview à *Télérama* du 24 novembre 2005 : « Je déteste viscéralement les messages », et on serait en effet bien embêté si l'on devait expliquer la morale de ces œuvres (qui d'ailleurs changerait suivant les différents tomes). Nous ne pouvons donc étudier que la moralité des héros. En philosophie la morale est la « partie [...] qui a pour objet les lois et les règles de l'action bonne et qui a une prétention à l'universalité. [...] Elle définit le bien et le mal »². Les animaux ici ne font pas grand cas du bien et du mal, ils ne sont ni bons ni mauvais et ne jugent pas selon ces axiomes. Ils sont en outre à l'écart des normes sociales et des principes moraux qui régissent la vie des hommes, ils n'ont donc pas la notion du bien commun. Socrate dit d'ailleurs : « je ne suis pas spécialiste en êtres humains »³. Et pourtant en comparaison avec d'autres animaux de bande dessinée comme Milou dans *Tintin* ou Spip dans *Spirou*, Socrate et le chat du rabbin ont une conscience beaucoup plus marquée : si les animaux que l'on vient de citer sont amenés à agir, à sauver leur maître par exemple, c'est en général complètement par hasard. Les animaux que nous étudions en revanche portent un véritable jugement sur le monde qui les entoure et agissent en connaissance de cause.

Si on ne peut pas parler de morale ici, on peut par contre parler d'éthique. Celle-ci s'attache aussi à la recherche du bien mais « se pose comme spécifique au sujet de l'action »⁴. Ce sont les animaux qui racontent ; ce qu'ils expriment est donc personnel plus que dogmatique, ils montrent forcément leur point de vue propre. Ainsi quand Socrate énonce des maximes à l'allure de vérité générale telles

¹ *Socrate le demi-chien*, T.1 p.19.

² Ch. Godin, *Dictionnaire de philosophie*, article « morale » p.832, éd. du Temps, 2004.

³ *Socrate le demi-chien*, T.1 p.19.

⁴ Ch. Godin, *op. cit.*, article « éthique » p.450.

que « l'homme mâle est un être solaire »¹, il s'agit en fait de jugements personnels et non universels. En effet l'unique modèle de « l'homme mâle » pour Socrate c'est Héraclès, qui n'est pas représentatif de tous les hommes. Les animaux adaptent leur jugement à la situation et se construisent une éthique qui n'est pas forcément morale : ils font ce qu'ils estiment juste et non pas ce qui est de l'ordre du bien à un moment donné. Dans le tome 1 du *Chat du rabbin*, le chat se fait passer pour Dieu devant le rabbin du rabbin² ; cet acte est immoral, et de plus blasphématoire sur le plan religieux. Pourtant s'il fait cela c'est dans le but louable d'ouvrir les yeux de son maître et de lui faire poser un regard critique sur son propre maître : « c'est ton maître et tu l'aimes et je viens de te prouver qu'il n'est pas omniscient . ».³ Il n'y a donc pas de morale puisque mentir par exemple peut être tantôt bien et tantôt mal, en revanche on s'achemine vers une éthique : les animaux, ainsi que les autres personnages, malgré leurs défauts, tendent au bien.

STRUCTURE DU CONTE ANIMALIER

Le rapprochement de ces récits avec le genre de la fable ou du conte animalier⁴ est également intéressant sur le plan de la structure, M. Soriano résume ainsi l'analyse de M. L. Tenèze sur la structure des contes animaliers :

Par opposition au schéma dynamique et fermé [de Propp], le conte animalier, qui ne comporte généralement que deux personnages, serait une structure statique, ouverte. En effet les héros se retrouveraient à l'arrivée dans la même situation qu'au départ, donc disponibles pour une nouvelle aventure fondée sur la même opposition. [...] L'opposition entre les deux protagonistes [...] s'organise autour de couples contraires du type force physique+sottise et faiblesse+intelligence, auxquels s'ajoute l'antagonisme bête sauvage-bête domestique.

Cette analyse s'applique particulièrement bien à nos œuvres. Les « couples contraires » sont constitués par l'animal et son maître. Nous développerons le couple Socrate/Héraclès plus loin mais nous pouvons d'ores et déjà l'assimiler à celui évoqué par M. Soriano (force+sottise pour Héraclès et faiblesse+intelligence pour Socrate). Le chat et le rabbin sont également opposés, par leur apparence physique d'abord : le chat est long et maigre, le rabbin est petit et gros, par leur caractère ensuite. Le rabbin tient au respect des différentes autorités, que ce soit le consistoire israélite de France qui lui

¹ *Socrate le demi-chien T.1*, p.14.

² *Le chat du rabbin T.1*, p.15.

³ *Ibid*, p.21.

⁴ M. Soriano applique en effet l'analyse des contes animaliers de M.L. Tenèze au genre de la fable dans l'article « Fable » du *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopedia Universalis et Albin Michel, Paris 1997, pp. 283 à 289.

impose une dictée pour maintenir son statut, ou son propre rabbin. Le chat quant à lui ridiculise et transgresse ces différentes autorités.

Notre but n'est pas de démontrer que les œuvres de Sfar ont la structure du conte animalier, mais plutôt d'emprunter ces remarques pour tenter d'analyser la structure des albums de Sfar. Intéressons-nous donc plus en détail à la structure dite « statique » et « ouverte ». Les séries de Sfar ne sont jamais terminées, il n'y a pas à proprement parler de fin au bout de chaque aventure, les dernières cases de chaque tome de *Socrate le demi chien* amorcent à chaque fois une nouvelle aventure avec un départ annoncé vers un autre lieu, d'où l'idée de structure « ouverte ». « Statiques » ces œuvres le sont aussi : si l'on regarde les dernières cases des différents *Chat du Rabbin*, on s'aperçoit que l'auteur coupe court à toute réflexion, il clôt le discours dans une forme d'échec, de régression, de retour à la case départ. Dans le premier tome le chat est arrêté dans son enthousiasme par un violent coup de pied, dans le tome 2 ses derniers mots sont « Toi, je n'ai rien à te dire. » et peuvent s'adresser aussi bien à Zlabya qu'au lecteur, ce procédé est repris à la fin du tome 4 où la phrase du chat « Tu ne seras pas plus avancé. » est aussi à prendre à double entente. De façon encore plus significative à la fin du tome 3 le rabbin pose cette question pendant son sermon : « Alors, mes amis, si l'on peut être heureux sans respecter la Torah, pourquoi se fatiguer autant à appliquer tous ces préceptes qui nous compliquent tellement la vie ? » et il conclue en répondant avec un sourire serein et triomphant : « Eh bien, je ne sais pas. », devant les fidèles révoltés : « Abraham, tu te moques de nous ou quoi ?/Tu vas le finir, ton sermon, oui ! »¹. La satisfaction du rabbin tout comme celle de Sfar, est d'avoir réussi à perturber son auditoire (ou ses lecteurs en ce qui concerne Sfar), à le mettre en branle. On voit bien ici à quel point Sfar cherche effectivement à n'assumer aucun message : il s'ingénie à détruire en quelques cases finales tout ce qu'il avait construit jusqu'à présent, tout en bouclant la boucle il laisse une ouverture au lecteur qui se doit de poursuivre la réflexion, de combler les vides. On peut voir ici une mise en abyme de ce qui constitue le principe moteur de la bande dessinée selon Scott Mc Cloud, ce qu'il appelle « *closure* »² qu'on pourrait traduire dans ce cas précis par « ellipse » : la bande dessinée laisse des blancs entre les cases que le lecteur doit remplir, c'est dans ces blancs que se constitue le sens. C'est dans ce que ne dit pas le rabbin, dans ce qu'il laisse en suspend, que réside le fond de l'album : le paradoxe qui mêle désir de comprendre, et satisfaction devant le mystère.

¹ Voir Annexes p. IV.

² S. McCloud, *Understanding comics : the invisible art*, New-York, Harper Perennial, 1994

C. LES ŒUVRES POLYPHONIQUES

Nous venons de voir l'ambiguïté des voix narratives de *Socrate le demi-chien* et du *Chat du rabbin* ; ces œuvres, ainsi que la série du *Minuscule Mousquetaire* ont une narration relativement stable, avec un seul personnage qui prend en charge le récit. Il n'en va pas de même pour d'autres œuvres de Sfar qui adoptent les points de vue d'une multiplicité de personnages, que ce soit par la narration homodiégétique ou par le biais d'un narrateur hétérodiégétique en focalisation omnisciente. Ce choix de multiplier les points de vue ne s'inscrit pas dans la même problématique que ce que nous avons précédemment évoqué : la fragmentation des points de vue ne rend pas plus complexe ou problématique le rapport à la vérité comme cela peut être le cas dans un roman policier par exemple. On ne trouve pas dans ces œuvres de mise en doute du récit ou du narrateur. Cette multiplicité de points de vue correspond à autre chose. Nous nous appuierons, pour comprendre les motivations de Sfar et l'impact sur le récit de cette polyphonie, sur la théorie du roman polyphonique et du dialogisme que Bakhtine a développé à partir de l'œuvre de Dostoïevski. Nous nous servirons de ces théories non pas comme modèle applicable à Sfar mais comme base pour une réflexion sur une polyphonie propre à Sfar.

La pensée de Bakhtine est une pensée de l'altérité : l'homme, pour Bakhtine, ne peut construire sa conscience qu'en communication avec d'autres consciences. Ainsi même le philosophe qui est censé penser par lui-même et construire un système original, bâtit sa pensée en réaction aux pensées de ceux qui l'ont précédé, et en anticipant les objections que le lecteur pourrait lui opposer. La pensée est donc toujours un dialogue et cherche pour s'établir à se confronter à autrui. Au sens le plus large, et non au sens linguistique plus restreint, c'est cela qu'on appelle dialogisme : le fait qu'un seul discours soit porteur d'un discours qu'il cite implicitement. Quand à la polyphonie, nous la considérerons également dans son sens large : le fait que dans une seule œuvre cohabitent non seulement plusieurs voix, mais aussi plusieurs consciences. La polyphonie est définie ainsi par Bakhtine :

Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur [...]. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original.¹

Nous avons déjà commencé à analyser précédemment des formes de dialogisme de façon sous-jacente : deux narrateurs qui revendiquent un même récit, un narrateur qui tient des discours

¹ M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p.33

contradictoires... Ces formes de fragmentation du sujet narrant apparaissent aussi à travers la pluralité des narrateurs ou la pluralité des focalisations. Rien d'extraordinaire a priori s'il ne s'agissait de bande dessinée. En effet, même dans ses évolutions récentes, la bande dessinée quitte rarement le monologisme : soit elle est essentiellement constituée de dialogues au discours direct en bulles, soit elle retranscrit l'univers intérieur d'un seul sujet, dans l'autobiographie réelle ou fictive par exemple. Nous verrons dans un premier temps les raisons scénaristiques des changements de voix, puis nous verrons qu'au-delà de ces considérations Sfar travaille ses personnages d'une façon particulière et originale, qui tend à effacer la limite entre héros et personnages secondaires, enfin nous discuterons la notion de dialogisme de Bakhtine appliquée à Sfar.

1) Les motivations scénaristiques

Dans notre corpus deux séries en particulier sont conçues ouvertement sur le principe polyphonique ; il s'agit de *Klezmer* et du *Bestiaire Amoureux*. Aussi nous proposons-nous de voir dans un premier temps pourquoi ces séries précisément ont fait l'objet d'un tel choix.

LE PERSONNAGE INTRODUCTEUR

On peut considérer que les différents points de vue dans *Klezmer* permettent d'aborder plus profondément chaque membre du Klezmer Band, précisément parce que ces musiciens sont une bande et fonctionnent en groupe, comme dans un morceau de musique chaque instrument a son petit solo. Dans le premier tome deux récits sont développés en parallèle et finissent par se rejoindre : le récit d'abord autodiégétique puis à la troisième personne du baron de mes fesses, et le récit d'abord à la troisième personne puis autodiégétique de Yaacov. Le récit hétérodiégétique sert visiblement de transition entre les deux récits à la première personne. Nous avons déjà vu comment s'effectuait le passage de la première à la troisième personne par le biais des temps et de la bulle. Sfar use du même procédé avec la bulle —mais non plus avec les temps— pour les changements de narrateur. Au fil des tomes, la narration va se faire de plus en plus discrète jusqu'à retrouver une dimension plus conforme à la bande dessinée traditionnelle, avec juste quelques écarts sur lesquels nous reviendrons, l'essentiel du récit étant porté par le dessin et les bulles.

Ici le changement de voix est lié au fait qu'il s'agisse de l'introduction de la série. Yaacov semble être le véritable héros de la série, il a le profil type du héros de bande dessinée « d'apprentissage » : il est jeune et ingénu, il est le seul personnage de la série à n'avoir pas connu la violence et à ne pas savoir jouer d'un instrument. L'histoire va donc être celle de ces apprentissages. On comprend mieux dès lors le rôle qu'occupe le récit du baron au début : il propose au lecteur l'idée qui va être développée dans tout le reste de la série, à savoir que la musique peut être une réponse à la violence. Le baron est un personnage qui est familier de la violence, même avant que sa troupe se fasse massacrer : il

vient de l'armée polonaise ; et il est excellent musicien, maîtrisant aussi bien la clarinette que l'harmonica et jouant accessoirement du piano. Il plonge d'emblée le lecteur dans le monde que Yaacov va découvrir petit à petit, monde fait de rejets, de mépris, de violence, de débrouille et de musique Klezmer.

LE BESTIAIRE AMOUREUX ET LA SOAP OPERA

La narration y est la plupart du temps hétérodiégétique et extradiégétique avec un point de vue omniscient qui se focalise par moments sur certains personnages, souvent Fernand, mais pas exclusivement. *Le Bestiaire Amoureux* foisonne de personnages secondaires dont l'importance égale parfois celle du héros, un peu à la manière des soap opera : les couples se font et se défont amenant de nouveaux personnages, ou donnant plus d'importance à d'autres. Ainsi le volume 4 est presque entièrement raconté par Aspirine, à la première personne, nous permettant d'approfondir le personnage et de faire connaissance avec son nouvel amoureux Edmundo. Mais parallèlement c'est aussi l'histoire d'amour pleine de péripéties entre Marouani le loup-dragou¹ et Josacine la sœur d'Aspirine qui est développée. Cette série a donc un schéma narratif très complexe puisqu'il change constamment, la narration hétérodiégétique se focalise alternativement sur différents personnages et laisse parfois la place au récit à la première personne : dans le tome 4 avec Aspirine par exemple, mais c'est aussi le cas dans Livre II du tome 1 pour l'Homme-arbre et Fernand. La diversité des focalisations nous permet la plupart du temps d'avoir tous les points de vue nécessaires à la compréhension de l'histoire d'amour qui se joue, c'est-à-dire ceux des deux (ou trois en cas de triangle amoureux) personnages concernés.

Le Bestiaire Amoureux est en fait une édition remaniée de la série *Grand Vampire* : les trois premiers volumes du *Bestiaire* comportent chacun deux tomes de *Grand Vampire* qui correspondent aux différents « livres ». Seul le volume IV du *Bestiaire* est inédit, il n'est d'ailleurs pas divisé en livres comme les autres. Cette réédition peut avoir plusieurs motivations, la première et la plus évidente est la liberté qu'elle offre en matière de format. *Grand Vampire* adoptait le format classique de la bande dessinée franco-belge c'est-à-dire format A4 ne dépassant pas la cinquantaine de page, *Le Bestiaire Amoureux* propose un format réduit allant jusqu'à 156 pages. Sfar avait donc en tête de faire des récits plus longs, tel que l'est le volume IV. Ce format plus conséquent l'autorise également à ajouter à la fin de l'histoire des archives en annexes qui permettent de voir la genèse de l'œuvre. Néanmoins la raison qui nous intéresse le plus ici est le changement en terme de présentation, c'est-à-dire essentiellement le titre. Si Sfar pensait sans doute au début faire une série autour de Fernand le Grand Vampire, il s'est avéré qu'au fil des albums les personnages secondaires ont pris une telle

¹ Marouani se transforme physiquement en loup quand il se sent attiré par une fille, la transformation ne prend fin que quand il a assouvi ses désirs.

importance qu'il devenait sans doute nécessaire de renommer la série. « Bestiaire Amoureux » permet de rendre compte de la monstruosité des personnages, déjà présente avec le terme « vampire », mais « bestiaire » permet d'englober d'autres créatures : fantômes, loup-dragou, sorcières, hommes-végétaux. Le terme « bestiaire » permet aussi une représentation collective qui correspond bien à cet univers microcosmique que Sfar appelle « Le pays des fantômes »¹. L'adjectif « amoureux » quant à lui reprend le thème général de la série, à l'image d'ailleurs des soap opera comme *Amour gloire et beauté...* *Le Bestiaire Amoureux* est donc la série du foisonnement des voix, avec cette idée d'inconstance propre à la fois à la soap opera et à l'adolescence : pleine de promesses et qui part dans tous les sens, à l'image de l'encart du volume IV annonçant le prochain volume :

Les monstres reviendront dans une histoire triste où l'on apprendra que Fernand le Vampire n'embrasse pas toujours comme il faut. On découvrira le remède définitif à certaines blessures incurables. On sera en coulisses au cabaret. [...]

Ces promesses de music-hall étaient déjà présentes à la fin du volume III.

LES RÉCITS SECONDAIRES

Parallèlement à cette fragmentation des voix dans une optique narrative précise, certains personnages deviennent temporairement narrateurs sans que cela ait une influence particulière sur la suite du récit. En effet ils abordent des sujets qui ne sont pas les thèmes centraux de la série, qui émergent sans se développer davantage, ils viennent à côté du récit principal. Parmi les différents exemples on peut citer dans *Le Bestiaire amoureux* la prise de parole des « pâtes à monstres »², dans *Klezmer* le passage centré sur Vincenzo³. Ce passage en effet concerne ce seul personnage et la relation torturée qu'il a avec son propre désir, en le montrant en train d'espionner ses voisines. La problématique amoureuse est aussi abordée avec le personnage de Yaacov dans le tome 2, Vincenzo en propose une vision différente, davantage dans la perversité et moins dans l'idéal amoureux : Vincenzo est sexuellement attiré par la mère de ses voisines et le récit s'arrête au moment où il s'apprête à coucher avec une tzigane ivre. On est loin de la vision de Yaacov qui lui est amoureux de Hava et finalement très prude : « la fille que j'aime, elle prend pas des bains avec n'importe qui », « mon sexe c'est pour la femme que j'aime »⁴. Il prononce ces phrases alors même qu'il vient de prendre un bain, nu, avec Hava. On s'aperçoit que ces sujets sont pour Sfar indispensables à la

¹ En hommage au premier carton du film *Nosferatu* de Murnau (*Bestiaire Amoureux T.1*, p.99).

² *Le Bestiaire amoureux T.2*, pp.42 à 46.

³ *Klezmer T.3*, pp.79-80.

⁴ *Klezmer T.2*, pp.26-27 .

composition des personnages, bien que *Klezmer* n'ait pas comme thème fondamental l'amour et la sexualité.

De façon plus longue et moins secondaire, tout le récit du Malka dans le tome 4 du *Chat du rabbin* peut être assimilé à ces écarts de trajectoire, même si, comme on l'a vu, cet écart est chargé de sens métatextuel. Ce que l'on observe dans les derniers tomes du *Chat du rabbin*, c'est en fait un changement de statut au niveau de la narration du chat : dans le premier tome le chat affiche constamment sa subjectivité aussi bien dans la narration que dans les dialogues, dans le tome 2 il perd la parole. Cette déchéance est le premier pas vers une narration non pas plus discrète mais disons moins subjective, moins centrée sur le chat lui-même. Par la suite le chat raconte surtout l'histoire des autres : celle de son maître dans le tome 3, celle du Malka des lions dans le tome 4 . Dans le tome 5 son rôle au début se borne surtout à décrire l'action, puis il devient le traducteur pour le lecteur du juif ashkénaze qui débarque en ne parlant que le russe. La narration du chat s'amenuise tellement que le lecteur remarque à peine qu'il ne raconte plus lorsqu'il tombe dans le coma (pp.46 à 49). Lorsqu'il se réveille il est de nouveau capable de parler aux hommes, juste à temps pour la principale discussion sur la religion de cet album, à laquelle néanmoins il ne participe pas, du moins pas directement :

—Je suis fier de mon chat. Avant, il parlait à tort et à travers. À présent, il fait attention. Pendant toute cette dispute absurde je tremblais qu'il ne s'en mêle. Et il n'a rien dit. C'est bien, mon chat.

—Je n'ai rien dit, Ô maître, mais je n'ai pas rien fait. Pendant que tout le monde discutait, j'ai lacéré à coups de griffe le portrait de ce prince.¹

Par la suite il reprend un rôle relativement effacé et raconte l'histoire du juif russe qu'il appelle désormais « mon peintre »². Lorsque le chat « raconte » les histoires des autres, il laisse en fait l'espace aux paroles des autres personnages rapportées dans les bulles. Dans cette série à narrateur unique, on remarque donc que l'auteur éprouve le besoin de s'attacher à d'autres personnages, comme pour *Le Bestiaire Amoureux*. Le lecteur est ainsi mis en présence de nouveaux points de vue, qui orientent le discours différemment quand le chat ne semble plus suffisant pour renouveler le récit à lui seul.

¹ *Le chat du rabbin T.5*, p.62.

² *Ibid.*, p.68.

2) L'importance des personnages secondaires

L'INFLUENCE DU JEU DE RÔLE

Sfar déclare avoir pris l'habitude de donner une importance particulière aux personnages secondaires avec la pratique du jeu de rôle. Comme il y a plusieurs joueurs, le « maître de jeu » efface cette suprématie du héros et s'efforce d'équilibrer les personnages pour que chacun ait autant d'importance dans l'action :

Comme il y a plusieurs joueurs, on apprend à ne pas avoir uniquement un seul personnage qui va accomplir toutes les actions, mais donner à chaque personnage sa « scène », son « moment » de l'histoire.¹

De même dans la polyphonie de Dostoïevski, « l'écrivain part d'un principe d'égalité entre les personnages SIMULTANÉMENT COEXISTANTS »². Chez Sfar, dans les séries qui au départ ont un héros unique, les autres personnages ont une grande place, que ce soit comme on vient de le voir dans *Le chat du rabbin* ou dans *Socrate le demi-chien* où le titre de chaque tome indique que l'on va suivre un personnage en particulier (*Héraclès*, *Ulysse*). Quant aux séries à narrateurs multiples elles donnent effectivement la parole à plusieurs personnages à tour de rôle. L'exemple suprême étant *Donjon*, l'œuvre chorale par excellence parce qu'elle n'est pas seulement chorale au niveau des personnages mais aussi au niveau des créateurs³. Cette série monumentale se subdivise en plusieurs séries dont l'une, *Donjon Monsters*, est consacrée exclusivement à l'histoire et aux aventures des personnages secondaires. On voit dans *Donjon* comme dans *Le bestiaire amoureux* le plaisir qu'il peut y avoir à approfondir un univers, à le ramifier, à travers les personnages secondaires.

Si les personnages adoptent chez Sfar la posture des joueurs de jeu de rôle, Sfar occupe par conséquent celle du maître du jeu, chargé de tracer un trame de départ puis de guider l'action. En tant qu'auteur cette comparaison le fait apparaître comme plutôt passif : il laisse le jeu se dérouler en contrôlant simplement qu'il n'y ait pas de dérives. Nous avons déjà vu dans notre première partie comment il réprimait par exemple certains départs de récits. Cette posture passive le rapproche encore de celle de l'auteur de roman polyphonique :

Lui-même [Dostoïevski] restant en observateur de ces polémiques convulsives, attendant avec curiosité de voir comment tout cela peut finir, quelle tournure va prendre l'affaire.⁴

¹ Entretien avec Jean-Pierre Mercier, *9ème Art* n°6, 2001, Angoulême, CNBDI.

² V. Kirpotine cité par Bakhtine, op.cit. p.73. les lettres capitales sont présentes dans le texte d'origine.

³ Cette série est scénarisée par Sfar et Lewis Trondheim et dessinée par plusieurs dessinateurs, pour la série *Monsters* le dessinateur change à chaque tome.

⁴ A. V. Lounatcharski « de la pluralité des voix chez Dostoïevski », cité par Bakhtine, op.cit. p.67.

AUTONOMIE DES PERSONNAGES

Cette passivité va de pair avec une certaine autonomie des personnages vis-à-vis de leur créateur. Ce sont eux qui semblent mener le récit à tel point que l'auteur au moment de l'écriture ne sait pas où il va :

Il se peut que Dostoïevski lui-même ait été prodigieusement curieux d'apprendre à quoi allait aboutir en fin de compte le conflit idéologique et éthique entre les personnages qu'il créait (ou plus exactement qui se créaient en lui).¹

Et effectivement Sfar écrit son histoire page par page sans forcément se fixer un point d'arrivée comme nous l'avons déjà vu dans la première partie, ce pourquoi aucune de ses séries n'est terminée et ne le sera sans doute jamais :

Je n'illustre pas une pensée, je mets en scène des personnages qui défendent leur point de vue. Et comme je suis moins talentueux mais plus honnête que Platon, je ne sais pas où cela va me —et les— mener.²

Derrière ce laisser aller de l'auteur, se trouve la volonté d'avoir des personnages vivants, imprévisibles, libres finalement de leur destin, puisque celui-ci n'est pas prémédité par l'auteur. La métaphore du personnage vivant, ou mieux encore, de la voix personnifiée, c'est-à-dire non pas donnée comme personnage, mais comme véritable personne, se file aussi bien chez Sfar que chez Bakhtine :

Chaque opinion devient comme un être vivant et peut être exprimée par une voix humaine vibrante d'émotion.³

Mais Sfar va plus loin dans la personnification des voix, influencé par Pierre Dubois l'elficologue, qui a créé son propre métier à la seule force de son imagination. Elles sont assimilées à des petits êtres dotés d'un libre arbitre et d'un caractère bien trempé :

Quand on cultive ces petites voix, on en a de plus en plus. Moi, je me suis mis à essayer de leur trouver des visages [...] et au bout d'un moment, ces voix-là, quand on ne les fait pas parler régulièrement, elles ne sont pas contentes. [...] Il y a des choses que les

¹ A. V. Lounatcharski « de la pluralité des voix chez Dostoïevski », cité par Bakhtine, op.cit. p.76.

² Entretien avec J-C. Loiseau pour *Télérama*, 24 novembre 2005, disponible sur internet : <http://www.pastis.org/joann/articles_elogieux/telerama2005.html> [consulté le 25 juin 2010].

³ L. Grossman cité par Bakhtine, op.cit. p.46.

personnages ne veulent pas faire et il y a des choses qu'ils font d'eux-mêmes. C'est ça les personnages.¹

Comme Pierre Dubois, Sfar se refuse à rationaliser le rapport qu'il entretient avec ses personnages, il tient à une forme de mystère, à prolonger l'illusion pour son lecteur. Il tient surtout à s'écarter d'un modèle de récit où l'auteur tirerait toutes les ficelles, et où chaque personnage aurait un rôle à jouer dans l'action. Il s'écartere en fait du principe d'économie du récit : chez Sfar pas d'économie, les dialogues et les actions ne semblent pas avoir de fonction spécifique mais correspondent simplement au déroulement du temps. Les événements portent indifféremment à conséquence ou non. Ainsi dans les œuvres à plusieurs narrateurs, Sfar peut prendre le temps de s'arrêter quand il trouve une voix intéressante, ou comme il préfère le dire, quand cette voix a envie de se faire entendre. C'est le sens que l'on peut donner au volume IV du *Bestiaire amoureux* : l'auteur avait envie de creuser un peu ce personnage d'Aspirine resté jusqu'ici dans l'ombre de Fernand et de Liou, sa rivale. Elle incarne l'éternelle adolescente : quoi de plus caricatural qu'une gothique de dix-sept ans amoureuse d'un vampire d'origine cubaine ? Or cet univers du *Bestiaire amoureux*, Sfar déclare que c'est « ce qu'il y a de plus adolescent chez lui »².

3) Les voix de Sfar sont-elles dialogiques ?

Nous venons de voir qu'il y a bien chez Sfar une pluralité de voix ; en cela son œuvre est proche de la notion de polyphonie théorisée par Bakhtine. Reste à voir si ces voix sont dialogiques et permettent effectivement une polyphonie non dans la technique narrative, mais dans la production de sens. Car si pour Bakhtine « la pensée des héros [de Dostoïevski] est parfois dédoublée ou contradictoire »³, pour Sfar, « si le personnage est solide, il ne peut pas dire deux choses, mais une seule »⁴.

VOLONTÉ DE COMPROMIS

Curieux propos qui semble ne pas s'appliquer aux animaux narrateurs dont on a vu la duplicité du discours. En vérité ces personnages sont porteurs de contradictions internes qui les constituent. Prenons par exemple Socrate. C'est un demi-chien, « moitié chien, moitié philosophe », or ces deux postures étant incompatibles, Socrate est fondamentalement dialogique : sa part animale et sa part philosophe ne cessent de s'interroger entre elles dans une tension perpétuelle.

¹ Entretien avec T. Bellefroid pour *BD Paradisio* [en ligne] 2001 [consulté le 25 juin 2010] , disponible sur internet : <<http://www.bdparadisio.com/Intervw/sfar/intsfar.htm>>.

² *Le Bestiaire amoureux T.1*, p.99.

³ M. Bakhtine, *op.cit.* p.36.

⁴ Entretien avec J-C. Loiseau pour *Télérama*, 24 novembre 2005, disponible sur internet : <http://www.pastis.org/joann/articles_elogieux/telerama2005.html> [consulté le 25 juin 2010].

Par ailleurs au niveau de l'œuvre, le dialogisme ne joue pas pareillement que chez Dostoïevski. Bakhtine fait remarquer qu'il est impossible d'identifier la pensée propre de l'auteur au milieu de la polyphonie des personnages, puisqu'aucune voix ne surpasse les autres. Chez Sfar une pensée se dégage de chaque album, qui naît du consensus entre les personnages, du compromis qu'ils finissent la plupart du temps par atteindre, du moins temporairement. Dans les conflits entre les personnages il y a toujours un point d'accord, ainsi dans le tome 1 du *Chat du rabbin*, autant le dialogue entre le rabbin du rabbin et le chat est stérile et débouche sur un échec de communication (le rabbin du rabbin le met dehors), autant le dialogue du rabbin avec son chat amène les deux protagonistes à converger vers un même point. Rachetant le premier débat, ce dialogue fait évoluer chacun des deux personnages, qui s'en trouvent enrichis sur le plan intellectuel : le rabbin, devant les contradictions que lui oppose son chat, est obligé d'aller au-delà du dogme religieux et de proposer une pensée en accord avec les exigences de rationalité du chat. Le chat semble mener le débat et pousse son maître à chercher le juste argument en bon maïeuticien. Ils arrivent ainsi à des compromis : « j'aime mieux cette explication » dit le chat p.25. Le dialogue devient une véritable dialectique au sens socratique du terme : chaque opposition du chat amène le rabbin à repenser ses arguments, au contraire des dialogues de Platon dans lesquels le maître semble tout savoir et où le disciple sert essentiellement de faire-valoir. Le chat finit par pousser le rabbin à lui répondre d'une façon qui les satisfasse tous les deux, en tout cas, il ne lui oppose pas d'arguments (p.27¹) . Frédérique Leichter-Flack nous paraît proposer un bon résumé de ce compromis :

[Les questions du chat] ont obligé la sagesse juive à renoncer au face-à-face avec le logos occidental pour l'intégrer à elle et se redéfinir qualitativement sur le plan éthique plutôt que métaphysique.²

Si le chat a compris la posture religieuse de son maître, il n'est en revanche pas forcément en accord avec celle-ci, il va donc changer de technique face aux dogmes religieux :

¹ Voir Annexes p.III.

² F. Leichter-Flack, « Lorsqu'on est sorti du jardin d'Eden on ne peut pas y retourner : *Le chat du rabbin*, BD talmudique ? » in *Mythe et bande dessinée*, dir. V. Alary et D. Corrado, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006, p.254.



Le Chat du Rabbine T.1, p.40.

Ce « et alors » provocateur va à l'encontre du « pourquoi » que l'on aurait attendu ; le chat montre ici que l'argument d'autorité venant des commandements de la Bible ne fait pas autorité sur lui. Ce qui est intéressant et qui fait l'unité de cette série, c'est qu'au tome 3 le rabbin adopte le même comportement que le chat en transgressant tous les interdits alimentaires juifs :

Alors vous me mettez du jambon, du boudin, des escargots, des fruits de mer et de l'espadon qui est un poisson sans écailles et des huîtres —vérifiez qu'elles soient bien vivantes, s'il vous plaît. Et un verre de lait avec le jambon. Et un bon vin du nom d'une église ou d'une vierge Marie.¹

Pourtant il n'abandonne pas sa foi dont il affirme le mystère à la fin de l'album.² La « solidité » des personnages réside dans le fait qu'ils restent fidèles à eux-mêmes, bien que passant par de nombreuses remises en question.

Face à ces consensus et à cette solidité des personnages, peut-on dire encore qu'il n'y pas de dialogisme chez Sfar ? Rappelons de nouveau la définition de Bakhtine :

[Le personnage] possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui [...].³

Pour Bakhtine il n'y a pas dialogisme lorsque la parole d'autrui est rapportée au style direct, car la voix de l'auteur ne se « combine » pas à celles des personnages. Or en bande dessinée la voix de l'auteur est toujours présente, même dans les dialogues en bulles (c'est-à-dire au style direct), par le

¹ *Le chat du rabbin T1*, p.22.

² Voir Annexes p.IV.

³ M.Bakhtine, *op.cit.*, p.33.

biais de la graphiation. La bande dessinée offre la possibilité d'un dialogisme permanent, y compris dans les dialogues. Quand le Rabbín transgresse la Loi divine en mangeant le « repas le moins cachère de l'univers », il met en doute l'existence de Dieu et la légitimité de la Loi, mais l'image le montre s'adressant à Dieu en levant les yeux au ciel : il affirme par ce regard sa croyance en l'existence de son interlocuteur. Quand il entame son repas, il s'autorise à transgresser l'interdit par une bénédiction de son invention, mais l'image montre un visage anxieux et craintif.

Il n'y a donc pas forcément de dialogisme au niveau des personnages : ils n'entrent pas forcément en contradiction avec eux-mêmes ou avec les autres, mais surtout ils font partie d'une unité propre à l'univers dans lequel ils évoluent. Si certains personnages peuvent apparaître dans plusieurs séries — le professeur Bell par exemple, fait une apparition dans *Le Bestiaire amoureux* —, la plupart sont indissociablement liés à leur univers. Ainsi les personnages entrent dans un principe de représentation d'un monde que récuse Bakhtine pour le roman polyphonique :

Aucune idée des personnages, qu'ils soient « positifs » ou « négatifs », ne devient pour l'auteur un principe de représentation et ne constitue le monde du roman dans son ensemble.¹

Chez Sfar au contraire les personnages contribuent à incarner un univers, aucun personnage ne porte un monde à lui seul, mais tous sont en adéquation avec leur milieu. Tous apportent leur éclairage particulier sans être en porte à faux par rapport à l'univers : dans *Le Bestiaire amoureux*, il y a des êtres non fantastiques, mais qui acceptent l'existence des êtres fantastiques ; dans *Klezmer* la marginalité des musiciens ne ressort que parce le monde « normal », non-juif, non-gitan, non-brigand ou plus simplement non-musicien, existe avec force et violence.

UNE MAÏEUTIQUE SANS SYNTHÈSE

Là où Sfar et Bakhtine se retrouvent, c'est sur la nécessité de laisser le dialogue ouvert : « laisser l'opposition dialogique sans solution² ». Sfar semble partager avec Dostoïevski la hantise de la fin, la fin de l'histoire et du dialogue étant pour eux le signe d'une pensée figée ou menant à la destruction :

La pensée occidentale telle qu'elle nous vient depuis les Grecs vise la fin de l'histoire, la fin de la discussion...ça mène à la destruction.³

¹ M. Bakhtine, *op.cit.*, p.57.

² M. Bakhtine, *op.cit.*, p.48.

³ J. Sfar, entretien avec Jean-Pierre Mercier, *9ème Art* n°6, 2001, Angoulême, CNBDI.

[...] il reculait lui-même l'achèvement de l'œuvre. Tant que celle-ci gardait des plans et des voix multiples, aussi longtemps que les gens y discutaient, il n'y avait pas de place pour le désespoir qui naît de l'absence de solution.¹

Là encore la bande dessinée ouvre des voies qui, si elles sont empruntables par la littérature, sont pour notre medium beaucoup plus naturelles. Le principe de séries, le fait qu'on n'envisage pas qu'elles finissent, le fait que deux albums n'aient pas forcément à se suivre, tout cela est parfaitement accepté par le lecteur de bandes dessinées qui en a l'habitude. Une des caractéristiques du héros de bande dessinée classique est d'être toujours disponible pour une nouvelle aventure. Certains sont même repris à la mort de leur auteur comme Astérix ou Lucky Luke. Les différents héros de comics américains ne fonctionnent d'ailleurs que sur ce principe puisqu'ils sont la propriété de l'éditeur et non des créateurs... Il n'y a pas non plus véritablement d'ordre chronologique, on peut souvent lire les bandes dessinées dans le désordre. L'arrivée d'un Capitaine Haddock dans *Tintin* par exemple ne nécessite pas de connaissances préalables. Dans *Le Bestiaire amoureux*, dans le livre I du deuxième volume, Fernand est en croisière sur un bateau ; on ne sait pas pourquoi, on ne sait pas où il va, et il n'en sera plus question dans les albums suivants. Curieusement cette croisière n'est évoquée que dans un album précédent, et elle est annoncée comme antérieure au récit : « pour la croisière je t'ai fait faux bond au dernier moment »². Cela prouve le peu d'importance de la chronologie, le personnage n'a pas vraiment évolué entre les deux aventures. De même il n'y a aucun pont entre la fin du tome 2 et le début du tome 3 du *Minuscule Mousquetaire* : il n'est plus dans en « Petite France », mais sur un bateau qui vogue près d'îles exotiques et rien n'explique cette nouvelle situation. Je ne reviendrai pas sur les fins d'albums en forme de point d'interrogation dont nous avons déjà donné des exemples précédemment.

On peut donc considérer que s'il n'y a pas forcément de dialogisme au niveau des personnages, il y a à coup sûr dialogisme entre l'auteur et le lecteur, puisque Sfar laisse les questions en suspend, interpelle son lecteur sans lui livrer de réponse. Le dialogue avec le lecteur est fondamental dans son œuvre ; s'il doit « ne pas chercher à plaire »³, en revanche il doit pouvoir ouvrir une discussion avec son lecteur. Finalement la figure de l'auteur est plus dialogique que les personnages eux-mêmes. Sfar déclare d'ailleurs :

¹ V. Chloviski, *Pour et contre* p.258, cité par Bakhtine in *op.cit.*, p.75.

² *Le Bestiaire amoureux T1*, p.72.

³ Entretien avec J-C. Loiseau pour *Télérama*, 24 novembre 2005, disponible sur internet : <http://www.pastis.org/joann/articles_elogieux/telerama2005.html> [consulté le 25 juin 2010].

C'est la contradiction qui me constitue. Je suis d'une duplicité totale à l'égard de la presse.¹

Sa position d'auteur joue en effet sur plusieurs plans : il est créateur de ses personnages, responsable donc de leur voix, et en même temps il se donne un rôle de spectateur, invitant le lecteur à en tirer ses propres conclusions. Cela lui évite d'avoir à expliquer ses processus de création, préservant ainsi le mystère et affirmant sa volonté d'échapper à un système d'écriture.

¹ E. Loret « Bien en bédé », *Libération*, mardi 5 nov. 2003, disponible sur internet : <http://www.pastis.org/joann/articles_elogieux/index.htm#libe02> [consulté le 25 juin 2010].

CHAPITRE DEUX : LES VOIX INTERTEXTUELLES

Ces caractéristiques de la narration, nous allons les retrouver au niveau des intertextes présents chez Sfar. Plus que dans aucune bande dessinée, les références sont multiples et saturent parfois le récit. Nous nous proposons donc de nous pencher plus avant sur l'usage que fait Sfar de l'intertextualité. Nous entendons ce terme tant sur le plan du texte que sur le plan de l'image. De même que pour la narration, Sfar fait en sorte d'entrer dans une logique dialectique avec ses lecteurs, le dialogue entre les voix narratives et le lecteur ne masque pas un autre dialogue qui se joue entre le livre et le lecteur : celui du jeu des intertextualités. Sfar dialogue aussi avec des œuvres qui lui sont antérieures, et il fait dialoguer le lecteur avec elles, se voulant un passeur vers d'autres voix. Nous verrons donc quelles sont ces références qui jalonnent l'œuvre de Sfar, et comment elles apparaissent dans le fil du récit, avant de nous pencher sur la manière dont Sfar les exploite.

A. PLURALITÉ FRAGMENTAIRE DES RÉFÉRENCES

L'abondance et la diversité des références chez Sfar est extrême. Il mélange les cultures populaires et savantes, les cultures de l'écrit et de l'image, les cultures personnelles, françaises, juives, européennes... Cet éclectisme relève d'une esthétique postmoderne qui tend à mêler les multiples cultures auxquelles l'homme d'aujourd'hui est confronté. Face à l'échec de la culture devant les grands problèmes du vingtième siècle, toutes les cultures se valent et ne valent rien.

1) Pluralité thématique

LES INFLUENCES AUTOBIOGRAPHIQUES

Plus ancré peut-être dans un post-modernisme à la française qui s'épanouit dans l'autofiction, Sfar se sert d'abord des éléments de sa propre vie pour alimenter ses récits. Il se réfère très souvent à la culture dans laquelle il a été baigné de par ses origines : la culture juive séfarade (par son père) et ashkénaze (par son grand-père maternel). Le judaïsme est le sujet central du *Chat du Rabbín*, la condition juive est aussi au premier plan dans *Klezmer*, mais on retrouve ces thématiques dans d'autres séries où elles seraient moins attendues. En effet *Le Bestiaire Amoureux*, même s'il s'agit d'un univers fantastique a priori éloigné des notions de religion, met en scène des personnages juif (Eliaou) et même le mythe fondamental du Golem. L'antisémitisme est aussi abordé de façon détournée à travers la chasse aux sorcières dans le troisième volume. Les analogies entre la « communauté des magiciens » et la communauté juive sont multiples : l'étoile satanique portée en pendentif ou tracée sur un mur rappelle l'étoile de David, les hommes qui s'en prennent aux sorciers ont l'apparence de véritables skinheads, le Golem finit par être l'instrument de la vengeance des magiciens. On peut donc dire que la réflexion sur ses racines juives est elle aussi fragmentée : dispersée dans différentes séries qui l'abordent aussi bien par la problématique religieuse de la croyance en Dieu et dans les textes sacrés (*Le chat du rabbin*), que par la problématique sociale (*Klezmer* et *Le Bestiaire Amoureux*) et culturelle (*Klezmer* et *Le chat du rabbin*).

On a vu précédemment que Sfar s'inspirait de figures familiales, comme son grand-père par exemple, pour ses personnages. On a aussi vu qu'il n'hésitait pas à utiliser des anecdotes de son quotidien dans *Petit Vampire*, et à se dessiner ainsi que son entourage. Nous avons analysé cela dans l'idée que l'auteur se mettait en scène. Il y a une autre raison à ces références autobiographiques : il s'agit d'une volonté de conserver le souvenir éternel de ses proches pour les générations futures :

Dans chaque histoire je mets des gens que j'aime parce que j'ai envie de sauver tout le monde. C'est l'arche de Noé.¹

C'est la résurgence de l'enfant qui dessine sa famille, ou tout simplement de l'album photo que chacun conserve précieusement chez soi, support de la mémoire familiale populaire. Mais pour Sfar les photos ne suffisent pas, elles ne sont pas expressives comme le dessin, elles ne sont pas narratives, elles ne sont pas publiées (et sont donc vouées à une disparition plus rapide), et surtout elles ne sont pas des œuvres littéraires. On peut se demander ce qui pousse Sfar à « mettre à l'abri » ainsi les siens dans ses fictions, alors même qu'il publie parallèlement des carnets autobiographiques. C'est sans doute justement cette fictionnalisation de l'autobiographique qui lui permet d'une part de mettre en scène ses ancêtres ou proches tels qu'il les voit lui-même, tels qu'il les fantasme aussi ; d'autre part de véritablement repenser ses héritages et de se les approprier d'une manière nouvelle. Sfar cherche à faire revivre un passé, mais il cherche aussi à en faire quelque chose :

Je pense sincèrement que l'héritage, on est libre d'en faire ce qu'on veut. [...]²

Pour lui il n'y aurait pas d'intérêt de livrer de manière brute son vécu ou celui de ses ancêtres, sans en infléchir le sens, il considère d'ailleurs ses carnets comme un exercice, une façon de pratiquer son dessin, tout-à-fait secondaires en comparaison de ses œuvres de fiction. À l'opposé de la pensée postmoderne il cherche à donner du sens, celui de la fiction, à son passé.

SFAR, LECTEUR COMPLET

Pour ce qui ne relève pas du domaine familial, c'est-à-dire au niveau de la culture que Sfar s'est lui-même constituée, les références semblent êtres d'un éclectisme sans limite. En partant des différents medias d'abord : on trouve des allusions à l'écrit, à l'image, à la bande dessinée bien sûr, au cinéma ou à l'image animée, à la musique, à la publicité. Ensuite à l'intérieur de chaque médium on trouve un panel de genres très différents : philosophie, fable, roman d'aventure, théâtre, romans « classiques », fantastique, pour ce qui est de l'écrit ; pour l'image peinture moderne, aquarelles, enluminures médiévales, dessin académique, estampes japonaises... ; pour la bande dessinée : comics, manga, bande dessinée franco-belge d'aventure, d'humour, roman-photo... ; la musique va de la chanson française à la musique Klezmer en passant par le rock-métal ; les références cinématographiques « classiques » (expressionnisme allemand) côtoient le cinéma de genre (films d'horreur, grosses productions hollywoodiennes, soap opera). On s'épuiserait inutilement à énumérer et à donner des exemples de chaque type de référence. En vérité Sfar a la culture d'un

¹ Entretien avec Jean-Pierre Mercier, *9ème Art* n°6, 2001, Angoulême, CNBDI.

² Entretien avec J-C. Loiseau pour *Télérama*, 24 novembre 2005, disponible sur internet : <http://www.pastis.org/joann/articles_elogieux/telerama2005.html> [consulté le 25 juin 2010].

homme « normal » du vingt et unième siècle ayant fait des études. Nul n'échappe aujourd'hui à la culture populaire et quel que soit le milieu d'où l'on vient la télévision a été —jusqu'à récemment en tout cas— la même pour tous. L'école publique véhicule aussi bien une culture classique commune qu'une culture populaire, celle de la cour de récréation : on peut aujourd'hui être fils du Président de la République et écouter du rap ou lire Conan le barbare sans que cela soit choquant. Il n'est plus infamant pour la plupart des français d'aimer lire des bandes dessinées, d'aventure ou non, à quarante ans. En outre l'éducation plutôt intellectuelle et les études que Sfar a suivi lui apportent un terreau supplémentaire de culture « savante » en ce qui concerne les Beaux-arts et la philosophie.

Là où se joue la différence avec d'autres auteurs, c'est que Sfar parle de tout ce qu'il connaît : il ne cible pas ses références en fonction de la série. Prenons un autre auteur dont les bandes dessinées sont pétries de références culturelles : David B. Dans *l'Ascension du Haut Mal* par exemple, on trouve pêle-mêle la Bible, Michel Strogoff, Gengis Khan... Mais toutes ces références sont reliées par la représentation de la violence. Chez Sfar les références ne sont pas forcément liées, on peut trouver dans *Le Bestiaire amoureux* un parallèle avec les pogroms de juifs et des petits hiboux qui semblent droit sortis d'un dessin animé de Disney. On peut comparer sa démarche à celle que Grossmann attribue à Dostoïevski :

Voici le principe fondamental de sa composition romanesque : soumettre des éléments narratifs complètement opposés, à l'unité du dessein philosophique et au tourbillon des événements ; combiner, dans une seule œuvre littéraire, des confessions philosophiques et des actes criminels ; introduire le drame religieux dans la fable d'un récit boulevardier ; déboucher, à travers les péripéties d'une histoire d'aventures, sur la révélation d'un mystère nouveau.¹

Il y a chez Sfar une volonté de d'exhaustivité qui tient à sa façon de travailler. On l'a déjà dit, Sfar se nourrit de son quotidien quand il écrit, or son quotidien c'est aussi ses lectures, le dernier film qu'il a vu, la dernière bande dessinée nulle qu'il a trouvée dans le cartable de ses enfants... Il ne s'agit pas de dire que tout se vaut et Sfar ne conçoit pas ses intertextes en terme de valeur. Il ne s'agit pas non plus de dire, stricto sensu, qu'un film de vampire hollywoodien peut être aussi enrichissant que le *Nosferatu* de Murnau. Sfar se contente de mettre en présence ces différents univers, pas forcément de les confronter et de les hiérarchiser. Les voix intertextuelles viennent s'ajouter aux voix des personnages et du narrateur, elles font coexister différentes visions du monde qui viennent de leurs œuvres d'origine, et participent de la vision du monde de Sfar.

¹ L. Grossman cité par Bakhtine op.cit., p.43.

LA NON-HIÉRARCHISATION

Fidèle au postmodernisme, Sfar ne crée donc pas de hiérarchie entre les aires culturelles auxquelles il fait appel. Le seul fait qu'il écrive en bande dessinée suffit à nous persuader qu'il a d'ores et déjà abandonné les préjugés qu'un homme cultivé peut avoir pour la « sous-culture », la culture populaire. La bande dessinée reste encore pour beaucoup un genre mineur, un genre pour la détente, ou pour les enfants. Même si l'approche de la bande dessinée de Sfar et d'autres auteurs contemporains est totalement nouvelle, il se reconnaît des maîtres dans la bande dessinée d'aventure que ce soit Pratt, Moebius, ou même Hergé. Être considéré comme en marge de la littérature amène forcément un regard bienveillant sur les autres genres rangés dans cette même catégorie. C'est pourquoi il n'hésite pas à se rapprocher du roman-photo par exemple : dans *Le Bestiaire Amoureux* il en utilise tous les codes, non pas de façon parodique mais de manière tout à fait assumée. Sylvette Giet définit ainsi la narration dans le roman-photo :

Dès son apparition, le roman dessiné coiffe ses vignettes d'un commentaire en majuscules manuscrites, rétablissant la diégèse, voire compensant les manques du dessin qui s'interdit tout symbole idéographique (par exemple : « Paul, au volant de sa voiture, se dirige vers la grand route. Mais soudain il freine »), et donnant l'interprétation psychologique de la scène représentée, parfois en recourant au monologue intérieur (par exemple : « Paul est perplexe. Que faire ? »).¹

C'est cette même narration, parfois redondante de l'image tant elle est présente, que Sfar utilise dans sa série. On peut d'ailleurs retrouver quasiment le même type de situation que celle citée ci-dessus : « Marouani à fond la caisse sur la route forestière (...) Il freine brusquement »². Même chose dans le premier tome mais cette fois-ci le commentaire est inscrit dans l'image, dans le mouvement de la voiture : « la voiture effectue un brusque demi-tour »³. En bande dessinée ces indications sont superflues puisque le dessin contrairement à la photo admet les symboles idéographiques, c'est donc volontairement, pour donner un style roman-photo, que Sfar les emploie, à plus forte raison dans une scène de trajet en voiture, si fréquente dans ce genre de littérature. Il pousse la redondance à l'extrême jusqu'à parfois décrire très exactement ce qu'il dessine, comme dans la case qui suit, avec les précisions « tenant son volant d'une main, le coude droit sur le dossier du siège », qui sont l'exacte symétrie de son dessin.

¹ S. Giet, « Le roman-photo sentimental traditionnel lu en France », in *Le roman-photo*, dir. J. Baetens et A. Gonzales, fondation Noesis, 1993, p.8.

² *Le Bestiaire Amoureux* T.4, pp.16-17.

³ *Le Bestiaire Amoureux* T.1, p.83.



Le Bestiaire Amoureux, T.4, p.17.

Quand au monologue intérieur donnant l'interprétation psychologique, il l'utilise aussi y compris dans les passages qui ne sont pas à la première personne : « C'est la dormeuse qui l'intéresse... mauvaise nouvelle : des vêtements d'homme. Salaud de salaud de salaud de salaud de Vincent. »¹.

2) Pluralité du mode de citation

Nous nous intéresserons ici aux intertextes qui sont du domaine de la citation et non de la construction du récit ou des questions de genre qui relèvent du processus d'écriture. Les citations s'avèrent en effet foisonnantes chez Sfar qui tient à montrer ses influences de manière très explicite. Il ne s'agit pas là d'un étalement de culture pour se donner une quelconque caution, mais davantage d'un refus d'assimiler entièrement les œuvres qu'il aime dans les siennes propres. C'est une sorte de modestie vis-à-vis de ses maîtres, une façon de leur être ouvertement reconnaissant.

LES CITATIONS CACHÉES

Le dessin de Sfar peut sembler rapide à certains moments : il peut décider de ne pas dessiner les cases et le décors d'une scène, ou bien de simplement esquisser ses personnages. Pourtant à quelques cases de là, parfois sur la même planche, c'est une profusion de petits détails qu'on ne remarque pas forcément à la première lecture. Ce sont des sortes d'équivalents des implications de Perec puisque le lecteur n'y prête pas nécessairement attention, néanmoins une fois remarquées ces citations sont facilement identifiables. En effet ce sont essentiellement des inscriptions présentes dans le détail de l'image : la fille du Rabbín lit *Le Rouge et le Noir*, Aspirine a un poster des *Orphelines vampires* dans sa chambre. Les titres étant présents, leur identification ne pose pas de problème. Apparaît finalement en filigrane toute une bibliothèque des œuvres lues par les

¹ *Le Bestiaire Amoureux* T.3, p.79.

héros de Sfar. Un exemple éloquent est la couverture de *Petit Vampire et la société protectrice des chiens* sur laquelle on aperçoit les livres suivants : *Le Petit Nicolas*, *Sherlock Holmes*, *Dracula*, *Mangeclous*, *Pif*, et le nom des auteurs Fred et Stevenson. Pour Sfar il s'agit de « donner du grain à moudre au lecteur curieux »¹. Il y a là une dimension ludique, qui crée une complicité avec le lecteur qui parvient à démasquer la citation, et en même temps, invite à la relecture de l'album.

Une citation implicite peut aussi être purement picturale : un accessoire d'un personnage, une façon de dessiner. Yaacov dans *Klezmer* porte un manteau bleu et une casquette qui évoquent la tenue de Corto Maltese, la citation se confirme lorsque le personnage apparaît de profil p.24, les ombres du vêtement étant tracés à l'encre comme chez Pratt :



Corto Maltese en Sibérie, p.76



Klezmer T.1, p.24

D'autres citations picturales ne constituent non plus un détail de l'image mais parfois le décors entier d'une scène. La référence est alors moins évidente, elle relève plus de l'interprétation. Ainsi p.21 du premier volume du *Bestiaire Amoureux*, Fernand et Aspirine volent au dessus d'un port qui ressemble beaucoup à celui dans lequel débarque le Nosferatu de Murnau : grands trois-mâts, brume, lumière jaunâtre qui rappelle les couleurs sépia du film. On retrouve d'autres décors de ce type dans *Le Minuscule Mousquetaire*, mais cette fois-ci accompagnés de notes indiquant la référence.

CITATIONS RÉFÉRENCÉES

À l'aspect ludique de ces clins d'œil, s'ajoute donc l'aspect didactique documentaire des citations référencées. Sfar n'hésite pas, à l'occasion, à employer la citation purement textuelle. Cela peut être dans la bouche d'un personnage comme à la page 31 du tome 3 du *Chat du Rabbin* :

¹ Entretien avec Jean-Pierre Mercier, *9ème Art* n°6, 2001, Angoulême, CNBDI.

—Le Shabbat, c'est un devoir, d'honorer son épouse. Tous les autres jours c'est permis, mais le shabbat, c'est obligatoire.
—Qui t'a dit ça ?
—Maïmonide.

Après le nom de Maïmonide, une astérisque renvoie au bas de la page où se trouve en note la référence : nom complet de l'auteur, titre de l'ouvrage, maison d'édition. Sfar traite cette référence comme on le ferait dans un essai. De la même façon, dans *Le Minuscule Mousquetaire T3*, à la page 45, il signale dans la marge du haut :

(vues de Londres complètement pompées sur les aquarelles de Rudolph Ackermann.)

Et dans la marge du bas :

(Rues de Londres carrément copiées sur des illustrations de Ronald Searle.)

Sfar s'assume comme plagiaire, mais ce faisant il s'en dédouane aussi puisqu'il donne les références des originaux. L'enjeu est double : il s'agit d'être honnête et de rendre à César ce qui est à César, mais il s'agit aussi, comme la citation de Maïmonide, d'encourager le lecteur à remonter aux sources. Ces citations se veulent une ouverture vers l'extérieur, une invitation à partager les œuvres qui ont marqué l'auteur.

Ces références peuvent être très longues et acquérir une dimension particulière, comme c'est le cas dans le premier tome de *Klezmer* p.64 à 67 . La citation d'Isaac Babel qui décrit la ville d'Odessa ne dure pas moins de quatre pages, elle est présente dans les récitatifs de toutes les cases de ces pages, elle occupe même deux cases dans leur entier. C'est que seul le dispositif de la bande dessinée permet de faire une aussi longue citation sans couper le fil du récit, puisque les personnages de *Klezmer* continuent d'apparaître dans les cases et même de parler dans les bulles. Encore une fois la bande dessinée permet un dédoublement narratif par la superposition vignette/cartouche, ici au service de la citation. Bien sûr la citation et la vignette sont à mettre en relation, ainsi quand Hava dit « c'est romantique ce chemin », elle commente à la fois le chemin qu'elle emprunte, représenté sur l'image, et le texte d'Isaac Babel en cartouche, qui apparaît aussi comme un chemin dans Odessa pour le lecteur. Le texte du cartouche dans cette case est en effet particulièrement romantique justement, avec l'évocation de la nature et de la lune.



Klezmer, T.1, p.66

La bande dessinée est donc peut-être plus que tout autre médium ouverte naturellement à l'intertextualité et à la citation : elle évite l'aspect collage que pourrait avoir en littérature une citation aussi longue.

LA RÉÉCRITURE

La trame intertextuelle chez Sfar se fait aussi de façon beaucoup plus distillée, moins fidèle au texte de départ, à travers les nombreuses réécritures. Les œuvres de Sfar en effet, se construisent sur un terreau d'autres œuvres qui apparaissent en filigrane : reprise de mythes comme le Golem ou Héraclès, mais aussi appui sur des œuvres littéraires comme *l'Odyssée*, *Cyrano de Bergerac*...etc. Le récit prend appui sur œuvres classiques bien connues, en s'en éloignant complètement. Ne subsistent en général que les personnages auxquels Sfar réinvente un caractère à partir de l'image collective que nous nous faisons d'eux. Ainsi Héraclès caractérisé par sa force devient dans *Socrate le demi-chien* une brute, bête de sexe, mais qui se met naïvement en recherche de l'amour vrai et qui a des penchants homosexuels. Sfar joue sur deux représentations collectives pour en faire un personnage complexe : celle d'Héraclès comme homme physiquement fort, et celle des grecs philosophes et homosexuels.

La réécriture passe aussi par le réemploi pur et simple de personnages déjà existants. On a déjà dit que Sfar utilisait des personnes de son entourage comme « figurants », mais il utilise également des personnages tirés d'autres œuvres. Ces « acteurs » viennent parfois d'œuvres graphique (bande dessinée ou dessin animé) ce qui nous permet de les repérer au premier coup d'œil : la mémé de Fernand le vampire est une sorcière tout droit sortie de Disney, mélange entre Madame Mim dans

Merlin l'enchanteur et la sorcière de *Blanche-Neige* —pour le costume—, le Scorpion dans *Le Minuscule Mousquetaire* est aussi un personnage déjà existant sur lequel nous reviendrons plus tard ; et d'autres fois d'œuvres littéraires : une des femmes dans le mousquetaire tombe amoureux se nomme Tarass Boulba, chef des cosaques dans une nouvelle de Gogol. De la même façon Sfar réemploie ses propres personnages comme « acteurs » dans des séries différentes. Ainsi il déclare au sujet de Yaacov et du chat du rabbin : « Lorsque je les fais parler, c'est la même voix que j'entends. C'est comme si le chat était devenu un garçon humain. »¹, et à propos Zlabya et Hava : « Ces deux filles, ça n'est pas le même personnage mais la même âme. La même actrice dans les deux rôles »², actrice que l'on retrouve d'ailleurs furtivement dans *Le Bestiaire amoureux* T.2 dans le personnage d'Aphrodittiki.



Zlabya dans *Le Chat du Rabbin*



Hava dans *Klezmer*



Aphrodittiki dans *Le Bestiaire Amoureux*

Sfar utilise les figures déjà connues comme un enfant utiliserait ses figurines : il leur fait vivre différentes histoires et leur donne un rôle nouveau. Cette attitude n'est pas nouvelle en bande dessinée, déjà un auteur comme Allan Moore réunissait dans *La ligue des gentlemen extraordinaires* plusieurs figures littéraires déjà existantes, auxquelles il faisait vivre de nouvelles aventures : le Capitaine Némó de Jules Verne, Dr Jekyll et Mr Hyde de Stevenson, Wilhelmina Murray de Bram Stoker, Allan Quatermain de Henry Rider Haggard, L'homme invisible de H.G.Wells, et d'autres encore rencontrées au fil du récit. On peut aussi rapprocher cette tendance du renouveau que les super-héros américains connaissent depuis quelques temps : les grandes icônes sont reprises et modernisées par des questionnements tout autres que ceux qu'ils abordaient à leur création : le Batman de *Dark Knight* de Frank Miller n'est plus du tout le justicier altruiste, sûr de lui, invincible et inébranlable dans un monde au manichéisme facile. La réécriture est pratiquement devenu un genre à part entière dans les comics et dans la culture populaire en général, depuis notamment les

¹ *Klezmer* T.1, p. VI.

² *Klezmer* T.1, p. VII.

nombreux « remakes » fait à Hollywood des comics à succès. Néanmoins Sfar se démarque aussi de cette mouvance : il reprend, comme on l'a vu, ses propres personnages pour en faire autre chose, et il ne reprend jamais un personnage à part entière. Jamais on ne verra chez Sfar les aventures de Cyrano de Bergerac, de Nosferatu, ou de son grand-père, parce qu'aucun de ses personnages ne se résume à un intertexte particulier et défini.

3) L'intertextualité comme moteur du récit

On commence à entrevoir que l'intertextualité chez Sfar n'est pas seulement une question de citation de références, mais un véritable moteur du récit.

LES PERSONNAGES INTERTEXTUELS

Nous venons de voir quelques exemples de personnages qu'on pourrait qualifier d'intertextuels en ce sens qu'ils ne sont pas forgés de toute pièce par Sfar mais reprennent des figures déjà existantes, soit d'autres auteurs soit de Sfar lui-même. Pratiquement tous les personnages principaux relèvent en fait de ce principe : chacun porte en lui plusieurs entités qu'il réactive et souvent détourne, et en cela ils sont polyphoniques. Prenons à titre d'exemple le personnage du Minuscule Mousquetaire. Le minuscule mousquetaire dit s'appeler « Nicolas Savinien Restif de la Gascogne »¹, nom qui mélange celui de l'écrivain Nicolas Edme Restif de la Bretonne et le second prénom de Cyrano (« Savinien ») ainsi que sa provenance (« de Gascogne »). Par l'apparence², le Minuscule Mousquetaire a tous les attributs du personnage de Cyrano tel qu'il apparaît dans l'imaginaire collectif depuis que la pièce de Rostand est passée à postérité : de hautes bottes, un grand chapeau à plume, une cape, une épée, et bien sûr un long nez, son physique est d'ailleurs très proche de celui de l'acteur Gérard Depardieu qui incarne le rôle au cinéma. Son caractère est également calqué sur le Cyrano de Rostand : brave et téméraire, il se réjouit des batailles à venir, à la fin du tome 3 il se retrouve dans la même situation que Cyrano à la fin du premier acte, se réjouissant à l'idée de se battre à un contre cent. Sfar reprend également la propension du héros à parler aisément et abondamment, à faire des mots d'esprit dans les moments les plus critiques, ou plus précisément à mêler l'escrime et la parole. Ainsi après que son adversaire ait frappé sa maîtresse, le Minuscule Mousquetaire s'adresse à lui tout en se battant à l'épée³. Les points de suspension indiquent le changement de case et correspondent à un mouvement de combat, la scène est mise en valeur dans un gaufrier de six cases horizontal qui ne laisse pas de gouttière entre les cases. Notons que les points de suspension sont justement présents dans la

¹ *Le Minuscule Mousquetaire T.2*, p.8.

² Le personnage du Borgne Gauchet à l'origine du Minuscule Mousquetaire est pourtant à la base inspiré de la figure de Pierre Dubois l'elficologue, que Sfar considère comme un de ses maîtres.

³ Voir annexes p. IX.

célèbre ballade que Cyrano déclame scène IV acte I¹ en se battant contre le vicomte ; ils ont d'ailleurs la même fonction : une didascalie indique au début du poème « Il fait ce qu'il dit à mesure », les points de suspension laissent à l'acteur le temps de l'action. Enfin s'il n'a pas la timidité de Cyrano, le Minuscule Mousquetaire en possède le panache. Ce mot primordial clôt la pièce, Rostand le définit ainsi :

Le panache, n'est pas la grandeur mais quelque chose qui s'ajoute à la grandeur, et qui bouge au-dessus d'elle. C'est quelque chose de voltigeant d'excessif - et d'un peu frisé [...], le panache c'est l'esprit de bravoure. [...] Plaisanter en face du danger c'est la suprême politesse, un délicat refus de se prendre au tragique ; le panache est alors la pudeur de l'héroïsme, comme un sourire par lequel on s'excuse d'être sublime[...]. Un peu frivole peut-être, un peu théâtral sans doute [...] .²

Il insiste particulièrement sur la légèreté de cette qualité, de même que *Le Minuscule Mousquetaire* est sans doute la série la plus légère de Sfar, ou du moins celle qui évacue le plus les soucis du héros. En effet dans ce monde rien ne semble vraiment important, tout penchant dépressif est bien vite oublié dans les bras d'une femme. On peut lire dans le tome 1 p.18. : « Rien ne peut être grave dans un monde si petit. Je décidais de m'abandonner à la légèreté ambiante », et l'image montre le mousquetaire embrassant une femme. Le résumé d'introduction du tome 3 énonce la même idée quand il évoque le monde minuscule « où les choses avaient une importance variable ». Au-delà du personnage, le caractère attribué à Cyrano par Rostand baigne finalement toute l'œuvre. On voit ici que l'intertextualité joue à tous les niveaux concernant le personnage : le nom, le physique, le caractère, et même le langage dont les imparfaits du subjonctifs rappellent le parler du dix-neuvième siècle.

Par ailleurs le Minuscule Mousquetaire est déjà un personnage récupéré d'une œuvre de jeunesse de Sfar : *Le Borgne Gauchet au centre de la terre*. En préface à ce livre Sfar explique qu'il avait pris l'habitude de griffonner un petit bonhomme sur les enveloppes des lettres qu'il envoyait à l'elficologue Pierre Dubois³, barbu et féru d'escrime comme son destinataire, le personnage avait déjà des allures de mousquetaire. Le personnage est donc triplement récupéré.

Il en va de même pour les autres personnages de Sfar, voici par exemple ce qu'il écrit en annexe du premier volume du *Bestiaire amoureux* :

¹ E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Le livre de poche, Paris, 1967, p.48-49.

² E. Rostand, *Discours de réception à l'Académie Française le 4 juin 1903*, disponible sur internet : <http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/rostand_edmond.html> [consulté le 25 juin 2010].

³ Voir dédicace du tome 1 du *Minuscule Mousquetaire*.

Grand Vampire est né quand j'ai découvert le *Nosferatu* de Murnau. [...] Michel Douffon est un hommage au révérend Dodgson, alias Lewis Carroll. Vincent Ehrenstein doit beaucoup à Franz Kafka, mais aussi à Humphrey Bogart. Le Golem, c'est Meyrink, la mandragore, c'est Ewers. L'ombre de Serge Gainsbourg plane sur tout cet univers. Les tableaux de Klimt, les films de Tod Browning, Lon Chaney, Bela Lugosi, Fritz Lang, *Caligari*, mais aussi les séries B de la Hammer avec Peter Cushing.¹

Dans une autre annexe il met en parallèle des portraits de son grand-père Arthur Haftel et des études pour les personnages de Professeur Bell et de Grand Vampire². On pourrait ainsi retracer une généalogie de tous les personnages avec des liens de parenté. Sfar construit ses personnages de la même façon qu'un individu se construit : il leur donne des racines, et nous ne sommes finalement que le mélange original des êtres qui nous ont élevés et des rencontres qui nous ont façonnés. En laissant transparaître les influences dont ses personnages sont le fruit, il nous montre sa conception de l'être : multiple, synchrétique, qui peut évoluer pour devenir quelqu'un de ressemblant mais nouveau, comme l'ont fait les personnages qui sont passés des œuvres de jeunesse aux séries actuellement en cours.

LES RENCONTRES

Ainsi, les personnages sont fondamentalement intertextuels. La structure de certaines séries est donc fortement liée à l'intertextualité puisque le récit avance à travers les différentes rencontres de personnages. Il en est ainsi en particulier pour *Socrate le demi-chien* et pour *Le Bestiaire Amoureux*. Ces séries ont un cadre très défini : la Grèce antique et mythique et « Le pays des fantômes », et sont rythmées avant tout par les rencontres de nouveaux personnages. Chaque tome de *Socrate le demi-chien* porte d'ailleurs le nom d'un nouveau personnage que le chien va suivre : Héraclès, Ulysse, tout récemment Œdipe, et à l'intérieur de chacun des albums les principaux événements sont avant tout des rencontres : avec Pénélope, Ulysse, Homère, puis la rencontre de ce dernier avec Héraclès...etc. Ces personnages pour la plupart sont des personnages déjà existants, leur rencontre produit une rencontre intertextuelle entre l'œuvre de Sfar, ses personnages principaux tels qu'il les a réécrit, et les œuvres ici d'Homère, dont les personnages se retrouvent à faire l'inverse de ce qu'ils font dans l'Odyssée : Pénélope trompe son mari, Ulysse refuse de rentrer à Ithaque. Dans *Le Bestiaire Amoureux*, le cadre étant bien défini par une longue tradition de littérature fantastique ou d'horreur, tous les personnages merveilleux relevant de ce monde des morts sont admis, de la sorcière Disney au Golem en passant par la vampire « gothique » (au sens de mouvement post-punk). La série est donc particulièrement ouverte aux influences extérieures venues de multiples

¹ *Le Bestiaire Amoureux T.1*, p.99.

² *Le Bestiaire Amoureux T.2*, p.102.

horizons, elle regorge par exemple de ces petits clins d'œil minusculement dessinés en arrière plan des vignettes. La série *Socrate*, dessinée par Blain, n'est pas aussi abondante dans ce domaine : le dessin de Blain est beaucoup plus épuré que celui de Sfar, il admet moins les à côtés du récit. Néanmoins pour ces deux séries, les éléments dynamiques viennent toujours des rencontres, ce sont elles qui apportent une nouveauté et un changement d'attitude chez les héros : Socrate n'a pas le même comportement avec Héraclès auquel il obéit, qu'avec Homère qu'il manipule, et qu'avec Ulysse qu'il observe.

LES LIEUX

Ces séries ne sont bien sûr pas les seules à être rythmées par les rencontres, mais dans d'autres séries c'est plutôt le changement de lieu qui dynamise le récit. C'est le cas pour les tomes 3 et 5 du *Chat du Rabbín* qui pourraient presque s'appeler, s'ils relevaient de la bande dessinée traditionnelle, « le chat du rabbin à Paris » et « le chat du rabbin en Afrique noire ». La perspective du voyage permet de renouveler l'approche des personnages, en particulier du rabbin : loin de son pays, de ses racines, de ses repères, confronté à un monde où la religion est reléguée au second plan. Le voyage à Paris apparaît pour lui comme une épreuve pour sa foi, qu'il ne pourra affirmer qu'en renonçant à la défendre, contrairement à ce qu'il avait fait jusqu'à présent. C'est aussi le cas au début de *Klezmer* où l'arrivée à Odessa marque un tournant dans le récit : c'est là que les différents récits se rejoignent, mais c'est aussi là que l'ancrage géographique et historique de la série se dévoile. L'ancrage se fait d'ailleurs par le biais de la citation avec l'extrait de *Mes premiers honoraires* d'Isaac Babel, qui prend une dimension telle (quatre pages) que sa description d'Odessa devient programmatique du reste de l'œuvre : on y retrouvera les bourgeois évoqués, les « luftmenshen » sont nos musiciens ambulants, « la lune qui répand au dessus de la mer sa lumière égale et irrésistible » est l'image de couverture du troisième volume.

Mais la série qui nous paraît la plus intéressante en terme de dynamique des lieux c'est *Le Minuscule Mousquetaire*. La « Petite France » dans laquelle atterrit le héros est une France à l'envers où les femmes règnent et où la capitale a été construite « au sud de la Loire », on y retrouve à la fois l'univers des utopies du dix-huitième siècle dont font partie *Les États et Empires de la Lune et du Soleil* de Cyrano de Bergerac, et celui de la Gascogne, pays d'origine du héros de la pièce d'Edmond Rostand. Sfar mêle ainsi les deux sources littéraires, ce qui lui permet de proposer, en particulier dans le premier tome, une vision fantasmée du Sud de la France dont il est originaire. Il dit lui-même en postface dans la réédition du *Borgne Gauchet* :

J'aimerais bien que les futures aventures du Borgne Gauchet aient des couleurs anachroniques, vives, mélodieuses, des couleurs de sieste provençale qui devraient plus à Matisse qu'à Brueghel.¹

Ce choix de couleurs participe d'une volonté de restitution d'un vécu réel —Joann Sfar a grandi à Nice— et esthétique —admiration pour Matisse mais aussi d'autres artistes². On peut aussi l'analyser comme constitutif de l'univers de l'utopie puisque l'auteur qualifie ses couleurs d'« anachroniques ». Les couleurs participent de l'utopie en étant anormalement vives dans le premier tome surtout, et anormales tout court dans le troisième tome qu'il a colorié à l'aquarelle, car comme il le dit dans les annexes de *Klezmer*, l'aquarelliste ne doit jamais « donner aux choses leur vraie couleur »³. Seul le deuxième tome n'a pas été colorié par Sfar et est globalement plus sombre que les autres, ceci du fait que l'histoire se passe en grande partie sous l'eau ou de nuit. On a vu au sujet du panache que ce monde était particulièrement léger et que les choses s'y déroulent « avec une importance relative », cette légèreté relève aussi d'une certaine dimension onirique. Les changements de lieux voire d'univers y sont fréquents et se font de façon totalement merveilleuse, les objets de passage d'un monde à l'autre étant successivement une salière, une baignoire, une bouteille de Tursan, un livre de philosophie allemande, et une planche de surf. La salière le mène au monde minuscule, la baignoire sous l'eau en compagnie de philosophes aquatique et de Gorgone, la bouteille de Tursan le ramène dans le monde minuscule, il pénètre avec le livre chez Tarass Boulba, une planche de surf le fait passer des îles tropicales au port de Londres. La logique de passage est souvent celle du rêve : on pense à des associations de mots, la « baignoire herméneutique » viendrait-elle de l'idée de baignoire hermétique ? Les passages d'un monde à l'autre se font de façon floue : comme l'armoire magique des romans de Clive Staple Lewis, la baignoire paraît d'abord normale, puis en s'enfonçant le mousquetaire découvre tout un monde ; c'est en se focalisant sur l'étiquette de la bouteille de Tursan et en relevant ensuite les yeux que le héros regagne la petite France ; enfin il atteint les côtes anglaises dans le troisième tome en voyageant en surf, la mer étant uniforme elle permet l'ellipse dans le voyage des mers du Sud à la Manche. À chaque fois le changement de lieu, toujours lié à un intertexte, fait prendre au récit un tour entièrement nouveau. Le maillage des œuvres ne cesse d'interférer dans la trame principale du récit à tel point qu'il en devient le principe structurant.

¹ *Le Borgne Gauchet*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 2000, dernière page (les pages ne sont pas numérotées).

² Dans *Le Minuscule Mousquetaire T.3*, l'auteur a écrit p. 45 : « vues de Londres complètement pompées sur les aquarelles de Rudolph Ackermann » et « rues de Londres carrément copiées sur des illustrations de Ronald Searle ».

³ *Klezmer t.2*, p. I des annexes.

B. LES FONCTIONS DE L'INTERTEXTUALITÉ

Maintenant que nous avons vu quelles formes pouvait prendre l'intertextualité chez Sfar, il importe de nous pencher sur l'usage qu'il en fait, et le rapport qu'il entretient avec ces héritages, qui apparaît d'abord contradictoire. En effet il semble osciller constamment entre la moquerie et la reconnaissance : s'il semble, comme on le verra, ridiculiser le personnage du Scorpion emprunté aux albums du même titre, il n'en rend pas moins hommage à ses auteurs dans la dédicace du *Minuscule Mousquetaire T.3* :

Merci à Desberg et Marini de m'avoir involontairement prêté leur Scorpion. C'est l'occasion pour moi de leur dire fraternellement toute mon admiration.

Sa relation aux intertextes apparaît donc ambiguë, complexe, et demande à être éclaircie.

1) Rendre accessible, le détournement culturel

Ce qu'il cherche avant tout, c'est à communiquer quelque chose du regard qu'il porte sur le monde, qu'il soit enthousiaste ou désenchanté, il faut qu'il atteigne le lecteur. La fonction de communication est primordiale : « c'est pas populiste, ça relève de la courtoisie »¹. Elle passe souvent chez Sfar par l'humour, qui lui-même découle du décalage de ton entre les œuvres évoquées et ce que Sfar en fait.

LA MISE EN SCÈNE

Le premier moyen utilisé par Sfar pour créer ce décalage, c'est de mettre ses intertextes en scène dans un contexte particulier. Il ne s'agit pas de redire la même chose que le texte référent, ni même de l'expliquer, mais de l'évoquer plus ou moins évasivement au détour de la lecture, et d'en donner une vision propre. La mise en récit des intertextes contribue à leur fluidité en même temps qu'elle contribue à l'adhésion du lecteur. Il ne s'agit pas de collages puisqu'ils forment un ensemble homogène avec les autres éléments purement inventés par Sfar. C'est ainsi que des personnages préexistants aux œuvres comme Le Scorpion, Ulysse, Héraclès, et autres, placés dans un contexte tout autre, deviennent à la fois plus proche du lecteur, et transformés par les aventures tout à fait nouvelles que l'auteur leur fait vivre. Les intertextes sont donc à la fois saillants (on a vu que Sfar ne masquait pas ses influences), et discrets puisqu'ils sont intégrés au récit : le lecteur ne s'arrête pas dessus, il se contente de suivre le cours du récit. Le contexte dans lequel ils se retrouvent les transforme parce que la situation spatio-temporelle et l'histoire en général sont différentes : chez Sfar Ulysse est contemporain d'Héraclès et même d'Homère qui est censé être son créateur. Mais il

¹ E. Gangeray, « Il est urgent d'apprendre à regarder », *Le Monde des livres*, 23 décembre 2005, disponible sur internet : < http://www.pastis.org/joann/articles_elogieux/lemonde2005.html >.

ne faut pas oublier que le médium est également différent : il propose une représentation graphique et expressive des personnages. En tant que bande dessinée comique d'aventure, le récit a tendance à s'autoriser des écarts que la littérature, traditionnellement, ne se permettrait pas : par exemple prêtant des relations homosexuelles à Ulysse et Héraclès, ou plus généralement leur faisant vivre des aventures contraires à leurs aventures d'origine : Héraclès part à la recherche de l'amour, Ulysse fuit sa femme, le vampire ne sait pas s'y prendre avec les filles... En déplaçant les intertextes dans un autre contexte, Sfar infléchit leur cours vers une toute autre représentation du monde.

LE RABAISSEMENT CORPOREL

Un des procédés utilisés par Sfar pour rendre accessible au lecteur un texte qui est a priori hors de sa portée ou plus généralement hors de ses centres d'intérêts, c'est le rabaissement : faire descendre l'œuvre en question de ses hautes sphères afin qu'elle soit moins impressionnante. Le rabaissement passe par un rapprochement avec le « bas corporel » comme le nomme Bakhtine dans son essai sur Rabelais. Dans *Le Minuscule Mousquetaire* T.2, la philosophie de Silène (comprenez Socrate) relève « de la branlette au sens propre du terme »¹. L'Académie se transforme en « café du commerce », le héros baise la mythique Méduse, et il « pénètre » au sens sexuel la philosophie allemande. Le rabaissement naît de l'association entre ces références habituellement entourées d'une aura culturelle intouchable, et ce qui est du domaine du grivois : la sexualité, la boisson. Le but premier est bien sûr d'en rire, montrant ainsi que l'on ne se prend pas au sérieux, qu'il ne s'agit pas d'une représentation mais bien d'un détournement, faire dévier les œuvres originelles vers un sens corporel et joyeux, comme si leur auteur, ayant un peu trop bu, les laissait faire n'importe quoi. Sfar dit lui-même : « En littérature, tout ce que j'aime, c'est le grotesque, le cocasse et la fantaisie. »². Or les œuvres qu'il cite ne sont précisément pas grotesques ni fantaisistes de base, il en prend donc les matériaux pour en faire ce qu'il lui plaît.

En revanche s'il en est ainsi dans le monde léger du *Minuscule Mousquetaire*, ce « royaume agréable »³, le rabaissement corporel dans d'autres œuvres, s'il est bien présent, n'en est pas pour autant « carnavalesque » comme dirait Bakhtine. Il peut s'agir comme dans *Le Bestiaire Amoureux*, d'une dimension corporelle inattendue chez des êtres comme les vampires censés en être débarrassés puisque déjà morts. En dehors de l'amour et de la sexualité, qui sont les moteurs de la série mais ne sont pas du domaine du rabaissement puisque traités de façon « normale », c'est-à-dire comme s'il s'agissait d'humains, la corporalité est aussi présente par d'autres moyens qui tendent à discréditer l'image du vampire. En effet la figure romantique du vampire sombre et

¹ *Le Minuscule Mousquetaire* T.2, p.8.

² *Parapluie*, p.26.

³ *Le Minuscule Mousquetaire* T.2, p.19.

ténébreux s'écroule face aux considérations corporelles quotidiennes que Sfar fait resurgir. Ainsi cette discussion entre Fernand et Aspirine pourrait presque se retrouver dans une campagne de prévention contre le mal de dos :

—Moi les cercueils, je trouve ça très romanesque, mais quand il est question de dormir, je préfère une bonne literie. Parce que j'ai une scoliose.

—Moi aussi. Mais depuis que je vais à la piscine ça va mieux.¹

Ces propos associent la banalité la plus ordinaire à des êtres fantastiques qui relèvent de l'extraordinaire. Les exemples qui suivent ce procédé abondent, depuis le « verre de rouge » qui désigne le sang, ou la pochette de transfusion servie au restaurant, à la morsure « avec la langue » pour faire moins mal.

DÉDRAMATISATION

Dans *Le chat du rabbin*, l'expression de la corporalité du chat sert aussi à rabaisser les discours des autres personnages : en montrant ses parties génitales au lecteur² ou en lançant un pet³ le chat signifie sa désinvolture à l'égard de ce qui se dit. Les discours que présentent ces pages sont par ailleurs des discours très sérieux, soit qu'il s'agisse d'un point philosophique important comme dans le premier cas, soit d'un problème historique grave, l'antisémitisme violent grandissant, dans le deuxième cas. Le rabaissement corporel n'a pas alors la même valeur. il n'est plus là pour rendre le lecteur plus proche de ce qui se dit, mais pour dédramatiser une situation pesante.

En effet les séries de Sfar abordent souvent des thématiques très lourdes et graves, en particulier la mort, et l'antisémitisme dans ce qu'il a de plus violent. Même si la Shoah n'est jamais abordée, les pogroms sont évoqués dans *Klezmer*, *Le Bestiaire Amoureux* et *Le chat du rabbin*. Néanmoins la violence est toujours passagère et jamais elle ne détruit les personnages qui continuent à vivre gaiement. On en arrive à ce paradoxe que s'il y a un désespoir chez Sfar, il est toujours joyeux. Ce paradoxe est exprimé dans *Le Bestiaire amoureux T.1*, p.93-94 (les dernières pages du volume) : Eliaou accueille chez lui Fernand et l'Homme arbre, tous les trois sont tristes : « Nous sommes tous très malheureux. Ta femme est partie. Ma fille est morte. Lui, il ne sait même pas ce qu'il a. ». Puis, se tournant vers le Golem il dit ceci : « Et celui-là, il est tellement bête qu'il n'arrive même pas à être triste », avant de se lancer dans une danse en chantant :

Merci pour le malheur qui nous rend tous uniques

Nous venons au monde bêtes comme des Golems

¹ *Le Bestiaire amoureux T.1*, p.15.

² *Le Chat du rabbin T.1*, p.27.

³ *Ibid. T.4*, p.49

Et le malheur nous façonne.

Merci mon Dieu qui nous donne à tous une histoire

Merci mon Dieu qui n'a pas fait de nous des Golems.

La danse et le chant conjurent le désespoir tout en admettant la tristesse comme constitutive de l'être. Il ne s'agit pas tellement d'une posture religieuse qui part du principe qu'il faut accepter tout ce que Dieu inflige comme Job dans la Bible, mais plutôt d'une attitude épicurienne qui exalte tout ce qui se rattache à la vie. Le même pouvoir de conjuration est octroyé à la musique dans *Klezmer* : c'est par la musique que le baron se venge au début de la série. C'est surtout elle qui transforme son sentiment de haine et le drame qu'est le meurtre de ses amis en dynamique pour aller de l'avant, parce qu'elle exprime simultanément, et c'est particulièrement vrai dans la musique Klezmer, la gaité et la tristesse.

Les séries de vampires (*Le Bestiaire Amoureux* et *Petit Vampire*) quant à elles, dédramatisent le rapport à la mort. Sfar ne se contente pas de reprendre un imaginaire collectif fantastique, ses personnages ne sont pas déguisés en monstres comme les *Funny animals* sont des hommes déguisés en bêtes, ils sont véritablement morts et ce fait est affirmé à plusieurs reprises. Quand Fernand le vampire s'allonge à côté de sa colocataire endormie, un cartouche vient souligner la différence entre vivant et mort : « Elle respire, lui pas. »¹. Il en va de même lorsque Petit Vampire est ausculté par le grand-père de Michel qui s'aperçoit que son cœur ne bat pas² ; la scène est dramatisée par l'ombre qui entoure les personnages. D'ailleurs le lien entre Petit et Grand Vampire relève du tragique : « un jour tu seras tellement triste d'avoir une vie d'adulte que tu demanderas à retomber en enfance ». La fatalité de la condition de Vampire est loin d'être effacée par Sfar, cependant il refuse de tomber dans le pathos et se joue des clichés du genre. Sfar s'amuse à mêler ces êtres censément du passé à des éléments modernes, en montrant par exemple des « graveyard party »³ avec des chanteurs morts qui font danser aussi bien les mort-vivants que les adolescents gothiques-punks venus pour l'ambiance. La ville de Vilna possède d'ailleurs une boutique de musique dédiée aux chanteurs morts avec des classements en fonction de la cause de la mort⁴. Le monde des fantômes est donc aussi un monde plein d'humour où le tragique est contrebalancé par les multiples détails qui font des morts une communauté de bons vivants.

¹ *Le Bestiaire amoureux* T.3, p.59.

² *Petit Vampire et la société protectrice des chiens*, p.25.

³ *Le Bestiaire amoureux* T1, p.16.

⁴ *Ibid.*, p.12.

2) Critiquer et déconstruire

On voit poindre ici la dérision qui naît du détournement des codes : l'univers du *Bestiaire Amoureux* fait référence au genre très codifié de la littérature et surtout du cinéma d'horreur fantastique, Sfar au contraire ouvre pleinement sa série à toutes les influences extérieures et à tous les registres (nous avons déjà donné le roman-photo en exemple). Cette dérision se fait parfois plus acerbe chez Sfar, qui s'il n'est pas un écrivain engagé, et s'il semble faire preuve d'une grande ouverture d'esprit, dénonce un certain nombre de choses dans ses séries.

LA CARICATURE

Ce qui apparaît le plus critiqué dans les intertextes que nous offre Sfar, c'est peut-être justement des œuvres de bande dessinées. Car partout où il y a caricature, on peut se dire qu'il s'agit d'un rabaissement humoristique proportionnel à l'éloignement du lecteur que les œuvres classiques suggèrent : toute citation critique qui les concerne contribue aussi à refaire vivre ces œuvres du passé, et donc joue en leur faveur. Débattre d'un texte de Platon prouve tout compte fait que ce texte est encore d'actualité. Même si l'on prend position contre ce texte, le seul fait d'avoir du prendre position démontre son intérêt. Les œuvres de bande dessinée ne bénéficient pas encore du statut de classique, ni même d'œuvre du passé, appartenant à la culture populaire elles ont a priori besoin d'être défendues plus que critiquées pour revivre. Mais Sfar prend le parti de la critique cinglante contre Tintin, la bande dessinée par excellence, et peut-être la plus reconnue par les non bédéphiles. Dans le tome 5 du *Chat du rabbin*, alors que les personnages sillonnent l'Afrique, ils rencontrent le personnage de Tintin tel qu'il apparaît dans *Tintin au Congo*¹ : même costume, même décors, même forme de phylactères, et même esprit colonialiste, ici poussé à la caricature. Le dessin et le tracé des phylactères sont « sfarisés » : Sfar ne reprend pas la ligne claire d'Hergé, Tintin et Milou ne sont pas aussi réguliers, les traits ne sont pas forcément fermés, les bulles sont faites à la main et non tracées à la règle, les ombres sont dessinées alors qu'elles sont inexistantes chez Hergé. Tintin apparaît comme le parfait raciste européen colonialiste, faisant preuve d'un zèle didactique excessif, et accumulant les préjugés sur les africains : illettrés, qui ignorent les principes de base de l'hygiène, qui parlent petit nègre. Il est complètement en décalage avec la réalité des héros de Sfar, qui le montrent bien par leurs expressions dubitatives devant le discours de Tintin : « il nous prend pour des demeures ». Ce que cherche à montrer Sfar ici, ce n'est pas seulement le caractère obsolète et univoque des aventures de Tintin, c'est aussi le décalage qu'il peut y avoir entre deux univers de bande dessinée. Il s'agit de se démarquer de Hergé, de montrer que la bande dessinée peut produire quelque chose qui se déroule au même endroit mais n'a absolument rien à voir. Il ne s'agit pas d'une

¹ Voir Annexes, p. VII.

critique absolue de Hergé que, par ailleurs Sfar cite dans la liste de ses dessinateurs préférés¹. Mais ce passage, dépassant le racisme ordinaire reproché à *Tintin au Congo*, est aussi l'occasion d'une critique sur le regard porté sur la bande dessinée. Quand Sfar fait dire à Tintin « Sinon, il y a les bandes dessinées : même si vous ne savez pas lire, il suffit de regarder les images », il dénonce la vision de la bande dessinée comme art mineur destiné par exemple à faire lire les enfants qui n'arrivent pas à lire des romans, une conception de la bande dessinée comme art strictement visuel. Ce que Sfar reproche, c'est donc la vision actuelle de Hergé comme grand maître du dessin et de la bande dessinée francophone, alors que le fonds des aventures de Tintin est finalement assez pauvre.

Un autre personnage de bande dessinée est ridiculisé : le Scorpion, dans le tome 3 du *Minuscule Mousquetaire*. Les aventures dans la Rome du dix-huitième siècle de ce personnage, créé par Marini et Desberg, relèvent beaucoup du cliché et sont à l'opposé de l'esthétique recherchée par Sfar : dessin réaliste et peu expressif, personnages stéréotypés de héros infaillibles et de grands méchants sadiques, mise en page et dialogues on ne peut plus classiques, intrigue basée sur l'action et le suspense (système de révélations). Sfar s'en sert donc pour le détourner : il est un des rares personnages de ses bandes dessinées à s'exprimer avec un accent étranger : « Tou té moques dé moi ! Viens mourir, bâtard dé ta race maudite ! »². Cela le rend assurément ridicule, et rappelle au lecteur que les bandes dessinées d'aventure historique, qui se veulent très documentées et fidèles au contexte géo-historique choisi, restent du domaine de la reconstitution spéculative, notamment dans la façon de parler des personnages.

LA MÉTAPHORE

Il n'y a pas que ces visions de la bande dessinée qui sont critiquées chez Sfar. D'une certaine manière, tout ce qu'il aborde, il en critique le mauvais usage qui peut en être fait. Il s'y prend d'une manière différente et peut être plus subtile. En effet il ne s'agit pas de détourner le lecteur d'un monde qui lui est déjà étranger : celui du judaïsme et de la philosophie, mais de lui montrer que ce monde est pluriel et qu'il peut y rencontrer des choses auxquelles il n'adhère en rien. Sfar va donc utiliser plutôt des formes métaphoriques, qui tout en critiquant, donnent un peu de poésie au problème. On se trouve ainsi dans le paradoxe de la critique formellement belle, une forme de plaisir dans le rejet, tout à fait ambiguë, qui témoigne peut-être d'une tendresse à l'égard de ce qu'il dénonce.

¹ Ukulélé, p.10

² *Le Minuscule Mousquetaire T.3*, p.30.

C'est dans cette veine que s'inscrit par exemple le dialogue de Yaacov avec les trois vieux juifs dans le tome 1 de *Klezmer*¹ : ces trois juifs complètement déboussolés depuis la mort de leur Rabbin, voient en Yaacov leur nouveau maître et tentent de le convaincre de rester avec des arguments de numérologie. Dans ce passage Sfar critique une forme de superstition extrême qui découle de la Kabbale, ainsi que la dépendance abusive des élèves à l'égard de leur rabbin (chose déjà critiquée dans *Le chat du rabbin*). Vers la fin du dialogue p.37 les paroles sont rapportées indirectement en cartouche pour laisser place dans la vignette à une image métaphorique. Celle-ci représente trois oiseaux qui semblent parler à un quatrième, imitant ainsi les trois vieux et Yaacov. Les oiseaux sont noirs avec un long bec, s'apparentant à des corbeaux, le quatrième apparaît d'abord menacé par les trois autres, puis la dernière vignette le met au premier plan en plus gros, en position de force face aux trois autres dessinés d'un trait fébrile.



Cette métaphore in praesentia puisque le comparé est présent dans la dernière vignette, met en relief l'isolation de Yaacov qui, bien qu'appartenant au même milieu (les oiseaux sont dessinés de la même façon), est mis à l'index par les trois autres. Dans la dernière case le dessin des trois oiseaux représentant les vieillards est plus stylisé et rappelle le dessin des Shadoks, ces êtres stupides à la logique totalement absurde créés pour la télévision par Jacques Rouxel.

Autre exemple de métaphore dans *Le Minuscule Mousquetaire* : une femme exige du héros qu'il lui lise un livre de philosophie en lui faisant l'amour². On peut identifier le livre comme étant l'œuvre de Hegel par cette phrase que cite le mousquetaire : « Tel était selon lui le sens de l'histoire ». Or le sens

¹ *Klezmer* T.1, pp. 30 à 38.

² *Le Minuscule Mousquetaire* T.2, pp.24-25.

de l'histoire c'est justement ce que cherche à récuser Sfar, car cela suppose un sens unique et une fin de l'histoire. Pendant sa lecture, le héros —et à travers lui, Sfar— critique dans le récitatif les prises de position de Hegel :

C'était un livre sur la peinture rédigé par un homme qui n'aimait pas peindre. Il parlait de musique mais n'en jouait sans doute pas. Il rangeait les arts comme dans un placard ; certains tout en haut, d'autres en dessous. Lui au sommet.

On reconnaît ici l'exaspération de l'auteur non seulement face à la pensée de Hegel, mais face aux jugements dont il est fréquemment victime de la part de certains critiques, qui l'estiment mauvais dessinateur parce que son trait est irrégulier¹, ou qui rangent la bande dessinée comme sous-genre. Le mousquetaire se voit néanmoins contraint de « pénétrer dans cette pensée de forêt noire », c'est là qu'intervient la métaphore. « Forêt noire » est en effet à prendre à plusieurs niveaux : le terme désigne d'abord la pensée philosophique obscure du livre qu'il lit. Vu le contexte érotique il désigne aussi le sexe féminin, d'autant plus que le verbe « pénétrer » est utilisé. Mais finalement le sens qui va perdurer dans les pages suivantes, c'est le sens propre, ce qui amène le mousquetaire à véritablement se retrouver au milieu d'une sombre forêt. Dès lors, le contexte va devenir celui de l'héroic fantasy avec notamment un dragon et des *wyverns*², avant de basculer au cours d'une bataille dans l'univers cosaque de *Tarass Boulba*. Ici la métaphorisation de la critique a permis d'ouvrir une autre porte par laquelle le personnage, et le lecteur avec, s'évade vers un ailleurs radicalement différent. Par la suite l'amante du mousquetaire s'en trouve convertie aux livres d'aventure et en réclame encore. On peut remarquer que Sfar ne s'attarde pas sur une critique stérile mais s'empresse de proposer un autre modèle en prenant la première porte de sortie qu'il trouve.

LA DÉCONSTRUCTION DU CYNISME

La déconstruction et l'ironie sont un aspect majeur du postmodernisme, Sfar en fait un usage foisonnant, dans des optiques différentes qui peuvent être contradictoires. Alliant une volonté didactique à un certain cynisme, il propose dans ses œuvres une critique de fond de certains courants de pensée. Ce n'est plus sur un dialogue ponctuel, mais sur tout un album, voire toute une série, qu'il s'attache à déconstruire un système. Le cas le plus évident est celui *Socrate le demi-chien* car c'est là que perce le plus l'ironie, qui est peut être le moyen le plus efficace de faire apparaître les contradictions d'une philosophie.

¹ *Ukulélé* p.37.

² Vouivres en anglais, remises aux goûts du jour par les jeux vidéos basés sur des univers d'héroic fantasy.

Dans *Socrate le demi-chien* le choix de l'animal renvoie clairement au courant de pensée cynique de la Grèce antique. Le chien est plus qu'une image ou une étymologie (cynique vient du grec ancien κύνιος qui signifie chien) pour les cyniques grecs, c'est un modèle à suivre : le chien est autosuffisant, il n'est pas dépendant des biens matériels, comme l'idéal cynique il est sans maison, sans cité, ses désirs sont limités au nécessaire, il n'a pas de dignité ni de pudeur, il est nu, il n'est pas soumis aux conventions sociales. En plus d'incarner le cynisme par sa nature même de chien, Socrate le demi-chien revendique une pensée cynique dans ses paroles ; il refuse par exemple toute ascension sociale : « Je ne veux pas être un chien royal, c'est contre mes principes »¹, et recherche au contraire la compagnie d'hommes volontairement déchus et humiliés tels qu'Ulysse, qui a renoncé à son royaume, et auprès de qui il justifie ainsi son attachement: « Toi tu n'es plus rien du tout. C'est intéressant. »². A la fin du tome 2 il décide même de partir seul, accomplissant ainsi le summum de l'idéal de vie cynique. Le chien est d'ailleurs mis dans cette série en relation directe avec les deux grandes figures qui incarnent cet idéal de voyageur solitaire pour les cyniques : Ulysse et Héraclès. Ulysse en effet est admiré par les cyniques en raison du grand nombre d'épreuves qu'il a eu à supporter, l'endurance étant une des qualités du cynique, et de l'humiliation à laquelle il s'est abaissé en se déguisant en mendiant à son retour à Ithaque. Quant à Héraclès, sa force physique, sa bestialité (il a été élevé par un centaure, il est vêtu de la peau du lion de Némée), son mépris des richesses (il refuse les pommes d'or du jardin des Hespérides), en font l'icône favorite des cyniques. Aussi la réplique de Télémaque qui, surprenant Héraclès en train de faire l'amour à sa mère, s'écrie « Chien ! Que fais-tu ?! »³, est à saisir à trois niveaux : celui de l'insulte communément employée, celui de la référence au héros de l'histoire qui est précisément un chien, et celui de la référence à Héraclès qui par son incarnation du cynisme est également un chien, ce que souligne la position sexuelle dans la deuxième vignette qui est la même que celle de l'animal.

Néanmoins dans la série de Sfar, Héraclès part en quête de « l'amour indestructible et fidèle »⁴, quête qui est parfaitement contraire aux principes du cynique qui voit dans le désir de ce qui manque une source de frustration et d'angoisse , et pour lequel seul l'abandon de tous les désirs peut mener au bonheur. L'impassibilité, qui est une qualité essentielle du cynique, fait aussi défaut à plusieurs reprises à Héraclès, notamment quand il se fait surprendre dans la situation précédemment évoquée, et lorsque sa virilité est remise en cause par une femme frigide (T.2, p. 17.) ou par des accusations d'homosexualité (T.2, p.21.). Il perd non seulement son sang froid, mais va carrément jusqu'au meurtre dans chacune de ces situations. Ulysse n'échappe pas non plus à la déchéance de

¹ *Socrate le demi-chien* T.2 p. 44.

² *Socrate le demi-chien* T.2, p. 44.

³ *Ibid.* p. 6.

⁴ *Ibid.* T.1, p. 48.

son statut de héros : il finit sédentaire, chef de famille et de village, et gros. Enfin, ce n'est pas pour rien que le chien porte le nom du philosophe Socrate. Le cynisme s'est construit dans la continuité de son enseignement en considérant la philosophie dans sa pratique, en tant qu'art de vivre, et non en termes de métaphysique et de système. Les cyniques ont également hérité de l'ironie de leur maître, mais si ce dernier l'utilisait comme élément de dialectique, ceux-là l'ont poussée vers la provocation et le sarcasme. Dans le premier tome, le demi-chien essaie d'appliquer la dialectique de Socrate : « Je pose beaucoup de questions à mon interlocuteur. Ainsi, je puis l'amener à découvrir par lui-même les réponses aux questions qu'il se pose. »¹, mais dans le même temps l'image nous montre le chien échouant à établir le dialogue avec son maître. Le cheminement du chien va vers un constat d'échec de la dialectique qui apparaît clairement au début du tome 2 : « La philosophie ne peut que suivre le mouvement. Elle ne peut rien prévoir. Et dans le présent, dans la panique, elle est bonne à jeter aux crabes. »². Le cynisme est ce vers quoi Socrate le demi-chien tend le plus, et en même temps il nous donne la preuve de son double échec : échec face aux situations effectives où la philosophie n'a plus d'utilité, et échec au niveau de l'individu car Socrate tout comme Ulysse et Héraclès se révèle trop faible mentalement pour incarner un idéal cynique. Mais ce que parvient à montrer Sfar dans cette série, au-delà de la problématique cynique, c'est l'arrogance qu'il peut y avoir à se revendiquer d'un système de pensée, alors que l'homme est bien trop changeant pour pouvoir s'y tenir. Se mettre une philosophie particulière en tête c'est s'interdire d'évoluer et par là renier ce que l'on est ou ce que l'on devient, c'est tenter d'appliquer des principes sans prendre la peine de réfléchir.

3) Le miroir du sujet

LA DÉCONSTRUCTION COMME INTERPRÉTATION

D'un autre côté la déconstruction chez Sfar est productrice d'un sens nouveau, et l'intertextualité se présente comme matière à commenter d'avantage qu'à critiquer. Déconstruction n'est pas synonyme de destruction, et c'est là qu'il se détache le plus de la conception postmoderne : la multiplicité ne correspond pas chez lui à l'abandon de toute fonction fondatrice des intertextes. On ne trouve pas dans ses œuvres ce relativisme pessimiste qui aboutit au constat de l'inutilité de la culture. On n'y trouve pas non plus la perte de repère face à la fragmentation des univers qu'on peut retrouver par exemple dans *Les aventures de Giuseppe Bergman* de Milo Manara, où le héros finit par se perdre au milieu d'intertextes multiples. Toute déconstruction ou critique s'accompagne chez Sfar d'une reformulation, d'un nouveau départ, c'est d'ailleurs ce qui lui permet de toujours rebondir sur un nouveau volume. C'est pour cette raison par exemple que Héraclès décide d'aller à l'encontre

¹ *Ibid.* p. 8.

² *Socrate le demi-chien* T.2 p. 6.

de ses principes dont il a constaté l'échec à la fin du premier tome, en se mettant en quête de « l'amour indestructible et fidèle »¹. Dans *Le chat du rabbin* Sfar ne cherche pas à montrer la victoire de l'athéisme sur le judaïsme ou sur le religieux plus généralement, ni l'inverse. Si l'on y fait attention, on s'aperçoit que le chat ne réfute jamais la lettre biblique, ses objections ne débouchent pas sur des négations mais sur des interprétations : quand il s'agit de religion le maître finit toujours par trouver une interprétation qui convienne au chat, et à Sfar par la même occasion. Même les plus importantes contradictions de la foi juive sont surmontées. Dans le tome 5, la représentation picturale fait débat puisque la Bible dit : « Tu ne feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut, ou sur la terre, ici-bas, ou dans les eaux, au dessous de la terre. »². Le peintre trouve néanmoins le moyen de concilier sa foi et son activité, en séparant la notion d'idole de celle de représentation, et en expliquant que la peinture n'est pas une copie de la nature mais une prière pour remercier Dieu de ses créations³. Finalement Sfar ne fait pas autre chose qu'une glose des textes qu'il cite, dans l'esprit du Talmud, c'est-à-dire « approfondir la pensée biblique en l'enrichissant de sa propre fabulation »⁴. En cela l'intertextualité chez Sfar a aussi une valeur de transmission : l'auteur se fait le pont entre le texte de référence et le lecteur, le texte est donc filtré par une subjectivité qui le redynamise et le transforme en même temps qu'elle le restitue.

On comprend mieux pourquoi Sfar cite aussi des textes qu'il récuse : le dialogue avec eux fait aussi partie de ce qui contribue à le nourrir, à le constituer. Se construire contre une chose, ce n'est pas forcément la détruire, c'est véritablement se construire par dessus. Ainsi si la planche qui met en scène Tintin dans le tome 5 du *Chat du rabbin* apparaît comme une critique d'Hergé, Sfar n'en classe pas moins ce dernier parmi ses dessinateurs préférés⁵. Il s'agit d'un rejet d'un aspect de la série *Tintin*, mais qui pour lui ne résume ni n'ampute le talent d'Hergé, et qui par ailleurs lui a permis de savoir ce qu'il ne voulait pas faire. Si la philosophie de Platon est moquée dans le tome 2 du *Minuscule Mousquetaire*, cela n'a pas empêché Sfar d'illustrer et annoter une édition du *Banquet*, car il trouve une richesse et un enseignement dans les lectures, même éloignées, que l'on peut en faire.

CONVERGENCE VERS LE SUJET

Sfar met donc les intertextes au service de sa propre vision du monde : il y trouve sa justification. Toutes les références qu'il emploie trouvent en lui un écho, et ce qui peut apparaître à première vue comme disparate peut s'avérer recouvrir pour Sfar une même problématique. La question de la différence, de l'exclusion, liée à l'identité juive, s'exprime par des voix qui a priori n'ont

¹ *Ibid.* T.1 p. 48.

² Exode, 20, 4.

³ *Le Chat du rabbin* T.5, p.33.

⁴ A. Chouraki, *La pensée juive*, Paris, coll. « Que sais-je », PUF, , 1997, p.33.

⁵ *Ukulélé* p.10

pas de relation entre elles, et qui pourtant disent la même chose. Le choix de mettre en scène un chien dans *Socrate le demi-chien* par exemple, relève de cet aspect de l'œuvre de Sfar, et constitue un reflet de l'auteur. Il se sert de cet animal à plusieurs reprises dans ses carnets pour se représenter lui-même et le commente ainsi :

La seule explication à ma terreur des chiens, c'est que je suis un chien moi-même. Aucun humain certain de son humanité n'entrerait en conflit ouvert avec un chien [...]. Être un chien, ça signifie être un chien dans toutes les modalités sémantiques du mot chien. Ça fait sens. Atrociement. Être un chien pour un juif, c'est toucher aux tragiques blessures que le mot juif nous inflige, dans le sens que l'orient et l'occident lui donnent. Pour les non-juifs, on a longtemps rangé le mot juif et le mot chien sur la même étagère. L'étagère des insultes. C'est courageux d'endosser ce manteau-là.¹

Le rapport de Sfar aux chiens est donc un rapport ambigu fait de peur, de répulsion, et d'identification. Le chien incarne la culpabilité de ne pas être un homme. Dans *Socrate le demi-chien* la peur est évacuée : le chien apparaît comme un être inoffensif², il n'est pas associé au judaïsme qui est absent de cet univers, son appartenance aux canidés n'est pas considérée comme proprement insultante, mais les hommes le jugent parfois inférieur puisqu'ils lui donnent des ordres du type « Couché, Socrate »³, alors qu'à d'autres reprises ils se confient à lui comme à un être humain : le géant Homère l'appelle « mon ami »⁴. C'est aussi en cela que Socrate est un « demi-chien » : moitié chien, moitié homme. Ce qui le rend chien c'est le regard des autres :

On ne se réveille pas un matin en se disant « je suis un chien ». Ce sont les hommes qui vous le font sentir. [...] « Tu es un bon chien, ça veut dire « j'ai besoin d'un bon chien alors tu seras un bon chien ».⁵

Le regard de l'autre et du monde est un des aspects principaux de l'œuvre de Sfar. Dans son récent film *Gainsbourg, vie héroïque*, le jeune Lucien se crée un double imaginaire juif monstrueux après avoir vu une caricature de juif placardée sur un mur. C'est par le regard antisémite qu'il s'identifie à cette figure juive, il en va de même pour Socrate qui est chien car c'est la place que les autres lui assignent.

De la même manière le choix du monstre comme personnage renvoie exactement au choix du chien évoqué plus haut : le monstre c'est l'autre qui fait peur, et qui est désigné comme tel par la

¹ *Parapluie* p.27.

² *Socrate le demi-chien* T. 1, p. 24 : « Moi, je suis inoffensif » dit Socrate.

³ *Ibid* T. 2, p. 22.

⁴ *Ibid* T. 2, p. 28.

⁵ *Ibid* T. 1, p. 12.

population majoritaire, comme le peuple juif. Le choix du vampire en particulier est à rapprocher du juif comme peuple et non comme religion, celle-ci étant quasiment absente de cette série. Le vampire a souvent été décrit ou représenté physiquement d'une manière qui rappelle les caricatures de juifs : cheveux noirs quand il y'en a —il n'y a pas traditionnellement de vampires blonds—, nez et doigts crochus, oreilles pointues, maigreur générale, teint cadavérique. On peut par exemple comparer une affiche antisémite nazie avec le personnage de Nosferatu dans le film de Murnau du même nom¹, qui a directement inspiré Sfar pour le dessin de Grand Vampire, on y retrouve ces mêmes caractéristiques. Sfar rapproche sans doute consciemment ces deux représentations, il n'y a qu'à voir à quel point dans le film *Gainsbourg, vie héroïque* la marionnette du héros ressemble à la fois à la caricature de propagande nazie, et à la représentation du vampire : sombre et séducteur (beau ténébreux). Pour le personnage de Grand Vampire l'auteur dit s'être inspiré de son grand-père maternel, juif polonais et séducteur, d'où sans doute le personnage du vampire : mort, exclu, habitant dans un pays d'Europe de l'Est, et préoccupé essentiellement par des problèmes de cœur.

L'AUTO-COMMENTAIRE

Les œuvres de Sfar comportent ainsi de multiples ponts entre elles, l'intertextualité externe se mêle à une intertextualité interne : Sfar reprend des éléments qu'il a déjà travaillés dans d'autres séries. L'auteur opère donc un constant retour sur soi et sur sa création. En annexe du premier tome de *Klezmer* Sfar explique que cette série est une réponse au *Chat du Rabbín* : « Peut-être que c'est pertinent, de lire *Klezmer* et le *Chat du Rabbín* ensemble. *Klezmer* c'est le revers de la médaille »². Quand les personnages du *Chat du Rabbín* sont en permanence en dialogue, conflictuel ou pas, avec Dieu et la Bible, ceux de *Klezmer*, « cette belle bande de libres-penseurs »³, n'ont jamais recours à la religion, ils pensent par eux-mêmes. Sfar compare leur indépendance vis-à-vis de Dieu et de la religion à l'indépendance que prend l'homme vis-à-vis de ses parents lorsqu'il devient adulte :

On a toujours des regrets lorsque les enfants grandissent, mais il me semble que l'Eternel est tout de même rassuré quand ses créatures cessent d'accorder foi à des chimères. Les bons parents sont satisfaits lorsque leurs petits deviennent adultes.⁴

Klezmer serait donc la version adulte du *Chat du Rabbín* : les personnages se sont libérés des contraintes morales et religieuses qu'imposent la société et la famille. Pour Yaacov par exemple, « c'est comme si le chat n'avait plus peur de faire de la peine aux gens qu'il aime »⁵. De la même

¹ Cf. J. Marigny, *Le vampire dans la littérature du vingtième siècle*, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », Paris, 2003, p. 268.

² *Klezmer* T.1, p.VII.

³ *Ibid.* p. VIII.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* p. VI.

manière *Le Minuscule Mousquetaire* et *Le Bestiaire Amoureux* sont les versions adultes du *Borgne Gauchet* et du *Petit monde du Golem*, œuvres de jeunesse dans lesquelles on retrouve les mêmes personnages mais moins aboutis que dans les séries récentes.

On comprend mieux les quelques apparitions de la voix de l'auteur et les aspects auto-commentatifs de l'œuvre évoqués au premier chapitre. Ces interventions témoignent d'un acte créatif toujours en devenir, et d'une attitude toujours changeante face aux intertextes. Les récits enchâssés déjà évoqués font aussi partie de cette reformulation du sujet que commente ainsi L. Jenny :

Contraint de ré-énoncer sans cesse pour se définir, le discours est obsédé par le jeu de la signification ou par la constitution de son sujet, ce qui est tout un.¹

La question est maintenant de savoir comment l'œuvre de Sfar peut être cohérente malgré ses variations constantes et son instabilité fondamentale. La cohérence est en fait dans la polyphonie même. Sfar est façonné par la culture et la pensée juive, c'est de ce côté-là qu'il nous invite à chercher pour le comprendre. Les propos qui suivent concernent les commentaires de la Thora, mais s'appliquent très bien à l'œuvre de Sfar :

Le commentaire réussi est une polyphonie qui malmène le lecteur et le laisse sans certitudes. Il doit susciter tantôt le rejet, tantôt l'amour de la Loi. Il doit laisser de la place au lecteur. Tantôt il dédramatisera la Bible, tantôt il sacralisera jusqu'à la plus humble lettre. Il exaltera les ressorts tragiques du texte, puis mettra l'accent sur la drôlerie et le caractère absurde de certains passages.²

C'est exactement de cette façon que fonctionne l'intertextualité chez Sfar, qui s'apparente bien à la démarche talmudique telle que la décrit André Chouraki :

[La foi] permet, d'une part, un respect presque fanatique de la lettre révélée, [...] et, d'autre part, une étonnante liberté face au texte de la Bible. [...] Il s'agit d'approfondir la pensée biblique en l'enrichissant de sa propre fabulation³

La foi c'est la foi dans les voix intertextuelles qui portent ses albums, des voix qui peuvent grandir, muer, mais qui restent les mêmes, unifiées, révélées, sacralisées et désacralisées par le dessin, insérées dans une trame narrative qui constitue la « fabulation » de Sfar .

¹ L. Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n°8, 1976, p.279.

² *Piano*, p.198

³ A. Chouraki, *op.cit.*, p.33.

CONCLUSION

« Une polyphonie qui malmène le lecteur » voilà qui convient bien à l'œuvre de Sfar : les « petites voix » sont en effet multiples tant sur le plan narratif que sur celui de l'intertextualité, elles sont le pont entre l'auteur et le lecteur dans leur subjectivité et instaurent entre eux un dialogue constant. Elles ressortent dans la narration, témoignant d'un désir de communication, qui n'exclue pas les paradoxes et les ruptures du récit, et ces voix ressortent également dans l'usage très personnel que Sfar fait de l'intertextualité. A l'instar de Proust qui affiche son mépris pour « tout ce qui pense au lieu de se contenter, comme la nature, de donner à penser »¹, Sfar se range du côté de « ceux qui regardent les choses de l'existence, ne les comprennent pas bien et essaient de les remettre dans des livres »². Refusant tout dogmatisme, il écrit non pas pour dire ce qu'il pense mais pour nous demander « qu'en pensez-vous ? ». Et ce ne sont pas les retours à cette question qu'il recherche : comme le rabbin il se satisfait de l'avoir posée et d'être dans l'éternelle attente de la réponse.

La « place laissée au lecteur » est de premier ordre. Il s'agit non pas de sélectionner les individus qui seront capable de saisir le propos que Sfar cherche à exprimer, mais de s'ouvrir suffisamment pour laisser l'espace à n'importe quel regard de pénétrer dans l'album. Cet altruisme fondamental n'est pas de la démagogie mais une attention particulière envers un destinataire, parce que la démarche créatrice cherche à dire quelque chose et pour être comprise il faut qu'elle trouve le chemin pour arriver jusqu'à l'autre.

Le livre parlait d'une seule voix, comme un professeur sur une estrade qui ne se demande pas si on l'écoute ou pas.³

Cette phrase du *Minuscule Mousquetaire* montre bien à quel point Sfar a besoin d'être écouté, et ressens le souci de son interlocuteur comme une nécessité. Si elle « malmène le lecteur » dans ses certitudes, la polyphonie de Sfar ne le lâche pas non plus un seul instant, et s'assure toujours de son attention.

¹ M. Proust cité par G. Genette, *Figures III*, Paris, éd. Du Seuil, 1972, p.264.

² Entretien avec Jean-Pierre Mercier, *9ème Art* n°6, 2001, Angoulême, CNBDI.

³ *Le Minuscule Mousquetaire T.2*, p.25.

UNE QUESTION DE RYTHME

Loin de saturer la lecture, le style composite de Sfar maintient l'attention sans verser dans l'ennui. Les variations de style que nous avons observées n'empêchent pas un style unique de se dégager. La clé du style de Sfar se trouve probablement dans la question du rythme, en lien avec ces changements constants :

J'aime que plusieurs styles coexistent. Ça permet de varier les rythmes de la planche.

C'est le jazz de la BD.¹

Le jazz, c'est cette musique unique faite d'horizons divers, qui peut se jouer avec n'importe quels instruments, qui déconstruit les mélodies, qui casse les rythmes, qui s'improvise. Tout cela on le retrouve chez Sfar dans les variations narratives, les modes de citation, le jeu sur toutes les trames préétablies qui sont détournées au profit de quelque chose de nouveau. On s'aperçoit de nouveau avec cette comparaison de l'importance qu'occupe la musique pour Sfar, et de l'importance de ce rapport à l'improvisation que sa bande dessinée a en commun avec le jazz. Que les changements de rythmes aient lieu dans la même œuvre, au sein d'une série, dans ses collaborations diverses avec des auteurs de différents horizons, voire dans son rythme de travail — il reconnaît travailler sur plusieurs albums de front —, ils sont la marque de son besoin de variété, d'échange et de changement. Il a d'ailleurs produit une prestation très proche du jazz en improvisant la mise en images, sur scène, d'une lecture du *Petit Prince* par François Morel.

POSSIBLES DE LA BANDE DESSINÉE

La bande dessinée telle que la conçoit Sfar exploite à fond les champs du possible en matière de narration et d'intertextualité. Elle ouvre des voies nouvelles jouant sur la temporalité de la lecture : tension entre récit et tableau, mais aussi jeu sur la simultanéité entre image et texte (récitatif). Elle ouvre ainsi sur une littérature à plusieurs plans, pas seulement plan de l'écrit/plan du dessin, mais aussi plan de la planche, plan de la case, et à l'intérieur de la case les différents plans de l'image, le récit se déroulant au premier plan, mais aussi en arrière plan, celui que l'on remarque à la deuxième lecture. La bande dessinée de Sfar invite à la lecture, à la contemplation, et à la relecture.

Les voix que Sfar a personnifiées par le dessin, et dont nous venons de parler, sont sur le point d'être transposées à l'écran avec la sortie prochaine du dessin animé du *Chat du Rabbín*. On comprend l'envie qu'à Sfar d'aller toujours plus avant dans l'incarnation de ses « petites voix », son envie aussi de ne pas laisser passer une chance, son besoin d'adresser sa parole à un public plus étendu. On se demande néanmoins comment il adaptera la richesse du dispositif de la bande dessinée dans le

¹ C. Maveyraud, « Le bulleur boulimique », *Télérama*, 26 janvier 2002, disponible sur internet : <http://www.pastis.org/joann/articles_elogieux/telerama2002.html> [consulté le 25 juin 2010].

cadre plus étroit de l'écran de cinéma. Il a déjà fait preuve d'une inventivité certaine dans son film *Gainsbourg* en conservant un aspect polyphonique dans les doubles en marionnette du personnage, qui nous permettent d'entendre une voix différente de la voix extérieure, parfois plus lucide, parfois destructrice, et qui agit dans la vie du personnage, sans se cantonner au seul cadre fantasmatique. Sfar semble donc chercher la confrontation avec des contraintes nouvelles, lui qui pourtant a déclaré considérer le cinéma comme incitant le spectateur à la fainéantise. On peut espérer, au vu de l'attention au destinataire qu'il développe tout au long de son œuvre graphique, qu'il aura à cœur de traverser la frontière de l'écran, et de proposer au public, avec la liberté qui le caractérise, une expérience qui dépassera la simple mise en mouvement de son univers phare. Mais son dispositif narratif, fait de multiples voix, citations, avec ses cartouches intégrés au dessin, comment réussir à le mettre à place, à ne pas le dénaturer, en dehors de la bande dessinée qui seule permet d'exiger un tel effort de participation du lecteur ?

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES DE JOANN SFAR :

Œuvres de Joann Sfar étudiées :

Le Bestiaire amoureux, Delcourt, coll. « Mirages », Paris

1. Fernand le Vampire, 2007 [1^{ère} éd. dans la série *Grand Vampire* 2001-2002]
2. Mademoiselle Soupir, 2007 [1^{ère} éd. dans la série *Grand Vampire* 2002-2003]
3. La sorcière sans espoir, 2007 [1^{ère} éd. dans la série *Grand Vampire* 2004-2005]
4. L'âge où on est mort, 2007.

Le Chat du rabbin, Dargaud, coll. « Poisson pilote », Paris

1. *La Bar-Mitsva*, 2002
2. *Le Malka des lions*, 2002
3. *L'Exode*, 2003
4. *Le Paradis terrestre*, 2005
5. *Jérusalem d'Afrique*, 2006.

Klezmer, Gallimard, coll. « Bayou », Paris

1. *La Conquête de l'Est*, 2005
2. *Bon anniversaire Scylla*, 2006
3. *Tous des voleurs*, 2007.

Le Minuscule Mousquetaire, Dargaud, coll. « Poisson Pilote », Paris

1. *L'Académie des Beaux-arts*, 2001
2. *La philosophie dans la baignoire*, 2004
3. *On ne patine pas avec l'amour*, 2006.

Socrate le demi-chien (scénario), avec Christophe Blain (dessin), Dargaud, coll. « Poisson pilote », Paris

1. *Héraclès*, 2002.
2. *Ulysse*, 2004.

Autres œuvres de Joann Sfar citées :

Les Carnets :

Parapluie, Paris, L'Association, coll. « Côtelette », 2003.

Ukulélé, Paris, L'Association, coll. « Côtelette », 2003.

Piano, Paris, L'Association, coll. « Côtelette », 2003.

Le Borgne Gauchet, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 2000 [1^{ère} éd. Coll. « Mimorette », 1995]

Petit Vampire et la société protectrice des chiens, Delcourt, coll. « Jeunesse », Paris, 2001.

TEXTES THÉORIQUES ET CRITIQUES :

Sur Joann Sfar :

CHEILAN, Liliane, « Qui est Petit Vampire ? », *La revue des livres pour enfants* n°222, avril 2005, pp. 71-78.

GERBIER, Laurent, « L'imagier philosophique de Joann Sfar », *Neuvième Art* n°13, janvier 2007, pp. 134-139.

LEICHTER-FLACK, Frédérique, « Lorsqu'on est sorti du jardin d'Eden on ne peut pas y retourner : *Le chat du rabbin*, BD talmudique ? » in *Mythe et bande dessinée*, dir. V. Alary et D. Corrado, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006.

MERCIER, Jean-Pierre, « Entretien avec Joann Sfar », *Neuvième Art* n°6, CNBDI, Angoulême, 2001.

Les autres articles cités sont tous sur le blog de Joann Sfar : *Le petit monde de Joann Sfar*, « articles élogieux » : <http://www.pastis.org/joann/articles_elogieux/index.htm>.

Sur la bande dessinée :

FRANÇOIS, Virginie, *La Bande Dessinée*, Scala, coll. « Tableaux choisis », Paris, 2005.

GLASSER, Jean-Claude, « Quand les comics trips font la bête », in *Animaux en cases, un histoire critique de la bande dessinée animalière*, dir. T. Groensteen, Futuropolis, 1987.

GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999.

GROESTEEN, Thierry, *La bande dessinée mode d'emploi*, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », Bruxelles, 2007.

MCCLOUD, Scott, *Understanding comics : the invisible art*, New-York, Harper Perennial, 1994.

MORGAN, Harry, *Principes des littératures dessinées*, Éd. de l'An 2, coll. « Essais », Angoulême, 2003.

PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Flammarion, coll. « Champs », 2002 [1^{ère} éd. Casterman 1998].

POMERLEAU, Luc, « Dans l'ombre, le comparse », in *Animaux en cases, un histoire critique de la bande dessinée animalière*, dir. T. Groensteen, Futuropolis, 1987.

Littérature et stylistique:

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983.

JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 1976.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, A. Colin, coll. « 128 », Paris, 2008.

SORIANO, Marc, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, dir. F. Nourissier, Encyclopedia Universalis et Albin Michel, Paris, 1997.

Autres textes théoriques :

BAETENS, Jean et GONZALES, Ana, *Le roman-photo*, fondation Noesis, 1993.

CHOURAKI, André, *La pensée juive*, PUF, coll. « Que sais-je », Paris, 1997.

GODIN, Christian, *Dictionnaire de philosophie*, éd. du Temps, 2004.

MARIGNY, Jean, *Le vampire dans la littérature du vingtième siècle*, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », Paris, 2003.

PAQUET, Léonce, *Les cyniques grecs, fragments et témoignages*, coll. « classiques de la philosophie », Librairie Générale Française, 1992.

SZLAKMANN, Charles, *Le judaïsme pour débutants, tomes 1 et 2*, Éd. De la Découverte, coll. « la Découverte-poche », Paris, 2006.

AUTRES OUVRAGES :

ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Le livre de poche, Paris, 1967.

ROSTAND, Edmond, *Discours de réception à l'Académie Française le 4 juin 1903*, disponible sur internet :

<http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/rostand_edmond.html> [consulté le 25 juin 2010].

VEHLMANN Fabien et DUCHAZEAU Frantz, *Les Cinq conteurs de Bagdad*, Dargaud, coll. « long courrier », 2009.