

**École Européenne Supérieure de l'Image – U.F.R. Lettres et Langues de Poitiers**

**La représentation et la narration de la sensation et des sentiments  
dans la bande dessinée**

Mémoire de master BD – 1<sup>ère</sup> année – 2013/2014

Ona Kvašytė

Directeurs : Luc Vigier (Université de Poitiers) et Gérald Gorridge (E.E.S.I.)

Je tiens à remercier mes directeurs de mémoire, Gérard Gorridge et Luc Vigier pour leurs critiques,  
leurs remarques et leurs conseils tout au long de l'année.

Je remercie également Aurélie Magar pour la correction des fautes d'orthographe.

## Sommaire

<b>Introduction</b>	<b>4</b>
<b>1. La sensation et les sentiments dans l'expression artistique</b>	<b>10</b>
1.1. La matière invisible de la sensation et des sentiments	11
1.2. À la recherche de la connaissance	19
1.3. L'expression liée au mouvement	26
<b>2. Le problème du trait</b>	<b>34</b>
2.1. Le trait transforme le corps	35
2.2. Le dessin à l'encre noire	45
2.3. La couleur hallucinante	53
<b>3. Le trait comme porteur du sens</b>	<b>67</b>
3.1. La narration à travers le trait	68
3.2. Le trait codé	78
3.3. Le rôle du vide	88
<b>Conclusion</b>	<b>96</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>101</b>

## Introduction

Ce mémoire s'intéresse à la représentation et à la narration de la sensation et des sentiments dans la bande dessinée. Nous avons décidé d'analyser ce sujet à travers des œuvres dans lesquelles la sensation et les sentiments prennent une place centrale. L'idée était de choisir deux auteurs qui traitent le sujet d'une manière très différente et de montrer que l'invisibilité est déterminée par la personnalité de l'artiste, sa sensibilité envers le monde et sa manière d'expression. Nous avons voulu aussi montrer que cette invisibilité peut prendre une diversité graphique considérable. Nous avons donc choisi deux albums dont l'univers est profondément marqué par cette sensibilité : *Le Portrait* (Futuropolis, 1990 ; réédité par l'Association en 1997 et en 2004) d'Edmond Baudoin et *Le Bruit du givre* (Seuil, 2003) de Lorenzo Mattotti et Jorge Zentner.

Edmond Baudoin (né en 1942) est un auteur de bande dessinée et illustrateur français. L'originalité graphique de ses albums, effectués principalement en noir et blanc, se situe entre la peinture et la bande dessinée. Il se consacre au dessin après avoir quitté le poste d'expert-comptable où il travaillait pendant une dizaine d'années. Au début des années quatre-vingt, il publie ses premiers chefs-d'œuvre chez l'éditeur Futuropolis : *Passe le temps*, *La Peau du Léopard*, *Le Portrait*. Parallèlement, il illustre des œuvres littéraires (Le Clézio, Ben Jelloun, Pasolini) et réalise des performances qui mêlent la danse et le dessin.<sup>1</sup>

Lorenzo Mattotti (né en 1954) est un illustrateur, peintre et auteur de la bande dessinée italien. En 1982, l'album *Il Signor spartaco* fait découvrir Mattotti aux lecteurs français. C'est avec l'album *Feux* (1986) qu'il fait reculer les limites de la bande dessinée. Avec son complice de longue date, Jerry Kramsky, il a réalisé plusieurs albums : *Labyrinthes*, *Murmure*, *Docteur Nefasto*. Architecte de formation, parallèlement à la bande dessinée, Mattotti fait aussi de l'animation (*Fear(s) of the Dark*), de l'illustration de mode (*Vanity Fair*), des ouvrages pour enfants (*Il Corrieri dei piccoli*, *Pinocchio*).<sup>2</sup>

*Le Portrait* d'Edmond Baudoin évoque la question de la création. Le personnage principal Michel est un artiste obsédé par l'idée de dessiner la vie, capter la réalité qui échappe au dessin. Il rencontre une jeune fille Carol qui devient son modèle, sa muse. Pour Michel, Carol incarne la vie. Pourtant, même si l'artiste a beau essayer, il n'arrive pas à accéder au réel. Les choses se compliquent encore plus après ; Michel et Carol s'apprécient l'un et l'autre, aucun d'eux n'ose franchir le pas et cette amitié finit par une séparation. Finalement, l'artiste comprend sa faute :

---

<sup>1</sup> GAUMER, Patrick. *Dictionnaire mondial de la BD*. Canale : Larousse, 2010, p. 62, 63.

<sup>2</sup> GAUMER, Patrick. *Dictionnaire mondial de la BD*. Canale : Larousse, 2010, p. 577, 578.

il ne faut pas dessiner la vie, il faut la vivre ; autrement dit, dessiner Carol ne vaut pas la peine, il faut l'aimer.

Le scénario du *Bruit du givre* est réalisé par Mattotti, l'auteur du dessin, et Zentner, l'auteur du texte. C'est l'histoire de Samuel Darko, un homme qui souffre et fait souffrir les autres à cause de la peur d'avoir un enfant. Cette peur de la vie fait qu'il se sépare de sa femme, mais il part la revoir quelque temps après. C'est un long voyage pendant lequel il apprend à s'accepter lui-même, à intégrer la réalité de son propre corps, et où il parvient à aimer la vie.

Les deux histoires parlent de personnages qui doivent se confronter à eux-mêmes pour arriver à se découvrir, à s'aimer. L'aspect de la dualité paraît avec le motif du couple dans ces deux histoires. La dualité est aussi dans la couleur : chez Mattotti c'est le contraste entre les couleurs claires et sombres, entre la lumière et l'ombre ; chez Baudoin c'est le jeu entre le noir et le blanc, entre l'espace plein et le vide.

Le dessin monochrome à l'encre d'Edmond Baudoin le rattache à la peinture des maîtres d'Asie, alors que l'image colorée très élaborée de Lorenzo Mattotti suit les postimpressionnistes et les expressionnistes. Les deux auteurs ont un trait particulier. Celui de Baudoin est fluide et vif, c'est un trait fugace. Le trait de Mattotti au contraire se définit par sa dureté, il est stable et lourd à cause du pastel gras et des crayons. Dans ce mémoire, nous allons faire l'analyse des planches de ces œuvres pour montrer comment les artistes transmettent la même sensation et les sentiments de deux manières différentes. Nous allons nous appuyer sur des entretiens avec ces deux auteurs, réalisés notamment par Thierry Groensteen<sup>3</sup> et Philippe Sohet<sup>4</sup> avec Baudoin et par Gilles Ciment, Jean-Pierre Mercier<sup>5</sup> et Bruno Canard<sup>6</sup> avec Mattotti, ainsi que sur des nombreux articles surtout parus dans les revues en lignes *neuvième art 2.0* et *du9*.

Par le traitement inhabituel du récit et de l'image *Le Portrait* et *Le Bruit du givre* sont considérés comme des romans graphiques plutôt que des bandes dessinées. L'image dans ces deux albums se rapproche de la peinture. Effectivement, à côté de la bande dessinée, les deux auteurs pratiquent la peinture en grand format qui apporte ses emprunts dans leurs bandes dessinées. Dans *Le Bruit du givre*, la construction en deux grandes cases par planche toujours dans un cadre noir

---

<sup>3</sup> GROENSTEEN, Thierry. *En chemin avec Baudoin*. Saint-Étienne : PLG, 2008.

<sup>4</sup> SOHET, Philippe. *Entretiens avec Edmond Baudoin*. Saint-Égrève : Mosquito, 2001.

<sup>5</sup> CIMENT, Gilles, MERCIER, Jean-Pierre. « Conversation avec Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article220> (consulté le 15 février 2014).

<sup>6</sup> CANARD, Bruno. « Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/lorenzo-mattotti595/> (consulté le 10 mars 2014).

créée l'impression d'une série de petits tableaux plutôt que d'une bande dessinée. De même dans *Le Portrait*, les cases à l'encre noire invitent à s'arrêter et admirer la virtuosité du pinceau. Quant au récit, le fait que le narratif préfère l'émotion à l'action, met en relation ces deux albums qui s'éloignent des bandes dessinées traditionnelles. Ensuite, plusieurs passages évoquant les sensations et les sentiments rompent le fil de la narration habituelle. Pourtant, la bande dessinée permet de créer le mouvement dans le récit et dans les images ; récit qui se fait dans l'imagination du lecteur, dans le blanc entre les cases. Les artistes avouent que la bande dessinée est un outil très efficace. Le texte et l'image créent la troisième dimension – le sens que met en place le lecteur en les observant.

La représentation de la sensation et des sentiments dans ces œuvres pourrait paraître un aspect évident en disant que d'une manière ou d'une autre, chaque œuvre projette la sensibilité de l'artiste. Autrement dit, ce qu'on voit dans le dessin est toujours le résultat d'une expression artistique sensible. En plus, la cause de cette invisibilité est difficile à évaluer ; nous sommes incapables de dire pourquoi l'artiste a représenté telle ou telle sensation dans son œuvre. Comme l'évoque le critique d'art Léon Degand : « Le langage des lignes, des formes et des couleurs, en peinture figurative ou abstraite, est un mode d'expression intuitif. »<sup>7</sup>

Pourtant, le spectateur qui observe l'œuvre, sent très bien cette intuitivité. Autrement dit, il ressent ce qu'il n'est pas capable de voir. Par exemple, devant les tableaux des impressionnistes on subit la sensation visuelle, celle de la lumière, sans forcément voir la source. Le spectateur s'appuie sur ce qu'il sent pour ensuite transmettre une autre signification qui se différencie de celle d'origine, voulue par le peintre. Léon Degand laisse entendre que : « C'est donc par le truchement du spectateur que les significations des peintures et du langage pictural s'altèrent, s'atrophient, s'enrichissent, se perdent ou ressuscitent. »<sup>8</sup> Le lecteur joue un rôle important, il est invité à interpréter cette invisibilité, à accepter la sensation et les sentiments de l'auteur, à devenir presque un co-auteur.

Les moyens par lesquels l'artiste arrive à exprimer l'invisibilité dans son œuvre servent des pistes pour la lecture. Le trait de l'artiste est cet emprunt qui témoigne de son intériorité. Ce qui nous intéresse dans ce travail, c'est comment l'artiste à travers son trait particulier réussit-il à représenter la sensation et les sentiments, par essence invisibles. Le trait définit le style de l'artiste

---

<sup>7</sup> DEGAND, Léon. *Abstraction figuration. Langage et signification de la peinture*. Paris : Cercle d'Art, 1988, p. 24.

<sup>8</sup> DEGAND, Léon, *loc. cit.*

et devient la source des sentiments et des émotions qui se projettent sur le papier. Il est capable de ‘raconter’ le dessin.

Il est important tout d’abord de ne pas confondre le terme ‘sensation’ avec ‘sentiment’ et de rester attentif à quel moment on les utilise. En parlant de la sensation, nous allons nous appuyer sur *Francis Bacon. Logique de la sensation* de Gilles Deleuze.<sup>9</sup> Dans ce travail, nous définissons la sensation comme un changement immédiat d’état psychophysiologique. Le sentiment est un état affectif complexe, contrairement à la sensation, il est stable et durable. Cette distinction nous permet de parler ensuite du sentiment de peur que ressent Samuel tout au long de l’histoire et de le mettre en comparaison avec la sensation de peur qu’il subit dans un moment concret, dans le passage sur l’incendie de la forêt par exemple. De même, le sentiment de l’amour que porte Michel à son modèle Carol, n’osant pas se prononcer, se différencie de la sensation qu’il a vécu en la voyant pour la première fois dans la rue ; là l’artiste a senti avec tout son corps qu’il a trouvé sa muse qui allait l’aider à atteindre inaccessible en dessinant.

Cette volonté de capter et de transmettre la réalité dans le dessin est une vraie question dans l’expression artistique. Edmond Baudoin et Lorenzo Mattotti partagent leur expérience ; pour eux, le processus de la création est un vrai combat qui mène vers la connaissance. Paul Valéry dans son ouvrage *Degas Danse Dessin* met en évidence les contraintes que subit l’artiste : le plus important est son engagement dans ce processus.<sup>10</sup>

L’expression artistique de Baudoin et de Mattotti est liée à la musique et à la danse. Ces deux composantes interviennent en créant des effets de rythme et de mouvement qui transmettent une énergie et une émotion différente dans les images. Si Mattotti avoue que sa création est guidée par la musique, Baudoin va encore plus loin en s’engageant dans le dessin avec l’implication du corps dans son entier. Ce fait est lié à sa passion pour la danse moderne et à la peinture chinoise où le tableau est effectué en gardant le rythme des gestes et en utilisant la technique de la peinture à la main levée.

Après avoir défini la présence de la sensation et des sentiments dans l’œuvre de Baudoin et de Mattotti, après avoir abordé les questions de contraintes liées à la création ainsi que spécifié leur expression artistique, nous allons passer au problème du trait. Nous considérons le trait comme une ligne particulière et le style de l’artiste en même temps. Le problème principal qui se pose est la force du trait dans *Le Portrait* et *Le Bruit du givre*. Le trait de Baudoin, proche de la

---

<sup>9</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Seuil, 2002.

<sup>10</sup> VALÉRY, Paul. *Degas Danse Dessin*. Paris : Gallimard, 2003.

calligraphie, devient un signe pur et peut être considéré comme une œuvre d'art. De même les vignettes dans *Le Bruit du givre*, par le trait très élaboré et par leurs couleurs, s'approchent de la peinture. Le trait saute aux yeux, on ne voit que lui et cela perturbe notre lecture.

Le trait qui matérialise l'invisible permet de voir comment la sensation et les sentiments transforment le comportement et l'état physique des personnages. Nous allons nous intéresser à la corporalité dans *Le Portrait* et *Le Bruit du givre*. Le changement fort que subissent les personnages souligne qu'ils sont des personnes réelles avec un corps et des sentiments.

La préférence du pinceau, du noir et blanc détermine l'originalité du trait de Baudoin. Nous allons voir que Baudoin utilise les termes de la peinture chinoise expliqués par le professeur et l'écrivain sur l'art chinois François Cheng.<sup>11</sup> Pour montrer la diversité du trait, nous allons analyser les dessins des maîtres japonais et chinois, Hokusai<sup>12</sup> et He Youzhi.<sup>13</sup> Nous allons voir que le trait de Baudoin crée des émotions qui touchent le lecteur et disent plus que pourraient le dire des paroles. Pour comparer le trait oriental avec le trait occidental, celui de Baudoin, nous allons nous appuyer sur *Traité du Trait* d'Hubert Damisch<sup>14</sup> et *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère* du maître Shitao ainsi qu'aux idées de Pierre Ryckmans<sup>15</sup> qui commente ce texte.

Le trait de Lorenzo Mattotti évoque la matière ; l'artiste n'évite pas de froter et de superposer, de mélanger des couleurs pour obtenir des effets de volume, de profondeur, de texture et de luminosité. Les couches de traits colorés au pastel gras et au crayon mettent en évidence la question de la couleur qui, dans *Le Bruit du givre*, acquiert la même importance que l'histoire. Pour analyser sa signification dans l'album, nous allons nous intéresser aux ouvrages sur la couleur de William F. Powell<sup>16</sup>, Manlio Brusatin<sup>17</sup>, Yves Charnay et Hélène de Givry<sup>18</sup>, ainsi qu'aux idées de Gilles Deleuze. Nous allons voir que l'univers pictural et chromatique de Mattotti mobilise tous les sens du lecteur et dérange parfois par son côté hallucinant.

---

<sup>11</sup> CHENG, François. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris : Seuil, 1991.

<sup>12</sup> BOUQUILLARD, Jocelyn. « Hokusai et la Manga ». Dans BOUQUILLARD, Jocelyn et MARQUET, Christophe. *Hokusai, Manga*. Tours : Seuil, 2007.

<sup>13</sup> YOUZHI, He. *Mes années de jeunesse*. Magnac-sur-Touvre : L'An 2, 2005.

<sup>14</sup> DAMISCH, Hubert. *Traité du Trait*. Paris : RMN, 1995.

<sup>15</sup> RYCKMANS, Pierre. *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*. Paris : Hermann, 1996.

<sup>16</sup> POWELL, William F. *La couleur. Comment l'utiliser*. Paris : Tutti Frutti, 2005.

<sup>17</sup> BRUSATIN, Manlio. *Histoire des couleurs*. France : Flammarion, 1996.

<sup>18</sup> CHARNAY, Yves, DE GIVRY, Hélène. *Comment regarder... Les couleurs dans la peinture*. Barcelone : Hazan, 2011.

Cette force souvent perturbante du trait est rétablie par le sens qu'il porte. En parlant des relations entre le texte et l'image dans la bande dessinée, Thierry Groensteen souligne que l'essentiel de la production du sens s'effectue à travers l'image. Edmond Baudoin et Lorenzo Mattotti partagent la même idée en disant qu'ils racontent leurs histoires à travers le trait. Dans *Le Portrait* et *Le Bruit du givre* le trait dit autant que pourrait le faire le texte. Le lecteur s'arrête non seulement pour lire ou observer des images, mais aussi pour décoder la signification du trait. Dans ce travail, même si nous allons aborder brièvement la question des relations entre le texte et l'image, nous allons nous concentrer sur la narration à travers le trait. Nous allons nous intéresser donc aux ouvrages sur la bande dessinée d'Harry Morgan<sup>19</sup>, Thierry Groensteen<sup>20</sup> et Frédéric Pomier.<sup>21</sup>

Dans *Le Bruit du givre*, le fil narratif ne possède pas les actions, les durées et les espaces des bandes dessinées traditionnelles. Nous allons voir que le but est non pas de restituer un événement mais plutôt d'évoquer la sensation qu'il a suscitée. Le travail avec le scénariste Zentner apporte de la sensibilité au récit, pourtant il est évident que l'image précède le texte. Dans *Le Portrait* au contraire, l'unité est dans le dessin et le lettrage à la main effectué par la même personne. Le caractère séquentiel du trait dans cet album est plus visible que dans *Le Bruit du givre*.

Le trait de Baudoin et de Mattotti cherche à donner une suggestion : on montre une image pour penser aux autres choses. Les nombreuses images symboliques personnifiant la sensation et les sentiments s'intercalent dans le récit, l'enrichissent et exigent de prendre une certaine lenteur dans la lecture en les analysant. La question du regard apparaît aussi comme une sorte de trait codé. Le regard de Samuel Darko envers lui-même et l'autre, le regard de Michel envers son modèle, est l'aspect incontournable dans les deux œuvres.

Finalement, l'absence du trait peut être aussi pleine de significations. La création de Baudoin est influencée par la philosophie de la peinture chinoise où la notion du 'Vide' est aussi importante que celle du plein. Pour cela nous allons voir comment le vide fonctionne dans les dessins du maître He Youzhi. Dans les images de Mattotti, on ne laisse pas de place blanche, pourtant le vide apparaît comme un état intérieur important.

---

<sup>19</sup> MORGAN, Harry. *Principes des littératures dessinées*. Angoulême : L'An 2, 2003.

<sup>20</sup> GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris : PUF, 1999.

<sup>21</sup> POMIER, Frédéric. *Comment lire la bande dessinée ?* Paris : Klincksieck, 2005.

## 1. La sensation et les sentiments dans l'expression artistique

*Le Portrait* de Baudoin et *Le Bruit du givre* de Mattotti sont profondément marqués par la présence de la sensation et des sentiments. Cette matière invisible de la sensation et des sentiments n'apparaissent pas dans le dessin en tant qu'une chose représentée, pourtant nous la sentons et nous la reconnaissons immédiatement. C'est à travers le trait particulier de l'artiste que l'invisibilité prend sa forme. Le trait transmet l'émotion de l'artiste, il témoigne son intériorité.

Dès lors, le lecteur observe le trait et partage les émotions avec l'auteur et ses personnages. Il est invité à ressentir cette invisibilité. L'idée est d'immerger le lecteur pour qu'il puisse, lui et son imaginaire, se projeter aussi. « J'aimerais bien, que ce soit le lecteur qui imagine des choses », évoque Lorenzo Mattotti.<sup>22</sup> La représentation de l'invisibilité dans les deux albums est donc le sujet de notre première partie.

Nous allons d'abord mettre en évidence la complexité des termes 'sensation' et 'sentiment' et analyser comment ils sont représentés dans les planches du *Portrait* et du *Bruit du givre*.

Ensuite, nous allons nous intéresser à l'aspect de la création artistique. Les deux auteurs posent beaucoup d'attention au processus de la création. Dans les entretiens ils partagent volontairement leur expérience et évoquent les difficultés qu'ils confrontent. Pour aborder la question de la création, nous allons nous appuyer sur les idées de l'écrivain, poète et philosophe Paul Valéry et le peintre Valerio Adami.

L'historien d'art Hubert Damisch précise que l'art est lié « à l'absence, à la perte, à la manque. »<sup>23</sup> Il évoque le mythe de la fille de Corinthe, laquelle, amoureuse qu'elle était d'un jeune homme, et celui-ci étant sur le point de quitter la ville, eut l'idée de dessiner l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne. Le jeune homme parti, c'est son portrait qu'elle lui resté. Ce mythe du dessin laisse entendre que l'artiste crée à cause du sentiment du manque. Edmond Baudoin partage cette idée en disant qu'il ne dessine pas pour se connaître mais pour que la vie continue.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> BI, Jessie. « Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/lorenzo-mattotti/> (consulté le 15 février 2014).

<sup>23</sup> DAMISCH, Hubert. *Traité du trait*. Paris : RMN, 1995, p. 76.

<sup>24</sup> ROSSET, Christian. *Avis d'orage dans la nuit*. Paris : L'Association, 2011.

Finalement, nous allons voir que l'expression artistique de Baudoin et de Mattotti est guidée par la musique et la danse. Cette influence se reflète dans les images et apporte une énergie à chaque fois différente.

### 1.1. La matière invisible de la sensation et des sentiments

Il existe des choses invisibles, ressenties à côté de celles qui sont visibles. La sensation et les sentiments se définissent par leur invisibilité, intériorité.

Dans le dictionnaire, la sensation se définit comme un « phénomène psychophysiologique par lequel une stimulation externe ou interne a un effet modificateur spécifique sur l'être vivant et conscient ; état ou changement d'état ainsi provoqué, à prédominance affective (plaisir, douleur) ou représentative (perception). »<sup>25</sup> Il existe des sensations auditives,



Fig. 1, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, page 1.

olfactives, tactiles, visuelles et des sensations thermiques. On parle de la sensation de brûlure, d'étouffement, de vertige. La sensation est aussi l'état psychologique fortement affectif qui se distingue du sentiment par son caractère immédiat, et par un caractère physiologique plus marqué. Pour donner l'exemple de la sensation nous pouvons regarder comment elle est représentée dans *Le Portrait* et *Le Bruit du givre*.

*Le Portrait* commence par une vue de la ville (fig. 1). L'image se répète dans trois cases mais chaque fois différemment, on aperçoit que le trait devient de plus en plus fluide et vif. Ce trait et la phrase « J'incendie mes paysages » créent la sensation de la chaleur ; on a

<sup>25</sup> ROBERT, Paul, REY-DEBOVE, Josette (dir.) Rey, Alain (dir.) *Le petit Robert*. Paris : Le Robert, 2012, p. 2350.

l'impression que l'image brûle, qu'elle fond. En créant cette sensation on se lance dans le récit : le désir le plus grand de l'artiste est de s'approcher du réel ; dessiner alors le paysage qui brûle peut exprimer ce désir de capter l'essentiel. On verra plus tard que l'espace vide, non peint représente la réalité, dont le personnage principal cherche l'accès ; donc le paysage qui fond en laissant de plus en plus d'espace blanc montre qu'on s'approche du but.<sup>26</sup>

Dans un autre cas, on a la sensation de l'état physique fortement affectif. Michel apprend la nouvelle qui le bouleverse : son ami Charles a couché avec Carol, son modèle et sa muse. L'action de Charles s'identifie avec le sacrilège pour Michel. On les voit en train de discuter dans un café (fig. 2). Au moment où Charles dit qu'il a passé la nuit avec Carol, le trait relatif à Michel change

complètement pour montrer le changement psychologique qu'il subit. Il est perplexe, le dessin devient de plus en plus abstrait comme les pensées de Michel. On peut dire qu'en même temps on a la sensation auditive : les mots de Charles disparaissent de l'image pour montrer que Michel n'entend plus rien, sa sensation devient si forte que le monde réel s'éloigne en le laissant seul avec ses pensées.



Fig. 2, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, page 29.

<sup>26</sup> Cf. *infra*, chap. 3.3., p. 88.

l'image est chaque fois différente, mais ses changements inattendus souvent signifient le changement psychologique du personnage.

Lorenzo Mattotti évoque son admiration pour la lumière qu'il trouve dans la tradition picturale italienne. Il trouve ses couleurs très cérébrales et très intérieures.<sup>27</sup> Dans *Le Bruit du givre* très souvent la couleur transmet la sensation visuelle. Dans la planche à la page 40, on voit Samuel Darko sorti de l'hôpital après qu'il a endommagé son regard pendant l'incendie de la forêt (fig. 3).

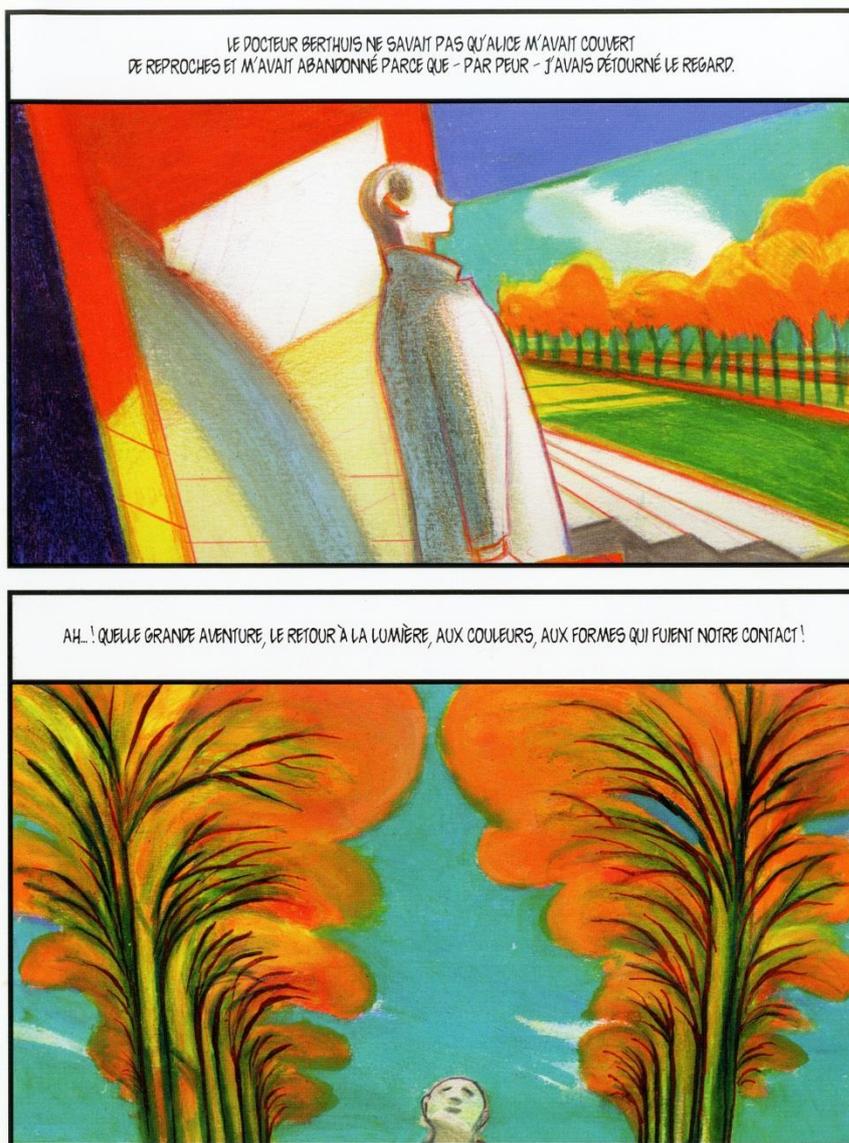


Fig. 3, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 40.

À la sortie, le personnage est confronté au monde extérieur qu'il n'a pas vu depuis longtemps à cause d'un bandeau qui a protégé ses yeux pendant le traitement. Dans la première case la sensation visuelle est très forte. Samuel revoit le monde qui l'attaque avec toutes ses couleurs. On voit comment le visage du personnage est démolí par la lumière. C'est aussi la position du personnage qui témoigne de son étonnement, Samuel est un peu allongé et son ombre grise sur le mur prolonge cette trajectoire de recule-ment. Dans la deuxième case, la couleur orange des arbres est presque hallucinante ; nous

verrons plus tard, que Mattotti invite à aller à la limite de la sensation.<sup>28</sup> On a l'impression qu'avec

<sup>27</sup> AUVILLAIN, Mathilde. « Lorenzo Mattotti : « Garder la tête très ouverte » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.cafebabel.fr/societe/article/lorenzo-mattotti-garder-la-tete-tres-ouverte.html> (consulté le 15 février 2014).

<sup>28</sup> Cf. *infra*, chap. 2.2., p. 45.

la guérison de la vue, Samuel acquiert un autre point de vue au monde : « Ah..! Quelle grande aventure, le retour à la lumière, aux couleurs, aux formes qui fuient notre contact ! » Le jeu des couleurs lumineuses crée la sensation visuelle jusqu'à la limite où le lecteur lui aussi a mal aux yeux, il partage la même sensation avec le personnage principal. Mattotti avoue qu'il regarde



Fig. 4, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, détail de la page 35.



Fig. 5, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, détail de la page 42.

vraiment « le rythme des formes et des traits – les hachures, les formes, les visages et la façon de vivre des personnages, l'atmosphère dans laquelle ils vivent leur histoire humaine. »<sup>29</sup>

Mattotti ne dessine pas des choses belles mais vraies.<sup>30</sup> Cela le rapproche de l'œuvre de Francis Bacon dont les tableaux cherchent à capter la véritable sensation. Mattotti trouve que la fascination de Bacon est présente dans les sujets qu'il choisit, et le contrôle de la composition de ses tableaux.<sup>31</sup> Il est intéressant que le philosophe Gilles Deleuze, qui analyse la peinture de Bacon, propose une signification de la sensation un peu différente de celle qu'on a donnée tout à l'heure. Selon lui, la vraie sensation est le contraire

du sensationnel et du spontané. Elle s'oppose à celle des impressionnistes qui représentent la sensation visuelle à travers le jeu de la lumière et de la couleur.<sup>32</sup> Bacon explique que la sensation est dans le corps : « Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation (...). »<sup>33</sup> Le spectateur éprouve la sensation en entrant dans le tableau, « en accédant à l'unité du sentant et du senti. »<sup>34</sup> Pour Bacon, la sensation est alors l'essentiel du tableau, ce qui permet au spectateur de subir

<sup>29</sup> CANARD, Bruno. « Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/lorenzo-mattotti595/> (consulté le 10 mars 2014).

<sup>30</sup> CANTAIS, Ludovic. « Le triomphe de la couleur » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=dV83O9aFX1s> (consulté le 12 mars 2014).

<sup>31</sup> CANARD, Bruno. « Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/lorenzo-mattotti595/> (consulté le 10 mars 2014).

<sup>32</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Seuil, 2002, p.39.

<sup>33</sup> DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p.40.

<sup>34</sup> *Ibid.*

les mêmes impressions que l'artiste a subi en créant le tableau. Pour cela, il est important que l'artiste cherche à transmettre la 'meilleure' sensation, celle qui représente le meilleur moment vécu.<sup>35</sup> Alors la sensation ne cache rien, elle montre ce qui est véritable.

On peut ajouter qu'on retrouve cette idée dans *Degas Danse Dessin* de Paul Valéry où il évoque que pour Mallarmé la danseuse n'est pas une femme qui danse, parce que ce n'est pas une femme, elle ne danse pas.<sup>36</sup> Autrement dit, par ses mouvements, la danseuse transmet la sensation, son état psychologique très fort qui est partagé avec le spectateur. Le spectateur est invité à capter 'l'idée' de sa danse, à vivre le moment.



Fig. 6, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, page 7.

Le sentiment se définit comme une conscience plus ou moins claire, une connaissance comportant des éléments affectifs et intuitifs. C'est aussi un état affectif complexe, assez stable et durable, lié à des représentations.<sup>37</sup> Dans *Le Portrait* et *Le Bruit du givre* les sentiments principaux sont la peur, la solitude et l'amour.

La peur peut se distinguer par son caractère immédiat et cela la rapproche de la sensation. Pourtant dans les livres analysés ici, la peur est plutôt un sentiment, elle représente un état durable. Dans *Le Portrait*, Michel a peur de commencer les relations avec Carol, il cache ses sentiments derrière le rôle d'artiste en disant que son but est d'accéder au réel, de transmettre la

<sup>35</sup> DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p.44.

<sup>36</sup> VALÉRY, Paul. *Degas Danse Dessin*. Paris : Gallimard, 2003, p. 33.

<sup>37</sup> ROBERT, Paul, REY-DEBOVE, Josette (dir.) Rey, A. (dir.) *Le petit Robert*. Paris : Le Robert, 2012, p. 2352.

vie qu'il voit dans le visage de Carol. Néanmoins cette mission cache la peur de communiquer avec la femme et la peur d'être rejeté. Le dessin crée toujours un mur entre l'artiste et son modèle. Dans la dernière case de la planche à la page 35, Michel pense à Carol en regardant son portrait (fig. 4). La main gauche posée délicatement sur sa bouche dévoile ses sentiments amoureux.

Pareil dans la dernière case de la planche à la page 42, Michel parle à Carol regardant son portrait comme si elle était présente devant lui (fig. 5). La phrase « Demain, oui, demain j'oserai enfin te dire... » a le double sens : soit 'j'oserai te dire que j'ai réussi à te dessiner', soit 'j'oserai te dire que je t'aime'.



Fig. 7, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, détail de la page 9.

Carol, elle aussi, est envahie par une certaine peur. Au début du livre elle se sépare avec son ami, qui lui rend ses lettres (fig. 6). On rompt la séquence traditionnelle des cases avec la représentation séquentielle d'une femme qui fait les gestes en silence.

Plusieurs fois dans le livre on a cette même représentation de Carol en train de faire des gestes, de poser, de bouger. Les mouvements qu'elle fait expriment son état intérieur, ses sentiments. Ses mouvements rappellent la danse moderne. Ici sa gestuelle exprime la phrase « Pourquoi les hommes reprennent-ils toujours ce qu'ils ont donné ? ». Carol tend ses bras, de son cœur vers l'autre ; elle donne ce qu'elle a de plus cher. Pourtant elle reprend ce qu'elle a donné, elle recule tête baissée. On comprend que ce qu'elle a donné n'a pas été accepté. Dans les deux dernières cases, on aperçoit Carol dans la même pose, elle garde ses lettres. La gestuelle de la danseuse exprime le sentiment de la tristesse, de l'amour non partagé. Ensuite dans le livre nous verrons que cette séparation, ce rejet a gravement blessé Carol, elle a peur de commencer de nouvelles relations.

C'est pour cela que la première rencontre avec Michel est aussi marquée par un sentiment de méfiance (fig. 7). Dans la planche à la page 9, Michel s'adresse à elle dans la rue. La séquence avec la danseuse basculée, les mains cachant son visage montre ce qu'elle ressent. Elle a peur d'être interrogée, de commencer la conversation. On verra plus tard qu'elle se méfie des hommes qui veulent des relations faciles ; cela la trouble.<sup>38</sup> Carol est une femme avec le cœur brisé, elle a peur

<sup>38</sup> Cf. *infra*, chap. 2.1., p. 35.

d'aimer. C'est pourquoi, Michel et Carol subissent le sentiment de la solitude. Les personnages sont solitaires, l'un à cause de sa timidité et l'orgueil artistique, l'autre à cause de relations précédentes difficiles. Dans *Le Portrait*, les sentiments de la peur, de l'amour et de la solitude sont étroitement liés.

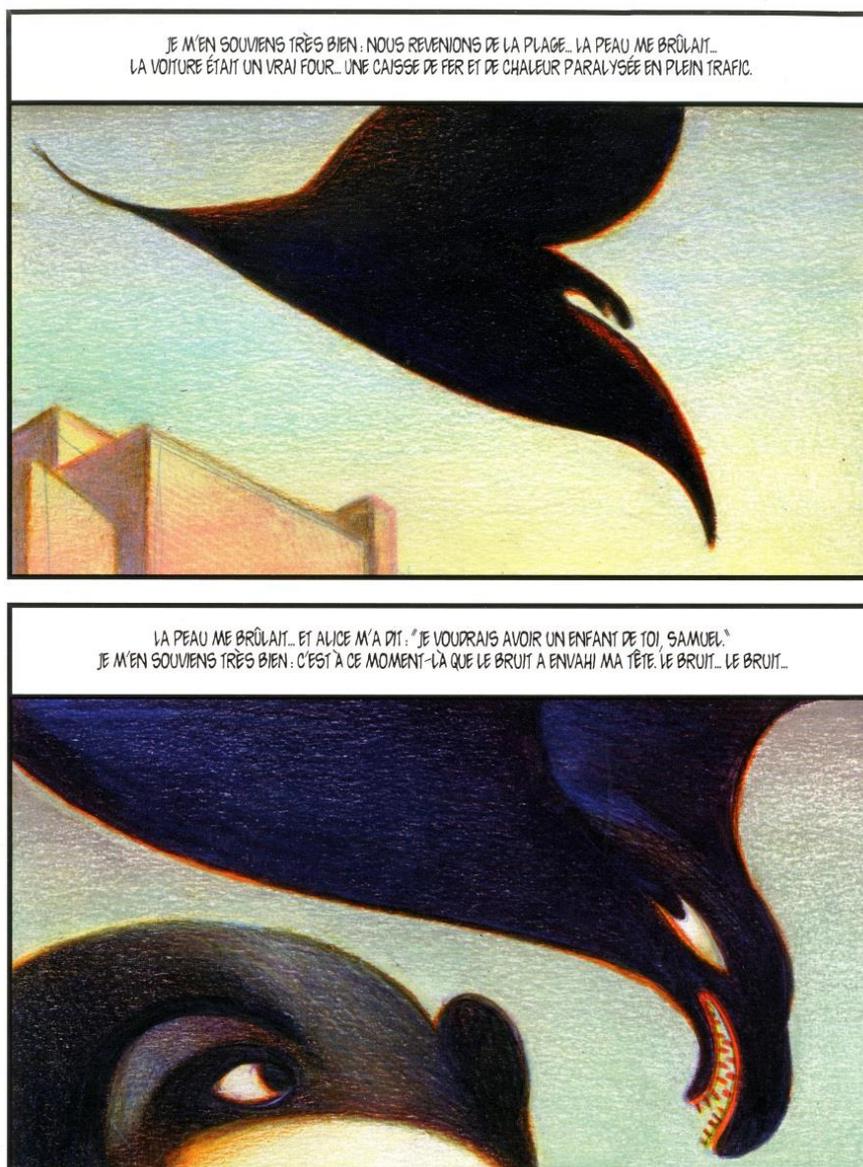


Fig. 8, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 7.

Dans *Le Bruit du givre* le personnage principal Samuel Darko est obsédé par la peur. Ce sentiment apparaît dès la première case sous la forme d'un grand oiseau noir et il reste en lui tout au long de l'histoire (fig. 8). Samuel a peur d'avoir un enfant avec Alice et cette peur de la vie ne le laisse pas tranquille. La peur est personnifiée, elle est un oiseau, une masse noire qui recouvre le ciel lumineux et qui place son ombre au-dessus de la tête de Samuel. Elle 'entre' dans sa tête et envahit ses pensées : « je me souviens très bien : c'est à ce moment-là que le bruit a envahi ma tête ». La peur et Samuel se regardent, on comprend que le personnage

est très conscient de cette rencontre. La peur est la cause pour laquelle Samuel se sépare avec Alice. Il veut rester seul et garder sa peur. Plus tard, il décide de rendre visite à Alice. Le voyage qu'il commence est le voyage en soi-même pour surmonter la peur. Le sentiment de la solitude lui permet de mieux se comprendre. Ce voyage vers Alice est la frontière entre la peur et l'amour.

Les changements du trait expriment les changements des sentiments de Samuel. Le trait doux et les couleurs claires des tons gris, roses et jaunes apportent le sentiment de l'amour. Dans les planches aux pages 95 et 96, Samuel surmonte définitivement sa peur (fig. 9). Il pose sa tête près du ventre d'Alice pour écouter son bébé. La rencontre avec la vie vainc la peur. La fleur rose qui symbolise la vie est plongée dans le noir qui acquiert une signification positive avec les hachures grises. Selon Mattotti, le gris apporte de la douceur : « La douceur ou les émotions sont toujours dans le gris. Les hachures ajoutent des lignes plus douces dans un contexte très dur. »<sup>39</sup> La rencontre avec la vie libère Samuel ; dans la quatrième image, il partage un moment sincère avec Alice en lui racontant ses peurs. Les personnages sont dessinés en gris très doux et cela exprime leurs émotions positives,

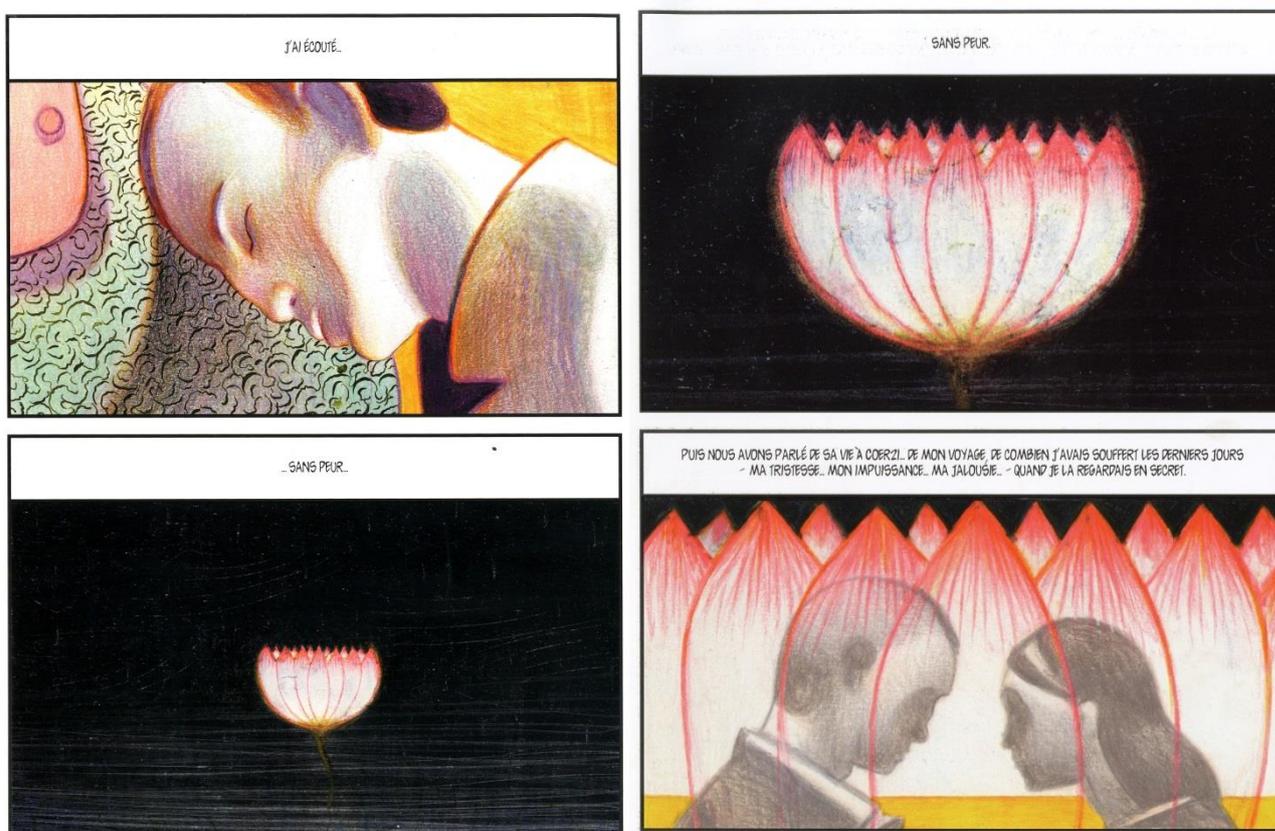


Fig. 9, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, pages 95, 96.

leur attachement.

Mattotti avoue qu'en dessinant il pense toujours aux sentiments réels qu'il illustre par des formes irréelles. L'artiste ne se rend pas compte de l'apparition de ces formes mais elles sont inévitables parce qu'elles expriment son idée personnelle du réel. « L'émotion change des formes, et c'est ainsi qu'elle atteint son statut d'émotion réelle. Les dessins sont plus forts quand j'ai cette relation directe

<sup>39</sup> CANARD, Bruno. « Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/lorenzo-mattotti595/> (consulté le 10 mars 2014).

à la réalité », explique Mattotti. Paul Valéry partage la même idée en disant que « Le dessin n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme. »<sup>40</sup> Le sentiment, l'émotion de l'artiste précède son travail.

Les termes 'impression', 'émotion' et l'adjectif 'sensible' sont utilisés pour parler de la sensation et du sentiment. Les combinaisons différentes de ces mots créent la confusion entre les termes. Par exemple, l'expression 'émotion sentimentale' est attribuée au domaine des sentiments, tandis qu'une 'émotion intense' appartient à la sensation. Ou bien on pense à la sensation en disant 'une impression immédiate' et on pense aux sentiments en parlant d'une 'bonne impression'. Pourtant il faut être attentif à quel moment on parle de la sensation ou des sentiments. On définit alors la sensation comme un changement immédiat d'état psychophysiologique. Le sentiment est un état affectif complexe, contrairement à la sensation il est stable et durable.

## 1.2. À la recherche de la connaissance

Il n'est pas évident de déterminer la manière dont l'artiste arrive à représenter l'invisibilité. Ce qu'on voit dans le dessin était-il préconçu ou tout est-il arrivé par hasard ? Edmond Baudoin et Lorenzo Mattotti sont très attentifs à ce qu'ils sont en train de faire et ils cherchent passionnément à représenter des choses de la manière la plus véridique possible. Dans cette sous-partie, nous allons nous intéresser aux contraintes que subissent les artistes en allant vers la connaissance.

Baudoin et Mattotti avouent que le dessin constitue leur accès à la réalité. « Ma démarche est de raconter mes histoires, sinon je n'existe pas socialement », évoque Baudoin.<sup>41</sup> Mattotti partage cette idée en disant que la création lui sert de filtre de vie : « Mon langage, c'est de dessiner, (...). Je peux seulement parler avec les gens de cette manière-là, sinon je me sens mal. »<sup>42</sup> On peut dire alors que cette relation avec la vie est difficile parce qu'elle n'est pas directe. Souvent le dessin aide à affronter des difficultés intérieures, comme l'avoue Mattotti : « À travers mes livres, j'ai exprimé des aspects noirs de moi-même. Pas par narcissisme, mais plutôt pour faire le point et

---

<sup>40</sup> VALÉRY, Paul. *Degas Danse Dessin*. Paris : Gallimard, 2003, p. 205.

<sup>41</sup> DREYFUS, Antoine. « Baudoin : le traducteur graphique ». Dans *Le Quotidien*, 1992.

<sup>42</sup> AUVILLAIN, Mathilde. « Lorenzo Mattotti : « Garder la tête très ouverte » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.cafebabel.fr/societe/article/lorenzo-mattotti-garder-la-tete-tres-ouverte.html> (consulté le 15 février 2014).

accepter ce que j'étais. »<sup>43</sup> Le dessin transmet alors l'intériorité de l'artiste et le guide. Il permet de ne pas se perdre en soi-même.

De plus, autrement que le langage parlé, le dessin représente la pensée de l'artiste d'une manière très concrète et visible, il la matérialise. L'observation des formes de l'extérieur et la volonté de les dessiner jouent un rôle très important. Paul Valéry explique que l'artiste doit s'engager dans le dessin, il doit vouloir le faire. Selon lui, regarder des choses et les voir en dessinant sont deux points de vue très différents. Dès qu'on s'engage à dessiner, même les objets les plus familiers deviennent tout autre, on comprend qu'on ne les a jamais aperçus, on commence à les voir véritablement. Baudoin souligne l'importance du regard absent de toute connaissance précoce : « Si je suis devant un arbre mort, je le regarde comme si je n'avais jamais vu un arbre mort. Je veux devenir cet arbre. »<sup>44</sup> La volonté de voir, Valéry l'appelle la 'vue voulue'. Cette vue est alors inévitable dans le processus du dessin, il est son moyen et son but.<sup>45</sup>

Après avoir 'découvert' l'objet on commence à le dessiner avec une attention volontaire qui transforme notre dessin virtuel, c'est-à-dire, la vision de l'objet qu'on avait dans la tête. Valéry explique qu'à ce moment la mémoire de l'œil joue un rôle important : « Chaque coup d'œil sur le modèle, chaque ligne tracée par l'œil devient élément instantané d'un souvenir, et c'est d'un souvenir que la main sur le papier va emprunter sa loi de mouvement. »<sup>46</sup> L'œil entraîne la main. Dans la calligraphie, où le dessin doit se faire très vite et spontanément, la mémoire de l'œil est cruciale. En disant qu' « avant de peindre un bambou, il faut que le bambou pousse en votre for intérieur », le Maître Su Tung-Po souligne l'importance de la mémoire qui doit construire un dessin virtuel parfait.<sup>47</sup>

Grâce à la mémoire de l'œil, l'artiste est capable de reconstruire plus tard les mêmes objets. Par exemple, Baudoin commence son livre sur le chemin de Saint Jean en 1997 et il le poursuit au Québec en 2001 : « Mon chemin est à plus de 6000 km, ça me fait un peu drôle de me promener dans son âme depuis le Canada. »<sup>48</sup> On retrouve cette idée dans *Angkor*, le livre sur le voyage au Cambodge de Mattotti où il dit : « De retour à Paris, j'ai continué à m'approprier ces lieux par le

---

<sup>43</sup> MAVEYRAUD, Cécile. « Lorenzo Mattotti adapte en BD « Docteur Jekyll et Mr Hyde ». L'homme et ses ombres ». Dans *Télérama*, n° 2724, 2002.

<sup>44</sup> BAUDOIN, Edmond. *La musique du dessin*. Paris : L'An 2, 2005.

<sup>45</sup> VALÉRY, Paul. *Degas Danse Dessin*. Paris : Gallimard, 2003, p. 77.

<sup>46</sup> VALÉRY, Paul, *op. cit.*, p. 81.

<sup>47</sup> CHENG, François. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris : Seuil, 1991, p. 78.

<sup>48</sup> BAUDOIN, Edmond. *Le chemin de saint Jean*. Paris : L'Association, 2002.

dessin. »<sup>49</sup> Le dessin est donc un processus de création qui exige la participation sérieuse de la part de l'artiste. En commençant avec la 'vue voulue', passant par la correction des images virtuelles et l'entraînement de la mémoire de l'œil, le dessin propose l'accès à la connaissance, selon Valéry, il est même la tentation la plus obsédante de l'esprit.<sup>50</sup>



Fig. 10, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, page 12.

Deux possibilités émergent en dessinant : soit l'artiste exprime quelque chose qui était préconçu, soit il recule et laisse des choses arriver comme elles veulent. Valerio Adami souligne l'importance du hasard dans le processus de création. L'artiste est libre de choisir ce qu'il va faire avec des choses qui apparaissent involontairement. Il peut essayer de les effacer ou de les redessiner mais, d'après Adami, il est bien de se servir du hasard : « On s'exprime toujours au hasard, qu'on dessine ou qu'on écrive. »<sup>51</sup> Lorenzo Mattotti est du même avis en disant qu'il est incapable de dessiner une histoire qui est déjà toute écrite. Il estime qu'en développant l'histoire au fur et à mesure, on laisse la place pour

<sup>49</sup> MATTOTTI, Lorenzo. *Angkor*. Paris : Seuil, 2004, p. 93.

<sup>50</sup> VALÉRY, Paul. *Degas Danse Dessin*. Paris : Gallimard, 2003, p. 157.

<sup>51</sup> ADAMI, Valerio. *Dessiner. La gomme et les crayons*. Paris : Galilée, 2002, p. 16.

une découverte ; les images sortent quand l'histoire est en train de se faire. L'artiste avoue aussi que pour raconter une histoire il doit imaginer les attitudes de ses personnages et normalement l'image lui arrive automatiquement, déjà composée.<sup>52</sup>

Néanmoins pour être convaincu, Mattotti refait très souvent l'image plusieurs fois.<sup>53</sup> L'artiste est d'avis qu'il faut moins sacrifier le processus de création, c'est le travail qui compte : « C'est vraiment du travail que naissent les belles choses, pas d'illumination. »<sup>54</sup> Mattotti est alors en vraie recherche de connaissance ; chaque fois il est confronté aux difficultés de trouver des moyens justes et nécessaires pour raconter. Pourtant, c'est dans ce chemin de recherches que l'artiste trouve la récompense : l'expérience de découverte des moyens picturaux qu'il était en train d'utiliser pendant le processus de création apporte une énergie incroyable. Le spectateur peut apercevoir cette découverte dans certains tableaux qui possèdent une dimension particulière. C'est dans cette dimension-là que réside la découverte du peintre. Alors cet instant récompense tout le travail difficile : « Nous arrivons là, à tel endroit, parce que nous avons tout le temps cherché à l'atteindre. C'est une réelle conquête... et c'est ce qui est beau ! »<sup>55</sup>

La recherche de cette connaissance est le grand sujet de l'œuvre d'Edmond Baudoin. Dans *Le Portrait*, la création artistique est l'un des thèmes principaux aussi. En effet, Baudoin met en évidence les difficultés que l'artiste affronte dans le processus de création ; il est impossible de capter le réel. Il est curieux, que, même si le titre et les séries des portraits démontrent qu'il s'agit de la représentation de l'autre, l'album parle plutôt de la mise en abîme, non de l'auteur lui-même mais de la façon dont il s'incarne dans le projet artistique caché derrière le personnage du peintre.<sup>56</sup> Selon l'historien et le théoricien de la bande dessinée Thierry Groensteen, *Le Portrait* est une des rares bandes dessinées consacrées au thème de l'artiste et de son modèle. Les amis de Baudoin, le peintre Michel Houssin et la jeune danseuse Carol Vanni deviennent les personnages principaux du livre.

---

<sup>52</sup> CANARD, Bruno. « Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/lorenzo-mattotti595/> (consulté le 10 mars 2014).

<sup>53</sup> BELLEFROID, Thierry. « Interview de Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.bdparadisio.com/intervw/mattotti/intmatto.htm> (consulté le 14 mars 2014).

<sup>54</sup> MAVEYRAUD, Cécile. « Lorenzo Mattotti adapte en BD « Docteur Jekyll et Mr Hyde ». L'homme et ses ombres ». Dans *Télérama*, n° 2724, 2002.

<sup>55</sup> CANARD, Bruno. « Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/lorenzo-mattotti595/> (consulté le 10 mars 2014).

<sup>56</sup> SAMSON, Jacques. « Celui qui tient le pinceau » [en ligne]. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article723> (consulté le 10 février 2014).

Carol était réellement le modèle des deux artistes ; dans *Le Portrait*, Baudoin prête son geste à Michel Houssin qui, tout comme Carol, devient le modèle de Baudoin.<sup>57</sup>

Dans la planche à la page 12, on voit Michel en train de dessiner Carol pour la première fois (fig. 10). La série des portraits montre l'évolution du portrait. La quantité du trait augmente, le dessin devient de plus en plus élaboré. Michel essaie de s'approcher du réel, de faire le portrait le plus vraisemblable de Carol qu'on voit dans la première case à gauche. Justement, on aperçoit ici la mise en abîme, l'effet du dessin dans le dessin : Carol, dessinée dans la première case est la vraie personne que l'artiste essaie de représenter dans sa toile. Pourtant les hachures du trait deviennent de plus en plus drastiques, le contraste entre le noir et le blanc acquiert une dimension troublante, ce qui trahit l'échec du peintre. Dans la dernière case, Michel se demande : « Qu'est-ce qu'il y a derrière la façade de la peau...derrière ce que je vois... J'ai si peu de moyens, ils sont si pauvres. » La bulle avec le texte cache le visage de Carol pour forcer l'impression que la réalité est inaccessible, elle se cache derrière le visage de cette femme.



Fig. 11, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, page 34.

<sup>57</sup> GROENSTEEN, Thierry. « Le portrait » [en ligne]. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article69> (consulté le 10 février 2014).

Pour Michel, l'autre toujours reste l'autre, une 'terra incognita'.<sup>58</sup> Dans la planche à la page 34, il travaille seul sur le portrait de Carol (fig. 11). Petit à petit, la toile avec le portrait disparaît et l'ombre de l'artiste fait face, comme un reflet de lui-même.



Fig. 12, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, détail de la page 15.

Dans la planche suivante, à la première case, la toile avec Carol réapparaît et l'artiste se demande : « Car comment supporter de se voir ? » Il est intéressant de citer Paul Valéry, l'écrivain sur le dessin, dont nous avons souvent fait récurrence dans ce

travail. La mise en valeur du pronom personnel 'se' explique ce que veut dire le reflet de Michel : l'artiste ne va jamais arriver à dessiner l'autre, il fait toujours un autoportrait. Ce moment de la vérité que subit Michel le touche douloureusement mais ne l'arrête pas.

Le travail de l'artiste donne le sens à la vie. « Et ce fou fait qu'effectivement la vie humaine cesse d'être dérisoire. Il éloigne l'homme des fourmis », pense Michel.<sup>59</sup> Dans la première case de la planche à la page 15, on voit Michel en train de se promener dans la ville (fig. 12). Il mène sa réflexion sur la mission d'artiste. Michel regarde un enfant connu d'un autre livre de Baudoin, *Passe le temps*.<sup>60</sup> Ce garçon, étant le prototype de l'artiste lui-même, détruit sa réflexion sur la belle mission de l'artiste en disant qu'il a « encore fait caca dans la culotte. » L'artiste avoue que le désir de créer est lié au désir d'être immortalisé ; d'une certaine façon l'artiste crée alors par égoïsme.

L'artiste n'est jamais satisfait du résultat : « Celui qui est content est fou », d'après Baudoin.<sup>61</sup> Dans *Le Portrait*, on trouve cinq épisodes où Michel est dans son atelier en train de dessiner Carol.<sup>62</sup> Chaque fois, c'est une série de portraits ou de nu, suivie du commentaire de l'artiste. Son impression après avoir dessiné est toujours négative. « Bien... C'est mauvais, on verra

<sup>58</sup> BAUDOIN, Edmond. *Le Portrait*. Paris : L'Association, 1997, p. 16.

<sup>59</sup> BAUDOIN, Edmond, *op. cit.*, p. 14.

<sup>60</sup> BAUDOIN, Edmond. *Passe le temps*. Paris : Futuropolis, 1982, p. 44.

<sup>61</sup> Site de Casa de Francia Digital (anonyme). « Viva la vida. Edmond Baudoin et Jean-Marc Troub's » [en ligne]. Disponible sur : <http://vimeo.com/20125266> (consulté le 17 février 2014).

<sup>62</sup> BAUDOIN, Edmond. *Le Portrait*. Paris : L'Association, 1997, p. 12, 16, 20, 31, 38.

ça demain », dit Michel après la première séance. Pourtant le lendemain il est obligé de répéter sa phrase : « Ce n'est pas ça... Je ne comprends pas. Pourtant, un moment j'ai cru te réussir... Alors demain ? » La troisième séance passée, on lit que « (...) Michel savait qu'une fois de plus sa main avait failli. » La quatrième fois porte une note positive, l'artiste a l'impression d'avoir enfin accroché quelque chose. Au début de la dernière séance, Michel annonce : « Maintenant je sais qu'aujourd'hui, demain, après-demain, **on** va réussir. »

Nous pouvons se demander ce que Michel cherche véritablement. Il ne dit pas précisément ce qu'il veut réussir à faire, les points de suspensions créent de l'incertitude, les mots qu'il utilise sont vagues : « on verra ça », « ce n'est pas ça », « j'ai cru te réussir », « quelque chose ». Comme nous l'avons déjà évoqué, après la dernière session, Michel regarde le portrait de Carol et il dit une phrase qui a un double sens : « Demain, oui, demain j'oserai enfin te dire que... »<sup>63</sup> En fait, sa recherche artistique est étroitement liée avec le fait qu'il aime Carol. À travers le dessin, l'artiste s'approche du réel, autrement dit de Carol. Dans ces phrases, l'artiste parle toujours au futur, pourtant l'utilisation du mot « maintenant » au début de la dernière séance signifie que l'artiste est conscient de ce qu'il fait ; la mise en valeur du pronom sujet « on » est la promesse du futur ensemble. Finalement, l'artiste est prêt à dire qu'il a atteint la connaissance et qu'il aime Carol. Malheureusement, il est trop tard ; Carol part sans dire adieu. Les dernières phrases de l'histoire : « Dessiner la vie... Le rêve impossible... On ne peut que l'aimer » met en évidence l'idée principale. La réalité va toujours échapper au dessin. Il ne faut pas dessiner la vie, il faut la vivre ; dessiner Carol ne vaut pas la peine, il faut l'aimer.

Pourtant même si la réalité échappe au dessin, cela vaut tout de même la peine d'essayer. Edmond Baudoin souligne son goût pour les contraintes. La confrontation des matières des objets le passionne. Il évoque que chaque objet possède sa matière, son mouvement intérieur ; la rencontre des différentes matières crée la confrontation des différents mouvements intérieurs que l'artiste est invité à transmettre. Baudoin se demande comment dessiner du fer par rapport à du bois, comment dessiner une feuille et comment dessiner une feuille qui se pose sur le capot d'une voiture ? Chaque fois la manière avec laquelle l'artiste tient son pinceau est différente parce que chaque matière exige un trait différent. La vie est dans les confrontations et c'est ce que cherche l'artiste.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Cf. *supra*, chap. 1.1., p. 11.

<sup>64</sup> Site de Casa de Francia Digital (anonyme). « Viva la vida. Edmond Baudoin et Jean-Marc Troub's » [en ligne]. Disponible sur : <http://vimeo.com/20125266> (consulté le 17 février 2014).

Nous pouvons conclure que Baudoin et Mattotti s'approchent de la connaissance par deux manières différentes. Dans *Le Portrait*, où l'artiste refait sans cesse les portraits de Carol, la séquence d'images montre que la recherche de la connaissance est dans la continuité, dans l'essai d'aller toujours 'plus loin'. Chez Mattotti au contraire, on va à la profondeur : la connaissance est cachée dans la superposition et le frottement des couches des traits colorés. Dans le processus de création, la volonté de l'artiste est la plus importante. Le choix de se consacrer pour atteindre l'inaccessible demande des efforts à l'artiste, la conscience de sa vocation le rend résistant. Selon Paul Valéry, l'homme vraiment fort est celui qui sent le mieux que rien n'est donné et qu'il faut tout construire.<sup>65</sup> L'artiste cherche des contraintes et des confrontations qui le mènent à des découvertes.

### 1.3. L'expression liée au mouvement

L'expression artistique d'Edmond Baudoin et de Lorenzo Mattotti est une vraie manifestation de leurs sentiments, émotions et de leur façon d'être. Leur recherche artistique est étroitement liée au fait que la musique et la danse peuvent intervenir dans le processus de création. Pour mieux s'exprimer, le trait de Baudoin et de Mattotti est guidé par la musique et la danse créant ainsi les effets du rythme et du mouvement dans leurs albums.

La bande dessinée, par sa séquence en cases, crée l'impression du mouvement. Edmond Baudoin et Lorenzo Mattotti font de la peinture et cette picturalité laisse les emprunts dans leurs bandes dessinées. Selon Mattotti, la bande dessinée et la peinture se nourrissent l'une l'autre.<sup>66</sup> Les deux artistes avouent leur attachement à la bande dessinée. La chose principale qui les attire est le mouvement dans le récit et dans l'image. Selon Mattotti la bande dessinée est liée à une réalité en mouvement. À la différence des illustrations, la bande dessinée a une construction et une composition pour l'image non pas arrêtée.<sup>67</sup> Baudoin partage l'idée en expliquant que même si les cases paraissent figées, le mouvement se fait dans l'imagination de la personne, dans le blanc entre les cases, dans ce silence.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> VALÉRY, Paul. *Degas Danse Dessin*. Paris : Gallimard, 2003, p. 158.

<sup>66</sup> CANTAIS, Ludovic. « Le triomphe de la couleur » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=dV83O9aFXIs> (consulté le 12 mars 2014).

<sup>67</sup> CANARD, Bruno. « Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/lorenzo-mattotti595/> (consulté le 10 mars 2014).

<sup>68</sup> Site de Casa de Francia Digital (anonyme). « Viva la vida. Edmond Baudoin et Jean-Marc Troub's » [en ligne]. Disponible sur : <http://vimeo.com/20125266> (consulté le 17 février 2014).

Dans *Le Bruit du givre*, la séquence traditionnelle de la bande dessinée est rompue, parce que chaque double page est constituée de quatre vignettes horizontales rigoureusement identiques, toujours cernées de noir avec un bandeau blanc pour le texte au-dessus de l'image. Le mouvement dans cet album est créé par le rythme des traits et des formes. Le médium principal, des pastels gras et des crayons, évoque la matière et fait que ce mouvement est en tension, il devient soutenu. Mattotti avoue que la musique guide son dessin : « la musique fait totalement partie de ma culture. Elle me donne plus d'images que la culture picturale. (...) Le côté évocateur, visionnaire et ouvert de mon travail vient certainement de la musique et de ma présence aux concerts. »<sup>69</sup> En parlant de la création du *Bruit du givre*, Jorge Zentner affirme qu'il y avait toujours de la musique dans l'atelier pour mieux convoquer l'atmosphère du livre et s'y plonger. La musique les aidait à exprimer des mouvements intérieurs :

*En fait, même si nous réalisons un livre avec des textes et des dessins, notre travail était plutôt une affaire de musique et de danse. De musique, car il s'agissait d'élaborer une composition, une partition qui serait ensuite interprétée par les lecteurs. De danse, dans la mesure où nous avons essayé de suivre un mouvement. (...). Tout était question de ton et de rythme : le ton des phrases et des couleurs... le rythme des séquences et la succession des plans...<sup>70</sup>*



Fig. 13, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 52.

<sup>69</sup> SIERRA, Marta. « Images pour un lecteur », dans Centre de cultura 'Sa nostra' *Mattotti Estança oculta*. Palma : Impressio Grafiche Milani, 2004, p. 11.

<sup>70</sup> ZENTNER, Georges. « Formes du mouvement », dans Centre de cultura 'Sa nostra' *Mattotti Estança oculta*. Palma : Impressio Grafiche Milani, 2004, p. 91.

La musique différente donne de l'énergie différente ; ce n'est pas surprenant alors que l'énergie des images dans *Le Bruit du givre* se différencie. Les images, par le rythme des traits et des formes, par des mouvements de couleurs, racontent des histoires différentes.

Dans la première image à la page 52, le personnage principal Samuel Darko est en colère, il donne un coup de pied sur le mur en criant (fig. 13). La sensation de colère est créée par le trait expressionniste. La force du mouvement est soulignée par des hachures blanches et noires et par l'onomatopée « krass ! » ; la représentation abstraite du mur crée l'impression qu'il se casse. Mattotti ajoute le contour à l'encre noire pour transmettre l'émotion violente. Les contrastes entre noir et blanc, bleu et rouge construisent une atmosphère froide et sombre, encore renforcée par les formes pointues. La sensation est d'autant plus évidente à cause de masque rouge qui couvre le visage de Samuel ; la couleur transmet littéralement l'expression 'être rouge de colère'.

Dans la deuxième case à la page 91, les traits et les formes créent une atmosphère absolument différente (fig. 14). La couleur se calme, le trouble laisse place à la douceur. Samuel a réglé le rendez-vous avec Alice, il est content d'avoir pris la décision de la voir. Tout son corps respire le soulagement. Les figures qui dansent expriment sa joie intérieure. Le masque rouge du danseur

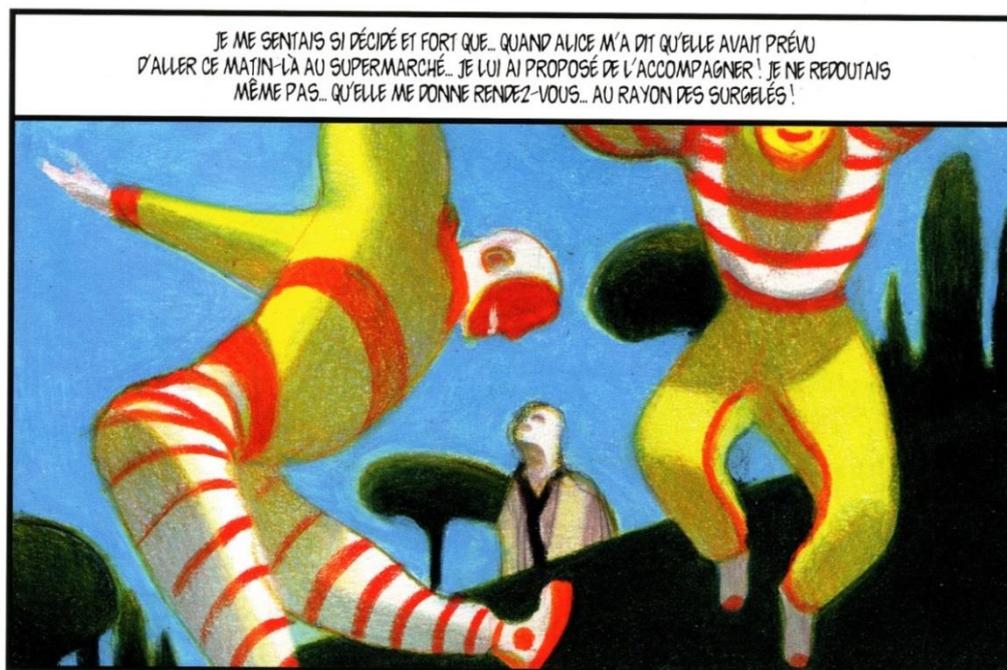


Fig. 14, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 91.

acquiert une autre signification ; ici elle fait partie de la tenue carnavalesque et gaie. Les couleurs jaunes et rouges lumineuses, les ombres chaudes soulignent le sentiment de la joie. Le noir et le bleu froids de l'image précédente sont remplacés par le vert foncé et le cyan. Le rythme de la

respiration est aussi dans les formes arrondies, dans les contours doux. On voit Samuel de loin, visage tourné vers le ciel ; il a l'air tranquille et content.

Guidé par la musique, Mattotti crée un art presque chorégraphique où les formes, les traits et les couleurs sont en mouvement perpétuel. L'artiste affirme qu'il est vraiment attentif au rythme de l'histoire entière, aux hachures, aux visages, à « la façon de vivre des personnages, l'atmosphère

dans laquelle ils vivent leur histoire humaine... »<sup>71</sup> Cela est très évident dans son album *Carnaval*, où les dessins des danseurs du carnaval de Rio de Janeiro créent l'impression de la couleur en mouvement.<sup>72</sup>



L'expression d'Edmond Baudoin va encore plus loin parce qu'il s'engage dans le dessin avec l'implication du corps dans son entier. Comme l'évoque Paul Valéry, « l'artiste avance, recule, se penche, cligne des yeux, se comporte de tout son corps comme un accessoire de son œil. »<sup>73</sup> Le fait que Baudoin dessine à l'aide de son corps est lié à sa passion à la peinture chinoise et à la danse moderne.

Fig. 15, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, page 13.

<sup>71</sup> CANARD, Bruno. « Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/lorenzo-mattotti595/> (consulté le 10 mars 2014).

<sup>72</sup> MATTOTTI, Lorenzo. *Carnaval*. Italie : Casterman, 2007.

<sup>73</sup> VALÉRY, Paul. *Degas Danse Dessin*. Paris : Gallimard, 2003, p. 82.

En Chine l'exécution d'un tableau est instantanée et rythmique ; l'artiste doit « s'impliquer en entier, c'est un engagement à la fois du corps, de l'esprit et de la sensibilité. »<sup>74</sup> La calligraphie a exercé une influence profonde sur la pratique de la peinture : on fait un tableau de façon spontanée et sans retouches ; l'artiste doit maintenir en peignant le rythme des gestes. Pour arriver à cela, le



Fig. 16, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, page 14.

Michel effectue la série d'un couple qui fait l'amour dans un mouvement chorégraphié (fig. 15, 16). La répétition de la même scène montre la volonté de l'artiste de transmettre l'énergie de la

poignet du peintre doit être 'vide', c.-à-d., contenir une grande concentration tout en utilisant la technique précise de la peinture à main levée.<sup>75</sup>

Comme les maîtres d'Asie, Baudoin ne fait pas de crayonné ; il répète le geste de la configuration recherchée jusqu'à ce qu'il soit content du résultat. Le dessin se pose donc sur le papier comme un trait décisif et inévitable, d'où sa force et sa spontanéité.<sup>76</sup>

Baudoin exerce aussi la pratique du 'poignet vide'. Dans *Le Portrait* ce rythme des gestes apparaît dans les séries des figures qui créent l'impression du mouvement de la main d'artiste permanent et sans relâche.

Dans les pages 13 et 14,

<sup>74</sup> CHENG, François. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris : Seuil, 1991, p.76.

<sup>75</sup> CHENG, François, *op. cit.*, p. 76.

<sup>76</sup> SAMSON, Jacques. « Celui qui tient le pinceau » [en ligne]. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article723> (consulté le 15 février 2014).

configuration. Il est intéressant qu'en 1990, la même année de l'apparition de la première édition du *Portrait*, Baudoin exécute une toile avec le même motif. Sur la toile apparaît les mots cités du livre intitulé *Chagrin d'encre* de Carol Vanni et quelques phrases tracées à la plume : « Il est 17h30, vendredi 19 octobre 90. J'ai fini ce tableau... Je crois. J'ai envie de faire l'amour. »<sup>77</sup> Cette phrase peut être également celle de Michel qui avoue à la page 15 avoir passé une bonne partie de la nuit en la dessinant. La répétition du même motif obsède l'artiste ; chaque dessin est un essai pour



s'approcher de Carol. En même temps l'artiste incarne ce qui s'est passé réellement ; Carol a passé cette nuit-là avec Bill, un amour ancien. Alors Michel dessine la vie de Carol sans le savoir. On peut dire que Carol vit la vie tandis que Michel essaie de la comprendre et il a tort.

Baudoin dessine debout pour mieux servir la fluidité du pinceau, mais surtout pour sentir l'ensemble de son corps. L'artiste avoue qu'il s'arrête souvent pour danser.<sup>78</sup> En effet, comme l'évoque Thierry Groensteen, *Le Portrait* est le premier des livres de Baudoin dans lequel il aborde le sujet de la danse contemporaine.<sup>79</sup> Les séries des figures dansant exécutées

Fig. 17, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, page 28.

<sup>77</sup> GROENSTEEN, Thierry. *En chemin avec Baudoin*. Saint-Étienne : PLG, 2008, p. 35, 36.

<sup>78</sup> Site de Casa de Francia Digital (anonyme). « Viva la vida. Edmond Baudoin et Jean-Marc Troub's » [en ligne]. Disponible sur : <http://vimeo.com/20125266> (consulté le 17 février 2014).

<sup>79</sup> GROENSTEEN, Thierry. « Le portrait » [en ligne]. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article69> (consulté le 10 février 2014).

avec son trait chorégraphié contient la fluidité et la liberté.

Dans la planche à la page 28, la danse d'une femme est comparée au vol d'un oiseau, l'artiste essaie de transmettre cette beauté fugace (fig. 17). Juste par quelques traits l'artiste montre la légèreté de la figure en mouvement. Le corps noir d'un oiseau se détache du fond vibrant de la ville. Les bâtiments sont dessinés avec virtuosité ; l'artiste maintient la précision qui n'est pas étouffante, c'est une légèreté qui rappelle la dentelle. Avec le vol des oiseaux, l'agilité de la ville, la perspective qui s'ouvre vers le ciel, le trait crée l'atmosphère joyeuse et légère juste comme la danse de la femme.



Fig. 18, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, détail de la page 29.

Dans la case suivante à la page 29, le mouvement du trait change, il transmet l'émotion totalement différente (fig. 18). La ville perd de sa légèreté, la rue se ferme en multipliant des traits de plus en plus épais, on n'a plus accès au ciel. Les têtes baissées des

passagères renforcent l'atmosphère sombre. Le mur avec des graffitis abondants partage la case en deux parties. Michel, l'air soucieux, regard baissé passe à côté de ce mur. Sa figure, effectuée en quelque trait frémissant, se dissimule avec les mots sur le mur pour mieux transmettre le fait que le personnage est plongé dans ses pensées. Effectivement, on lit : « Deux heures après. Après son déjeuner avec Charles, les rues étaient redevenues des égouts à ciel ouvert, et les pigeons des rats volants. » Nous avons déjà évoqué que pendant ce déjeuner Michel a appris la nouvelle attristante ; on voit comment elle a changé son attitude envers le monde.

Baudoin est influencé non seulement par la danse mais aussi par la musique, elle est une métaphore récurrente de son œuvre. Le trait de par ses qualités (vibration, affirmation/hésitation, masses/taches, etc.) crée une musique différente du dessin. Dans son album *La Musique du dessin*, l'auteur s'interroge sur ce qu'il y a derrière les traits, quelle émotion porte le personnage, qu'est-ce qu'il sent, quelle est la musique de son visage ? De même dans la *Tâche de jazz*, il se demande s'il est possible de dessiner la musique, comment peut-il entrer dans la tête du musicien qui en jouant

fait la même chose que lui en dessinant.<sup>80</sup> Baudoin trouve que souvent le dessin n'est pas capable de tout dire alors il faut que les autres arts interviennent ; la musique et la danse peuvent compléter le dessin. L'artiste est pour la collaboration des arts.<sup>81</sup> Comme il dit dans l'entretien avec Philippe Sohet :

*Au fond la création est une. Écrire, peindre ou dessiner : il n'y a pas de différences. Un musicien cherche la même chose qu'un écrivain. (...). Pour les Chinois du XVII<sup>e</sup> siècle, on ne pouvait pas être calligraphe sans être écrivain, peintre et philosophe. Souvent ils étaient musiciens aussi.*<sup>82</sup>

Cette volonté de représenter à travers le trait la danse et la musique est une tâche extrêmement difficile parce que toutes deux s'évanouissent aussitôt qu'elles sont vues ou entendues. Le trait vif de Baudoin essaie de transmettre leur énergie et fugacité. Cela acquiert la plus grande évidence dans les performances publiques de Baudoin où, aux rythmes de la musique, il dessine une danseuse. Le trait qui danse sur la feuille vise à capter l'aspect éphémère du corps qui se déploie dans l'espace. « Danser avec son corps sur une scène ou tracer des traits sur une feuille, ça relève d'une même réflexion. Il y a un rapport à l'espace », partage l'artiste.<sup>83</sup>

Le film documentaire de Laetitia Carton *EDMOND, un portrait de Baudoin*, que nous avons eu la chance de voir en avant-première au Festival internationale de la bande dessinée à Angoulême cet hiver et qui est en cours de postproduction, constitue une autre démarche pour la collaboration des arts et enrichir l'œuvre de Baudoin, cette fois-ci, en proposant le portrait de l'artiste lui-même. Le spectateur est invité à plonger dans la vie de l'artiste, dans son village de Villars sur Var, dans les Alpes Maritimes, où il a passé son enfance et son adolescence, à Nice où il est né et dans son atelier à Paris alors qu'il travaillait sur son prochain livre sur Salvador Dali. Les sensations et les sentiments sont dans la simplicité du quotidien, dans des gestes et des visages, dans des relations. On voit l'artiste en train de dessiner, de manger et de bavarder avec des amis, de danser et de travailler, de se promener et de se baigner nu en pleine nature. C'est le film qui fête l'Homme, qui révèle la beauté de son corps et de son esprit. La réalisatrice propose aussi la

---

<sup>80</sup> BAUDOIN, Edmond. *Tâche de jazz*. Paris : Le 9<sup>ème</sup> monde, 2002.

<sup>81</sup> Site de Casa de Francia Digital (anonyme). « Viva la vida. Edmond Baudoin et Jean-Marc Troub's » [en ligne]. Disponible sur : <http://vimeo.com/20125266> (consulté le 17 février 2014).

<sup>82</sup> SOHET, Philippe. *Entretiens avec Edmond Baudoin*. Saint-Égrève : Mosquito, 2001, p. 129.

<sup>83</sup> SOHET, Philippe, *op. cit.*, p. 94.

traduction de la bande annonce en langue des Signes Française (LSF) comme une autre façon de transmettre les sensations visuelles, auditives et tactiles.<sup>84</sup>

Pour conclure, nous pouvons dire que l'expression artistique de Baudoin et de Mattotti est étroitement liée au corps. Influencés par la musique et la danse, les artistes mettent en valeur le mouvement et le rythme dans leur création. Si l'implication du corps dans le trait est totale chez Baudoin, dans l'expression de Mattotti elle est sans doute plus cérébrale. La collaboration des arts renforce l'énergie artistique.

## 2. Le problème du trait

Le trait se définit comme une ligne tracée sur une surface quelconque. Il est aussi le synonyme du terme 'expression' : le trait définit la manière d'exprimer, de décrire, de dépeindre.<sup>85</sup> La question de 'manière' associe le trait avec le 'style'. Comme l'évoque l'écrivain Marc Le Bot, « Le style, dans tous les cas, parle d'une main instrumentée et agissante : le coup de main, l'outil et la matière. Leurs affrontements. Ranimer le mot *style* est ranimer des corps à corps de gestes et de choses (c'est lui qui souligne). »<sup>86</sup> Alors effectivement, le style se définit par la manière dont l'artiste effectue son trait. Dans ce travail on considère le trait comme une ligne particulière et le style de l'artiste en même temps. La fonction individuante du style est l'essentiel, selon le critique d'art Claude Bouyeure.<sup>87</sup> Le style est ce qui fait la différence, ce qu'on reconnaît.

Le poète Pierre Tilman écrit que le style peut contenir à la fois une sorte de simplicité et de faiblesse : « ça va avec le spectateur admiratif qui s'extasie, passif : « Il a du style ! »<sup>88</sup> Autrement dit, la clarté du style fait qu'il devient accessible, compréhensible à tout le monde. L'auteur avoue son admiration pour les artistes qui sont capables de garder leur 'anonymat' ; ce qui rend Picasso sympathique à son avis c'est le fait que « les gens croient que leur gosse de cinq ans est capable

---

<sup>84</sup> CARTON, Laetitia. « EDMOND, un portrait de Baudoin (LSF) » [en ligne]. Disponible sur : <http://vimeo.com/48743393> (consulté le 10 avril).

<sup>85</sup> ROBERT, Paul et REY-DEBOVE, Josette (dir.), REY, Alain (dir.) *Le petit Robert*. Paris : Le Robert, 2012, p. 986.

<sup>86</sup> LE BOT, Marc. « Le dernier tableau ». Dans FALL, Georges (dir.) *Opus international, Le style*, n° 57269, Saint-Amand Montrond : CLERC, 1981, p. 4.

<sup>87</sup> BOUYEURE, Claude. « Du style ». Dans FALL, Georges (dir.) *Opus international, Le style*, n° 57269, Saint-Amand Montrond : CLERC, 1981, p. 19.

<sup>88</sup> TILMAN, Pierre. « Le style, c'est une infirmité ». Dans FALL, Georges (dir.) *Opus international, Le style*, n° 57269, Saint-Amand Montrond : CLERC, 1981, p. 23.

d'en faire autant. »<sup>89</sup> Alors le style, c'est aussi ce qu'on ne reconnaît pas, ce qu'on croit plus évident qu'il n'est. La spontanéité du trait de Baudoin cache sa virtuosité. De même, le trait rigide de Mattotti masque un travail lourd avec la matière.

Baudoin enchante avec son trait fluide et fugace à l'encre noire tandis que Mattotti propose un trait durable au pastel gras. Dans cette partie nous allons voir que l'artiste peut être en tension avec la recherche de la pureté du trait. Le trait de Baudoin le rattache à la calligraphie, son trait acquiert le caractère de l'écriture. Il devient un signe pur qui peut être considéré comme œuvre d'art. Idem chez Mattotti, où chaque case devient une petite peinture grâce à un trait très élaboré, très poussé. Cela pose un problème de lecture : le trait devient plus important que le sens, on ne voit que le trait. Autrement dit, Hubert Damisch évoque l'idée de Sartre, cela nous renvoie à la composante réelle, matérielle du dessin : ce qu'on voit vraiment n'est que des traits tracés au crayon ou au pinceau, « sur une feuille de papier blanc ou teintée, et d'un grain plus ou moins prononcé. »<sup>90</sup> La force du trait constitue donc la question principale de cette partie.

## 2.1. Le trait transforme le corps

Nous avons dit dans la première partie que la sensation et les sentiments se définissent par leur matière invisible qui se matérialise grâce au trait. Cela permet de voir comment la sensation et les sentiments transforment le comportement et l'état physique des personnages. La corporalité est très présente dans *Le Portrait* et *Le Bruit du givre*. En effet, l'implication du corps dans le trait, visible dans l'expression artistique de Baudoin et de Mattotti, touche aussi profondément leurs personnages. Le changement fort que subissent ceux-ci souligne qu'ils sont des personnes réelles avec un corps et des sentiments.

L'un des thèmes principaux du *Bruit du givre* est la vie. La souffrance de Samuel Darko montre sa peur de la vie, la grossesse d'Alice évoque son choix de vie, la maladie du père de Samuel parle de la fragilité de la vie. Cette question de la vie est étroitement liée au corps des personnages et laisse parler du cycle de la vie : l'enfance avec le futur bébé d'Alice et avec Matilda, fille de l'homme à la cigarette le soir à l'hôpital ; la maturité avec la beauté du corps d'Alice ; la vieillesse avec le père de Samuel. Mattotti fait beaucoup attention aux visages, aux positions des personnages, à leur corporalité. Selon Thierry Groensteen, le corps, chez Mattotti, est « une

---

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> DAMISCH, Hubert. *Traité du Trait*. Paris : RMN, 1995, p. 85.

composition à la fois graphique, sculpturale et chromatique, un jeu rythmé de lignes, de masses et



Fig. 19, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 9.



Fig. 20, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, p. 90.

de couleurs, aux courbes et contre-courbes toujours franches, amples, sans brisure. »<sup>91</sup>

Samuel a un rapport compliqué à la vie, il a peur de devenir un père. Cela crée un désaccord avec son corps, il est toujours en train d'examiner son humeur, son état physique.

Dès la première case, le récit commence par une sensation de chaleur qui contraste avec celle du froid évoquée dans le titre : « Je me souviens très bien, nous revenions de la plage... La peau me brûlait... La voiture était un vrai four... Une caisse de fer et de chaleur paralysée en plein trafic. » En comparaison avec la dernière phrase du livre : « Il faisait très froid.

Et pour nous guider, pour

nous envelopper... Le bruit du givre. » Samuel vit dans le monde entouré des sensations qui affectent son corps ; à côté de la chaleur et du froid, il évoque la fatigue, la faim, le sommeil. Il est intéressant que les sensations soient liées aux sentiments. Le sentiment de la peur est suivi du bruit qui envahit le personnage. En se séparant d'Alice, Samuel explique qu'il ne pouvait pas l'entendre :

<sup>91</sup> GROENSTEEN, Thierry. « Mattotti : corps et graphes » [en ligne]. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article219> (consulté le 10 mars 2014).

« Avant de partir, Alice m’a dit quelque chose que j’ai regretté de ne pouvoir, de ne savoir écouter. Je n’ai pas pu. Je n’ai pas su. À cause du bruit. À cause de la peur » (fig. 19). On remarque que le personnage bouche ses oreilles l’empêchant d’entendre Alice. Il fait ce geste pour ne pas entendre le bruit qui est pourtant intérieur, c’est le bruit de la peur que seul Samuel peut entendre.

Dès que le personnage sent la joie et la tranquillité, le bruit est remplacé par la musique. « Je marchais d’un bon pas. Oui, je marchais. (...) Mais moi c’était comme si mes jambes dansaient ! La musique venait-elle de l’eau ? Du ciel ? De la brise... ? » se demande Samuel (fig. 20). Il est intéressant de citer ici Baudoin qui explique : « Si je marche pour marcher, je ne fais que marcher. Mais si je marche en sachant que je marche, je danse. »<sup>92</sup> Donc Samuel est conscient du changement de son corps, il est content que le bruit de la peur soit remplacé par la musique de la joie.

Le changement des sentiments et des sensations se réalise dans les couleurs des images aussi.<sup>93</sup> La séparation avec Alice est marquée par des couleurs chaudes et dramatiques ; le rouge, l’orange et des ombres qui créent l’impression du coucher du soleil, du soir qui s’approche. Avec la fin de la



Fig. 21 Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, pages 72, 73.

<sup>92</sup> SOHET, Philippe. *Entretiens avec Edmond Baudoin*. Saint-Égrève : Mosquito, 2001, p. 94.

<sup>93</sup> Cf. *infra*, chap. 2.2., p. 45.

journée l'amitié aussi prend fin. Les couleurs dans la deuxième image évoquent des émotions complètement différentes : les couleurs froides du cyan, du blanc et du vert créent l'impression du matin, de la journée qui commence et qui offre des promesses. Le personnage respire l'air frais, les ombres grises donnent de la douceur à son visage.

L'apparition des sensations est aussi liée au fait que dans un moment Samuel perd la vue. Sa sensation visuelle est remplacée par des sensations auditives, olfactives, tactiles. Le monde acquiert une autre dimension ; entouré du noir, Samuel sent la peau de la main d'Isa qui le promène, le bruit de la neige sous ses pieds, il avoue que pendant cette période « Le docteur Berthuis n'avait été pour moi qu'une voix grave et un parfum mentholé. »<sup>94</sup>

Alice aussi subit le changement corporel ; le fait qu'elle soit enceinte d'un autre homme bouleverse Samuel. La représentation en double page du moment où il apprend la nouvelle est très fort visuellement et émotionnellement (fig. 21).

Dans la première case, Samuel est sur l'escalier en attendant qu'Alice lui ouvre la porte. Ce moment de l'attente le plonge dans ses souvenirs. Il se demande quand est-ce qu'il a commencé ce voyage de la peur vers Alice ? Les hachures douces qui démolissent son visage peuvent signifier son état d'âme ; il est plongé dans la réflexion qu'il mène pendant toutes les quatre cases. Les lignes en diagonales qui se croisent créent l'impression d'instabilité ; le personnage cherche la réponse à sa question. Ce croisement des lignes créent une sorte de labyrinthe de ses pensées. Parallèlement à son monde intérieur, Samuel ne cesse d'observer ce qui se passe autour de lui. Dans la deuxième case, il aperçoit l'ascenseur qui monte ; dans la troisième il observe la femme enceinte qui monte dans cet ascenseur ; dans la quatrième il finit d'observer la montée. Le lecteur ne se rend pas compte forcément que cette femme était Alice, c'est Samuel qui l'explique : « Mon voyage était précisément en train de commencer là, à cet instant... Pendant qu'Alice montait avec son futur enfant dans l'ascenseur... et moi je descendais, seul, l'escalier... » La cage dans cet album symbolise la peur.<sup>95</sup> Samuel garde sa peur d'avoir un enfant enfermée dans une cage ; de même qu'Alice enceinte dans l'ascenseur, une cage en fer symbolise sa peur. Samuel n'a donc pas fini de l'accepter, son voyage n'est pas fini. Les destinations se croisent ; elle monte, lui descend, elle est avec son enfant et lui est tout seul. C'est une rencontre silencieuse très riche émotionnellement. Alice n'aperçoit pas Samuel, elle reste calme, lui par contre est bousculé et les griffures à l'encre rouge transmet ses cicatrices intérieures.

---

<sup>94</sup> MATTOTTI, Lorenzo, ZENTNER, Jorge. *Le Bruit du givre*. Italie : Seuil, 2003, p. 39.

<sup>95</sup> Cf. *infra*, chap. 3.2., p. 78.

Illustrateur de mode, Mattotti souligne que le visage est plus important que le vêtement, le visage est ‘porteur’. « On ne se rend pas assez compte de ce que ça représente, changer une lèvre d’un coup de crayon, retirer une ligne de plus, penser à un nez, etc. » explique l’artiste.<sup>96</sup> On voit avec quelle attention l’artiste dessine le visage d’Alice ; par des multiples nuances il veut souligner la blancheur de sa peau, la beauté de sa bouche et ses cheveux noirs (fig. 22). Il est intéressant de ne pas avoir de portrait entier ; tout au long du livre le regard d’Alice est caché soit en la représentant hors case, soit en détournant son visage. Ce choix peut être expliqué comme la volonté d’éloigner Alice de Samuel, d’éviter le contact. On verra plus tard que le regard joue un rôle très important dans le livre.<sup>97</sup> La peau et la bouche d’Alice évoquent la sensualité, en la voyant Samuel est frappé par sa présence : « C’était, enfin, l’Alice réelle, en chair et en os... Plus réelle même que les fleurs ou les monstres de la peur. » Cette rencontre est le sommet, on célèbre la beauté du corps : « Alice, tout simplement, était là : l’intensité de sa présence m’apparaissait débordante. Toute sa réalité de femme me recouvrait, m’enveloppait... Au point de me transformer moi aussi, en quelque chose – en quelqu’un – de réel. »<sup>98</sup> La présence d’Alice donne de la force à Samuel, elle le reconforte.



Fig. 22, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 93.

La fragilité du corps est abordé par l’image du père de Samuel qui a « perdu l’audition, la vue, la mémoire et la puissance sexuelle mais pas le sens du ridicule. »<sup>99</sup> La double page représente Samuel à l’hôpital en train de s’occuper de son père : il le nourrit, il le porte, il l’habille,

il lui fait des massages (fig. 23). Tous ces gestes évoquent les sensations tactiles. Samuel entre dans

<sup>96</sup> GROENSTEEN, Thierry. « Mattotti : corps et graphes » [en ligne]. Disponible sur : <http://neuvieameart.citebd.org/spip.php?article219> (consulté le 10 mars 2014).

<sup>97</sup> Cf. *infra*, chap. 3.2., p. 78.

<sup>98</sup> MATTOTTI, Lorenzo, ZENTNER, Jorge. *Le Bruit du givre*. Italie : Seuil, 2003, p. 93.

<sup>99</sup> MATTOTTI, Lorenzo, ZENTNER, Jorge, *op. cit.*, p. 111.

le monde sensoriel de son père : « La peau de mon père. L'odeur de mon père. La nudité de mon père. La respiration de mon père. La pudeur de mon père. L'humeur de mon père. Les silences de mon père. » Samuel répète « mon père » comme une prière, ce contact intime le change. Le souci porté à son père donne finalement un sens à sa vie, la tranquillité et la douceur remplacent la peur de devenir le père parce qu'il devient « le père de son père. »<sup>100</sup> Seulement après avoir porté attention à quelqu'un d'autre, Samuel retrouve la paix intérieure ; après avoir accepté l'autre, il finit par s'accepter lui-même.

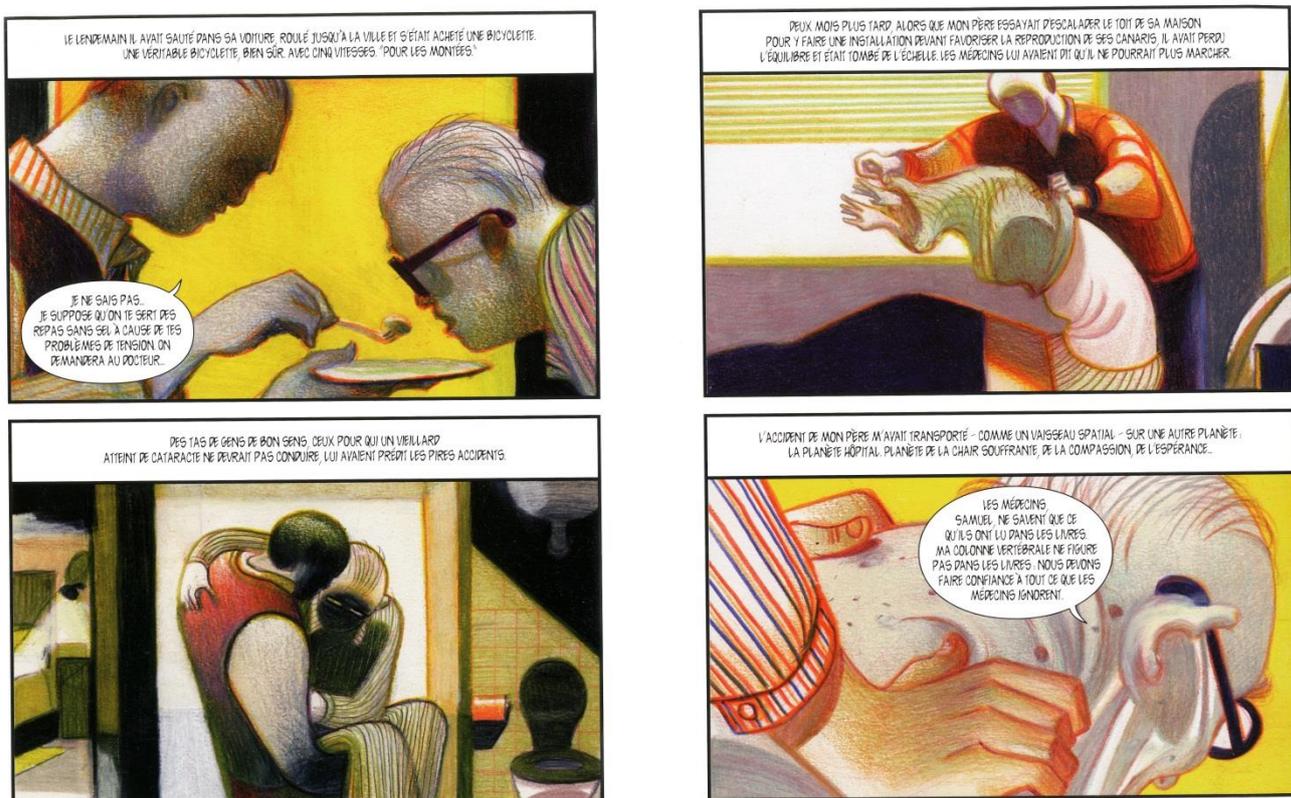


Fig. 23, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, pages 112, 113.

<sup>100</sup> MATTOTTI, Lorenzo, ZENTNER, Jorge, *op. cit.*, p. 114.



Fig. 24, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, page 37.

passivité du modèle.<sup>101</sup> En fait, l'expression corporelle dit plus que les paroles. D'après Jacques Samson :

*Cela saute aux yeux que les bandes dessinées de Baudoin mettent fort peu l'emphase sur l'identité psychologique du personnage au profit de sa mouvance anatomique déclinée avec virtuosité à travers le récit ; du statut d'enveloppe narrative, le corps mute bien souvent chez lui en mobile purement expressif.*<sup>102</sup>

<sup>101</sup> GROENSTEEN, Thierry. « Le portrait » [en ligne]. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article69> (consulté le 10 février 2014).

<sup>102</sup> SAMSON, Jacques. « Celui qui tient le pinceau » [en ligne]. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article723> (consulté le 10 février 2014).

Les sentiments de Carol sont inclus dans sa gestuelle. Dans la planche à la page 37, elle rencontre le même homme avec qui elle s'est séparée au début du livre (fig. 24). On retrouve les mêmes figures de la femme faisant des gestes.<sup>103</sup> Sa réaction à l'appel de cet homme est inhabituelle parce que la figure de la danseuse tête baissée, les mains près du cœur remplace la réponse. Carol reste réservée, la voix de cet homme la gêne. Les excuses de l'homme suscitent la même réponse mais encore plus renforcée avec la répétition de la même posture. Carol a du mal à commencer des relations avec les hommes, parce qu'ils ne s'intéressent qu'à son corps. Le sourire déplaisant de l'homme montre qu'il est peu sincère en parlant avec elle ; la volonté de cacher son regard en laissant le côté anonymat, souligne le fait que tous les hommes se comportent de la même manière.



Fig. 25, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, pages 18, 19.

À la page 18, Michel raconte passionnément à son ami Charles comment il essaie de dessiner Carol (fig. 25). Le regard de Charles montre qu'il se méfie des paroles de Michel ; dans la troisième case il se moque de l'artiste : « J'aimerais bien la voir cette Carol !... Mais moi je crois que tu es surtout amoureux d'elle. » Dans la dernière case, les regards lubriques des hommes semblent observer Carol qui se déshabille à la page suivante. Pour la première fois Carol pose nue dans l'atelier de Michel.

<sup>103</sup> Cf. *supra*, chap. 1.1., fig. 6, p. 15.



Fig. 26, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, pages 20, 21.

Contrairement aux autres hommes, Michel évite de regarder Carol se déshabillant : dans les deux dernières cases il se prépare pour la séance le dos tourné à Carol, ensuite il pose la toile en face d'elle. C'est seulement en dessinant qu'il commence à observer son corps. Alors il est important de comprendre la différence entre le regard des hommes et celui de l'artiste. On revient à l'idée déjà évoquée : Michel utilise la 'vue voulue' qui se différencie du regard ordinaire.<sup>104</sup> L'artiste veut aussi le corps de Carol mais pour révéler sa beauté, transmettre son essentiel. La toile, qui fait barrière entre lui et Carol, protège alors l'artiste pour ne pas avoir un regard impure.

Ce motif du peintre avec la toile devant son modèle fait allusion à la série de 180 dessins de Picasso sur le peintre et son modèle, publié en 1953 – 1954 dans la revue artistique et littéraire *Verve*. La série exprime « une tentative de représenter toute la variété des émotions qui traversent l'esprit de l'artiste face au modèle (...) »<sup>105</sup> De même dans *Le Portrait*, Michel s'engage dans le dessin avec ferveur, chaque trait le mène vers la connaissance (fig. 26). La passivité du modèle s'oppose à l'activité de l'artiste qui dessine avec l'implication du corps dans son entier : il dessine debout, il se penche, il s'accroupit. Comme il l'explique lui-même : « Il me faut l'énergie de l'ensemble de mes

<sup>104</sup> Cf. *supra*, chap. 1.2., p. 19.

<sup>105</sup> NOUSSIS, Emmanuel. « Le dernier Picasso 1954 – 1973 (1). La peinture de la peinture » [en ligne]. Disponible sur : <http://lewebpedagogique.com/khagnehida/archives/28772> (consulté le 15 mai 2014).

membres... ma tête, mes organes... pour faire un dessin. » Avec cette phrase, prononcée devant le nu, on entre dans l'intimité du moment. L'artiste se concentre au maximum, il est présent plus que jamais. Comme va l'écrire Carol plus tard : « Poser pour Michel, le seul moment où il est là, terriblement attentif avec comme l'intensité de l'amour. »<sup>106</sup> En passant d'une case à l'autre, le regard glisse du haut en bas de la figure dessinée en revenant, dans la dernière case, au motif principal, le portrait. Les effets de zoom invitent le lecteur à participer dans le processus en observant chaque détail. Dans la quatrième image, la mise en abîme est dérangeante : l'artiste s'accroupit devant Carol dessinée, tandis que la vraie Carol est juste à côté. Malgré sa belle mission, dessiner la vie, l'artiste crée un mur entre lui et Carol. Le dessin empêche la communication de deux personnes, qui commencent à sympathiser l'une l'autre.

À la page suivante l'ambiance change totalement. De la beauté du corps on passe à sa fugacité : « Bientôt les vers allaient se repaître de la beauté, et lui, Michel, savait qu'une fois de plus sa main avait failli. » Michel a essayé d'immortaliser la beauté, de vaincre la mort ; c'était une tâche trop difficile pour lui. Ce passage est renforcé avec la nouvelle que l'ami de Charles est mort. L'apparition inattendue de Charles et sa salutation méprisante rompt l'ambiance intime. Dans la deuxième case, le changement de la posture de Carol montre qu'elle est bousculée par cette interruption. Ensuite avec la série des figures effrayées se penchant on voit ce qu'elle ressent. Le trait devient de plus en plus vif et fugace juste comme sa volonté de se cacher, de ne plus montrer son corps. Charles représente le monde des gens, qui ne voit rien de sacré dans le travail de Michel et de son modèle. Dans la quatrième image, Charles parle sans détourner les yeux du corps de



Fig. 27, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, détail de la page 38.

Carol, encore une fois, il a ce regard lubrique envers la femme. Carol se méfie des autres, elle fait confiance seulement à Michel. Cette volonté de lui offrir son corps, sa nudité, sa jeunesse est évidente à la page 38 ; la danseuse qui représente les sentiments de Carol

tend ses bras en offrant tout à Michel qui la rencontre pour leur dernière séance (fig. 27).

<sup>106</sup> BAUDOIN, Edmond. *Le Portrait*. Paris : L'Association, 1997, p. 27.

Dans *Le Portrait*, le sujet de l'artiste et son modèle, met en évidence le thème du corps. Le personnage de Carol, comme la danseuse et le modèle, est entre l'action et la passivité. Le regard ordinaire envers le corps s'oppose à celui de l'artiste qui exalte sa beauté. Le trait essaie de transmettre la vie qui se cache derrière le corps et de l'immortaliser. Dans *Le Bruit du givre*, la corporalité des personnages est étroitement liée à leur rapport à la vie ; heureux est celui qui accepte de la partager avec l'autre. Les deux livres abordent les questions existentialistes : le thème de la création – artistique chez Baudoin et humaine chez Mattotti – permet de se demander ce qui est l'homme et quel est son rôle dans la vie.

## 2.2. Le dessin à l'encre noire

L'apparition des premiers livres d'Edmond Baudoin au début des années quatre-vingt, trouble le cours tranquille de la bande dessinée franco-belge, encore formatée par l'usage de



la ligne claire.<sup>107</sup> Baudoin n'a pas suivi les vents dominants, depuis ses débuts il a montré sa prédilection pour le noir et blanc et pour le pinceau, au point d'en faire une véritable signature. Le trait de Baudoin est proche de celui des maîtres d'Asie. Pour l'analyser, nous allons nous intéresser à la création des maîtres japonais et chinois, Hokusai et He Youzhi ainsi qu'aux textes d'Hubert Damisch, qui aborde la question du trait, et de François Cheng, qui parle de la philosophie de la peinture chinoise. Nous allons aussi nous intéresser aux *Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère* de maître Shitao et aux idées de Pierre Ryckmans qui commente ce texte.

Fig. 28, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, page 41.

<sup>107</sup> Site d'Ulule (anonyme). « EDMOND, un portrait de Baudoin » [en ligne]. Disponible sur : <http://fr.ulule.com/baudoin/> (consulté le 10 mars 2014).

La force du trait est dans sa qualité distinctive : sans faire attention au contenu du dessin, le spectateur peut reconnaître l'artiste, l'école, l'époque.<sup>108</sup> La peinture chinoise est liée à la calligraphie, c'est pourquoi le trait est considéré comme un signe qui a son propre sens. Selon l'historien d'art Hubert Damisch, faire sens, pour le trait, ce serait d'abord faire image, et réciproquement.<sup>109</sup> Le trait de Baudoin s'approche de la calligraphie, il devient un signe pur. Dans *Le Portrait*, il n'hésite pas à effacer le portrait non réussi, comme s'il voulait supprimer une phrase ratée (fig. 28). Le trait noir qui couvre le visage de Carol signifie la malchance ; l'artiste n'a pas réussi à transmettre l'essentiel. Pourtant les portraits qui suivent montrent que l'infortune n'a pas arrêté l'artiste ; il continue sa recherche. Dans son livre *La Musique du dessin*, Baudoin compare souvent le dessin à l'écriture : « Les premiers mots que je mets sur une page vont tirer derrière eux la suite des phrases, de la même manière que d'un point sortira mon trait de pinceau. »<sup>110</sup>

Il est intéressant de constater qu'en Occident on fait la différence entre dessin et peinture, tandis qu'en Chine la peinture est une activité de nature essentiellement graphique.<sup>111</sup> Avec son trait calligraphique Baudoin fait par conséquent la liaison entre ces deux cultures. Comme l'explique l'essayiste et historien d'art Pierre Ryckmans, la calligraphie, comme art indépendant, est arrivée bien avant la peinture. Étant le fait des hommes d'élite politique, sociale et intellectuelle, des lettrés, la calligraphie cursive, l'écriture n'avait pas pour but premier de transmettre une information, mais bien « d'effectuer une recherche plastique, expression de la créativité individuelle de l'auteur. »<sup>112</sup> La peinture rompt petit à petit avec ses origines artisanales, elle abandonne la fresque, les couleurs, les figures qui constituaient autrefois son sujet principal et commence à disposer des mêmes instruments que la calligraphie. C'est la naissance de la peinture spirituelle, du paysage monochrome à l'encre, sur soie ou sur papier, non plus peint mais 'écrit'.<sup>113</sup>

Professeur et écrivain sur l'art chinois, François Cheng explique que les termes 'Pinceau', 'Encre' et 'Trait' sont les plus importants dans la peinture chinoise. 'Pinceau' et 'Encre' sont les éléments inséparables, ils créent la notion de 'Pinceau-Encre' qui fait la base de la théorie sur la peinture chinoise. 'Encre', qui représente les modulations de ton, de luminosité et d'atmosphère, par ses

---

<sup>108</sup> DAMISCH, Hubert. *Traité du Trait*. Paris : RMN, 1995, p. 81.

<sup>109</sup> DAMISCH, Hubert, *op. cit.*, p. 82.

<sup>110</sup> BAUDOIN, Edmond. *La musique du dessin*. Paris : L'An 2, 2005.

<sup>111</sup> DAMISCH, Hubert. *Traité du Trait*. Paris : RMN, 1995, p. 59.

<sup>112</sup> RYCKMANS, Pierre. *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*. Paris : Hermann, 1996, p. 132.

<sup>113</sup> RYCKMANS, Pierre, *op. cit.*, p. 133.

contrastes internes est suffisamment riche pour exprimer les infinies nuances de la nature.<sup>114</sup> Sèche, diluée, blanche ; mouillée, concentrée, noire ; telles sont les six espèces différentes de l'encre noire qui sont toutes considérées comme des couleurs indépendantes.<sup>115</sup> Baudoin avoue qu'il manie cette variété de l'encre noire : « J'ai découvert la fascination du noir et du blanc car ils m'envoient des couleurs. »<sup>116</sup>

Le terme 'Pinceau' prédestine la structure graphique de la peinture et désigne à la fois l'instrument et le trait qu'il trace.<sup>117</sup> Par la suite, la notion 'Trait de Pinceau' introduit le terme de 'Trait' qui incarne le processus par lequel l'homme est uni avec le surnaturel. Dans la peinture chinoise, 'Trait' implique forme, teinte, volume, lumière, rythme et couleur.<sup>118</sup> On voit comment la densité est fondée sur l'économie de moyens ; le trait est capable de tout manifester. Pourtant, il ne fonctionne

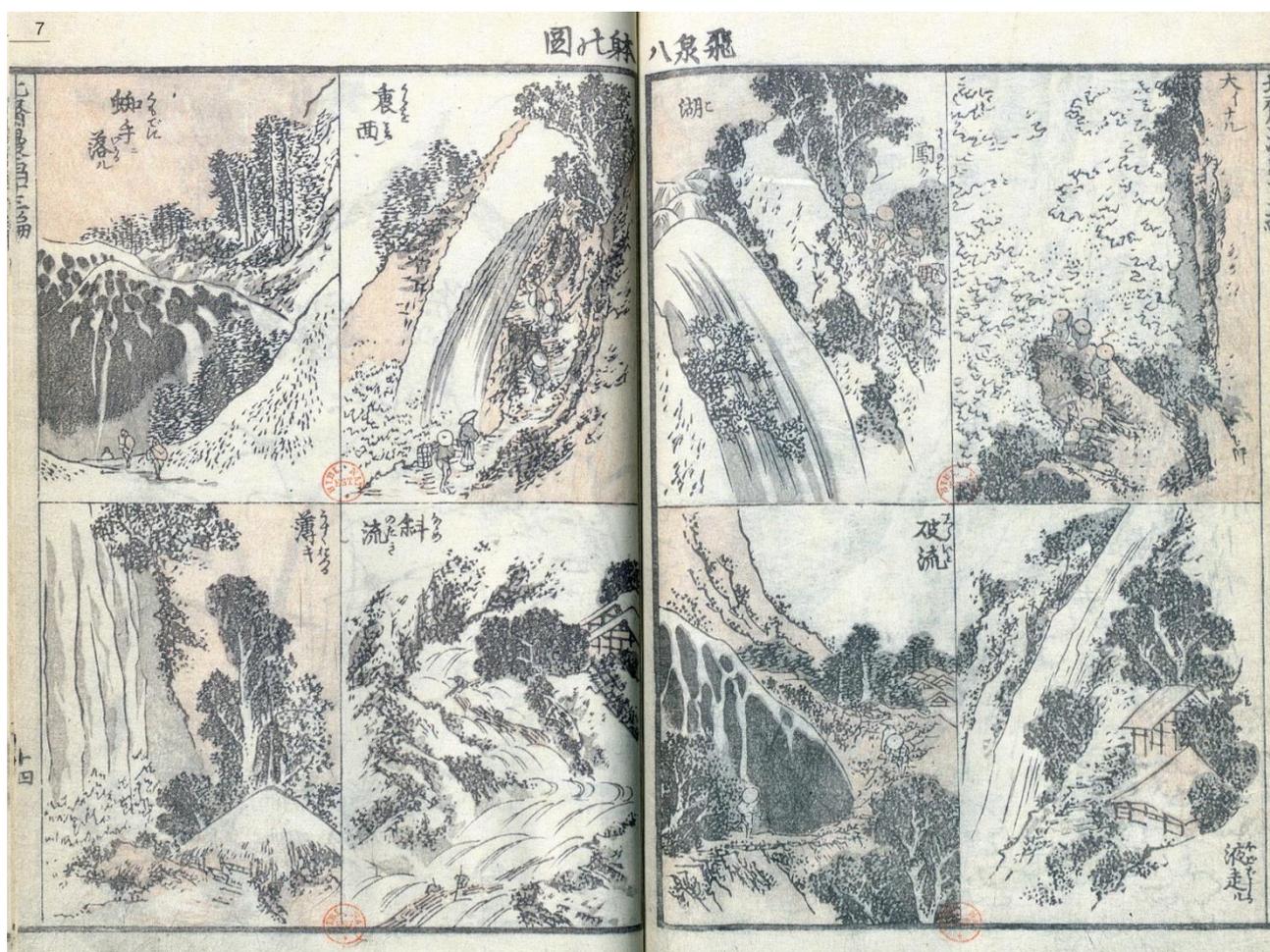


Fig. 29, Hokusai, *Manga*, éd. Seuil, 2007, pages 38, 39.

<sup>114</sup> CHENG, François. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris : Seuil, 1991, p. 74.

<sup>115</sup> CHENG, François, *op. cit.*, p. 90.

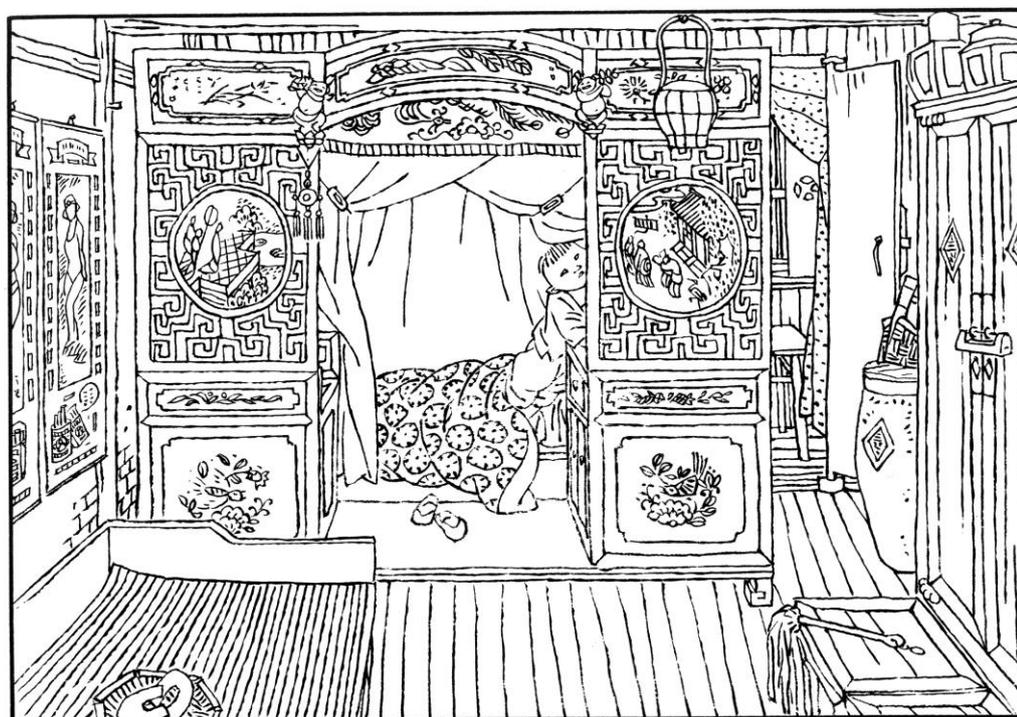
<sup>116</sup> LANTENOIS, Jean-Luc. « Le dessinateur de l'ombre ». Dans *L'Humanité*, 1989.

<sup>117</sup> CHENG, François. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris : Seuil, 1991, p. 75.

<sup>118</sup> CHENG, François, *op. cit.*, p. 73.

pas s'il n'est pas guidé par le Vide. On verra plus tard que le terme 'Vide' assure au système pictural son efficacité et son unité.<sup>119</sup>

Cette complexité nuancée des différents traits n'est pas évidente. La *Manga* de Katsushika Hokusai (1760-1849), l'un des plus grands artistes japonais, est un album de gravures sur bois, composé de 15 volumes qui comporte près de 4000 dessins destinés notamment à servir de manuel de peinture. L'artiste mène une étude minutieuse de la nature et du monde des hommes. De nombreuses planches consacrées à la flore et à la faune nous fait découvrir l'univers graphique de ce génie du trait que fut Hokusai (fig. 29).<sup>120</sup> Chaque rocher, chaque vague possède son trait spécifique. Dans la planche qui représente les cascades, chaque sorte de cascade porte une précision qui indique sa particularité : à la page de droite on a la « grande cascade ; cascade dont on peut s'approcher ; cascade puissante ; cascade à l'aspect de fils blancs » et à la page de gauche « cascade dont on peut voir l'envers ; cascade en forme de patte d'araignée ; cascade oblique ; cascade légère. »<sup>121</sup> La représentation des mouvements des eaux est incroyable ; on a l'impression de l'instant figé qui est en même temps dans une certaine répétition permanente. Ce qui pour les Occidentaux apparaît



姑妈家里有张很好看的床。

Elle avait dans sa chambre un lit absolument merveilleux.

Fig. 30, He Youzhi, *Mes années de jeunesse*, éd. l'An 2, 2005, p. 7.

<sup>119</sup> Cf. *infra*, chap. 3.3., p. 88.

<sup>120</sup> BOUQUILLARD, Jocelyn. « Hokusai et la Manga ». Dans BOUQUILLARD, Jocelyn et MARQUET, Christophe. *Hokusai, Manga*. Tours : Seuil, 2007, p. 8 – 11.

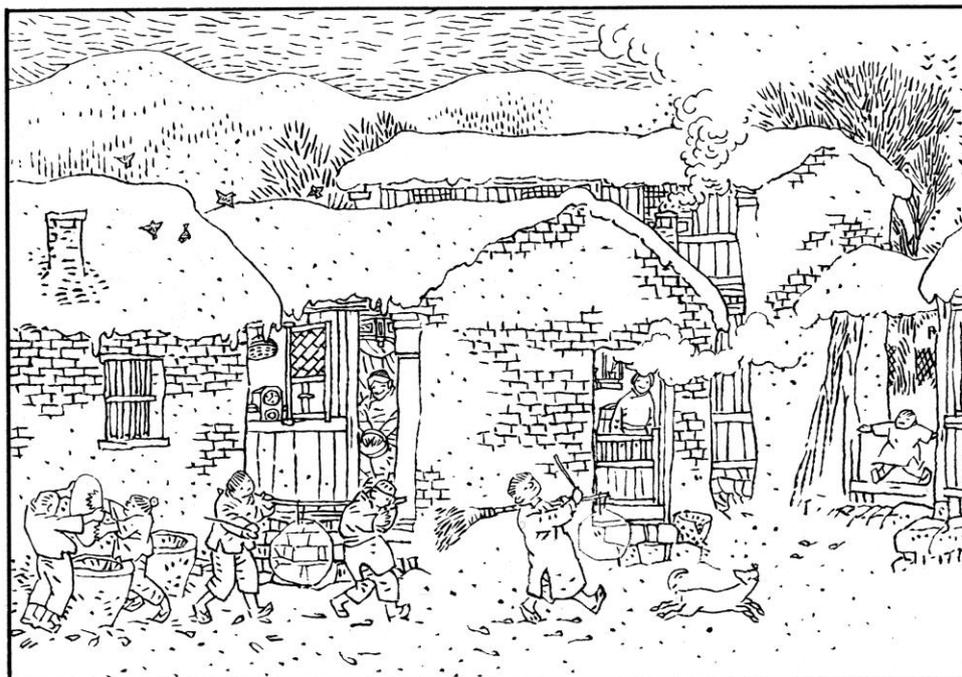
<sup>121</sup> BOUQUILLARD, Jocelyn, *op. cit.*, p. 24.

comme une représentation homogène du paysage, selon le professeur et l’auteur de bande dessinée Gérald Gorrige, « est en réalité tout un monde de rythmes, de variations et d’allusions subtiles que les yeux chinois ont appris à distinguer. »<sup>122</sup>

Pour montrer la diversité du trait dans le dessin nous allons analyser quelques planches de la bande dessinée chinoise *Mes années de jeunesse* du maître He Youzhi. Le Linhuanhua – la bande dessinée traditionnelle – se traduit comme les ‘images enchaînées’.<sup>123</sup> Il s’agit d’une image par page commentée par un court texte. Le texte étant laconique, l’image prend la place principale, c’est plutôt lui qui parle. Maître He travaille sur des images uniques qui sont construites comme des paysages avec des plans différents.

  la page 7, l’auteur raconte son enfance chez sa tante, on lit qu’ « elle avait dans sa chambre un lit absolument merveilleux » (fig. 30). Chaque objet, chaque matière dans cette image possède son propre trait. Il n’y a pas de taches noires qui pourraient séparer les détails en les accentuant ; pourtant cette vibration des traits ne crée pas de désordre. Tout reste bien équilibré en partageant les endroits détaillés et les espaces blancs. La beauté du décor du lit n’est pas étouffante parce que le trait retrouve la respiration avec le rideau blanc du lit, effectué juste en quelques traits. De même, la

冬天，把缸里结的冰取出来当「锣」敲，虽然没有声响，但也相当热闹。



L’hiver, on se fabriquait des gongs avec la glace qui se formait à la surface des gros baquets d’eau et on était ravi du bruit obtenu, même si cela n’avait rien de musical.

Fig. 31, He Youzhi, *Mes années de jeunesse*, éd. l’An 2, 2005, p. 12.

<sup>122</sup> GORRIDGE, Gérald. *Créer une BD. Collection pour les nuls*. Paris : First Editions, 2010, p. 230.

<sup>123</sup> DEFERT, Thierry. « La B.D. chinoise ». Dans *Zoom*, 1982, né 90.

représentation des deux chambres reste claire à cause de la porte blanche. On voit l'enfant dans le lit qui passe le temps en regardant les scènes gravées sur le bois du meuble. Cette densité graphique destinera d'une certaine manière sa future profession : il sera artiste.

Dans l'image à la page 12, on a la sensation du froid (fig. 31). L'artiste ne se contente pas de laisser la neige tout simplement blanche, il crée son volume et sa saleté avec des points et des taches sur les toits et par terre. On voit les enfants qui jouent avec des gongs de glace qui se forment à la surface des gros baquets d'eau. La matière transparente des gongs de glace est créée par les traits moins clairs. La fumée a aussi son propre trait qui se différencie de celui du ciel hivernal.

À la page 18, le trait crée une ambiance absolument différente (fig. 32). On n'aperçoit aucun effet

给帮工的送点心，也是贪图能吃上一份。



Lorsqu'on apportait le ravitaillement aux saisonniers, je m'arrangeais toujours pour récupérer quelques petites choses à grignoter.

Fig. 32, He Youzhi, *Mes années de jeunesse*, éd. l'An 2, 2005, p. 18.

d'ombre mais l'attitude des figures et le geste qu'ils font pour se protéger du soleil avec des feuilles de bananiers donnent la sensation de la chaleur. Les virgules graphiques, la ponctuation du paysage crée la vibration de la chaleur. Par quelques traits légers, l'artiste trace des montagnes lointaines.

Il est à noter, qu'en Chine l'idée de 'Trait' est liée au paysage, tandis qu'en Occident, c'est la figure humaine qui sert du modèle principal.<sup>124</sup> Pourtant les termes 'rides', 'os', 'chaire'

<sup>124</sup> DAMISCH, Hubert. *Traité du Trait*. Paris : RMN, 1995, p. 61.

unissent les deux cultures parce qu'on les utilise pour parler et du paysage et du corps.<sup>125</sup> Dans le chapitre XIII, le maître Shitao dit que : « La Mer peut manifester une âme, la Montagne peut véhiculer un rythme » ; comme le commente Ryckmans, un « rythme » signifie plus exactement une « pulsation artérielle »<sup>126</sup>. De même dans *Le Portrait*, par les variations infinies du trait, l'artiste 'explore' le corps du modèle. À la page 39, Michel commence une série de portraits de Carol (fig. 33). Au-dessus de la page, il répète le même portrait cinq fois avec un trait chaque fois différent. Dans le premier portrait, on atteint une précision du pinceau ; dans le deuxième et le quatrième les masses d'encre créent un visage mangé par l'ombre. Ces deux portraits encadrent le troisième qui,



au contraire, est lumineux et souligne le contraste entre noir et blanc. Dans le cinquième portrait, le trait doux sur le nez du modèle contraste avec celui sur son bras ; ce dernier est fort par son affirmation. Un peu plus bas on passe du portrait au nu ; le modèle garde la même position qui change dans les deux derniers dessins. La lumière affronte le modèle des deux côtés dans le dessin central, l'ombre qui se croise sur son corps montre les directions différentes de la source de lumière. Dans le dernier dessin l'artiste met plus de précision sur les cils et les lèvres du modèle pour souligner la sensibilité du visage. C'est un trait fugace qui ne cesse pas de changer de

Fig. 33, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, page 39.

<sup>125</sup> DAMISCH, Hubert, *op. cit.*, p. 72.

<sup>126</sup> RYCKMANS, Pierre. *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*. Paris : Hermann, 1996, p. 102.

rythme, un trait qui se méfie de ce qu'il trace et qu'il réessaie à chaque fois. Dans cette série muette des dessins, le trait de Baudoin dit plus que pourrait le dire des paroles. En l'observant, le lecteur entre en empathie avec le modèle et cherche avec l'artiste l'essentiel qui se cache derrière ce visage.

Dans la planche à la page 9, le trait devient un signe pur. Michel rencontre Carol pour la première fois et elle lui laisse une grande impression ; l'artiste est sûr qu'avec elle il va réussir à fixer « quelques instants d'éternité » (fig. 34). Les gestes des mains que font Michel dans les deuxième et troisième cases montrent qu'il est perplexe et qu'il ne trouve pas de mots pour définir ses émotions. Cette sensation se transmet par le trait : tout autour de l'artiste déconstruit, des objets, des visages



fondent en laissant des traits flotter tous seuls dans l'espace de plus en plus vide. Dans la dernière case, l'artiste est en train de disparaître lui aussi ; les traits qui l'ont assimilé s'envolent dans une danse fugace. Le trait saute aux yeux, on ne voit que lui, cela trouble le lecteur et permet de partager la sensation avec Michel qui à cet instant voit le visage de Carol comme une promesse de réussite artistique.

Finalement, le terme 'Trait' laisse parler de la notion 'Unique Trait de Pinceau' qui vise à capter 'li', une ligne interne aux choses. Chaque objet de la nature n'a pas de forme fixe mais une ligne intérieure constante.<sup>127</sup> Dans

Fig. 34, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, page 9.

<sup>127</sup> CHENG, François. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris : Seuil, 1991, p. 75.

*Le Portrait*, le but de l'artiste est de capter cette ligne qui se cache derrière le visage du modèle. Les séries de portraits montrent la recherche passionnante de Michel. Selon Carol, l'artiste a déjà trouvé son essentiel : « D'une ligne me rendre une sous son regard, son crayon, son pinceau unificateur. »<sup>128</sup> Dans un autre livre *L'Abbé*, Baudoin raconte sa rencontre avec l'abbé Pierre, prêtre fondateur d'Emmaüs. Frappé par sa personnalité, Baudoin avoue qu'en le regardant il ne pouvait pas dessiner qu'un seul trait, autrement dit, il a capté la ligne interne de cette personne.<sup>129</sup>

Suivant la philosophie de la peinture chinoise, Baudoin crée son propre monde très particulier. Le moine bouddhiste Shitao souligne l'importance de l'originalité du peintre ; il faut se servir de l'exemple des maîtres, mais il faut éviter de les imiter : « Quant à moi, j'existe par moi-même et pour moi-même. (...). La Nature m'a tout donné ; alors, quand j'étudie les Anciens, pourquoi ne pourrais-je pas les transformer ? »<sup>130</sup> Le trait de Baudoin montre sa capacité à vénérer ; suivant la philosophie de la peinture chinoise il crée sa propre sensibilité qui ne ressemble à personne d'autre.

### 2.3. La couleur hallucinante

Le trait de Lorenzo Mattotti, contrairement à celui d'Edmond Baudoin, se définit par son aspect durable. L'utilisation du pastel gras et des crayons colorés, son médium principal, prédestine cette manière du trait très élaboré et rigide. Le pastel et le crayon mettent en évidence la question de la couleur. Effectivement, chez Mattotti non seulement la ligne tracée mais aussi la couleur fait l'image. Dans cette partie nous allons donc nous intéresser à la couleur dans le *Bruit du givre* ; quel sens elle porte, comment elle change l'émotion de l'image et par quels moyens elle affecte le lecteur. Nous allons nous appuyer sur des ouvrages qui s'intéressent à la couleur, ceux de William F. Powell, Manlio Brusatin, Yves Charnay et Hélène de Givry, sur des articles analysant la couleur chez Mattotti, ainsi que sur Gilles Deleuze : *Francis Bacon. Logique de la sensation*.

Mattotti a découvert la force des couleurs en les utilisant de façon expressive et non pas descriptive. Pour lui, la couleur porte une émotion, une signification.<sup>131</sup> Cela va avec la nature de la couleur elle-même qui est une sensation : « Des récepteurs situés dans l'œil captent les

---

<sup>128</sup> BAUDOIN, Edmond. *Le portrait*. Paris : L'Association, 1997, p. 27.

<sup>129</sup> BAUDOIN, Edmond. *L'abbé*. Singapour : Alter Comics, 2011, p. 32.

<sup>130</sup> RYCKMANS, Pierre. *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*. Paris : Hermann, 1996, p. 42.

<sup>131</sup> BELLEFROID, Thierry. « Interview de Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.bdparadisio.com/intervw/mattotti/intmatto.htm> (consulté le 14 mars 2014).

radiations lumineuses, les transforment en signaux électroniques et les transmettent au cerveau. Là, selon leur longueur d'onde, ces stimuli deviennent des sensations colorées », explique Yves Charnay et Hélène de Givry dans leur livre sur la couleur dans la peinture.<sup>132</sup> On dit par exemple que la couleur est 'chaude' ou 'froide' parce que ces qualificatifs appliqués à une couleur, traduisent l'impression de chaleur ou de froid produite par certaines tonalités.<sup>133</sup> Par son aspect psychologique, la couleur influence nos émotions et peut créer un effet apaisant ou excitant, irritant ou calmant.<sup>134</sup> La couleur est centrale dans *Le Bruit du givre*, par les sensations qu'elle crée, elle acquiert la même importance que l'histoire.

Il faut dire pourtant, que Mattotti est arrivé à la couleur progressivement. Comme l'explique l'artiste lui-même : « J'ai commencé en noir et blanc comme on devait le faire parce que c'était beaucoup plus facile à publier. Dans la bande dessinée, il y a une tradition du noir et blanc et il faut d'abord maîtriser cette technique avant d'affronter les couleurs. »<sup>135</sup> Pour cela peut-être, Mattotti gère de la meilleure façon des récits entièrement noirs et blancs comme les *Stigmates*, et *L'Homme à la fenêtre*. Parallèlement, Mattotti remplit des carnets de dessins improvisés en noir et blanc très légers à la ligne fragile. Mattotti est vite fasciné par les expressionnistes allemands, par la manière dont les peintres utilisent les lumières et les couleurs. Cette influence est visible dans les albums *Feux*, *Monsieur Spartaco*, *Labyrinthes*, *Murmure* effectués dans un style souvent anguleux et géométrique. Selon Pieter van Oudheusden, « Le violent langage expressionniste des premières œuvres de Mattotti a aujourd'hui évolué vers des images plus classiques, d'une beauté sereine et apaisante. »<sup>136</sup> Ce changement est déterminé par sa redécouverte des maîtres du début de la Renaissance italienne, Giotto, Fra Angelico, Paolo Uccello. Les couleurs rayonnantes apparaissent dans les albums *Nell'acqua*, *Carnaval*, *Le Bruit du givre*. Aujourd'hui, nous pouvons franchement affirmer que c'est à travers la couleur que Mattotti s'exprime réellement.

La question du traitement de la couleur est importante dans *Le Bruit du givre* parce que Mattotti utilise la couleur directe qui rapproche son travail de la peinture.<sup>137</sup> Cette option picturale fait que la couleur ici prend tout son sens. Dans *Le Bruit du givre*, elle se pose par un geste

---

<sup>132</sup> CHARNAY, Yves, DE GIVRY, Hélène. *Comment regarder... Les couleurs dans la peinture*. Barcelone : Hazan, 2011, p. 10.

<sup>133</sup> CHARNAY, Yves, DE GIVRY, Hélène, *op. cit.*, p. 18.

<sup>134</sup> POWELL, William F. *La couleur. Comment l'utiliser*. Paris : Tutti Frutti, 2005, p. 2.

<sup>135</sup> BELLEFROID, Thierry. « Interview de Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.bdparadisio.com/intervw/mattotti/intmatto.htm> (consulté le 14 mars 2014).

<sup>136</sup> VAN OUDHEUSDEN, Pieter. « L'histoire d'un peintre ». Dans LE PRINCE, Thierry (ed.) *Lorenzo Mattotti Acryliques*. Tours : Canaletto, 1999, p. 12.

<sup>137</sup> FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *La bande dessinée*. Paris : Armand Colin, 2009, p. 91.

stable et constant qui rappelle celui d'un enfant qui colorie le dessin. Pourtant on ne peut pas parler ici du coloriage parce que la forme ne préexiste pas aux couleurs. Ce qui paraît de première vue un travail monotone est un effet la superposition des traits colorés qui crée la valeur de la couleur difficilement définissable.

En parlant du style, le critique d'art Claude Bouyeure évoque que l'écart par rapport à la norme dans l'énoncé peut être considéré comme style : « Dire que « la mer est bleue », c'est parler comme tout le monde. C'est le degré neutre ou zéro de l'expression. Mais inventer comme Homère : « la mer violette » ou « la mer vineuse », c'est un fait de *style* (c'est lui qui souligne) ». <sup>138</sup> On peut dire la même chose sur les couleurs de Mattotti. Comme le remarque Thierry Groensteen, dans les

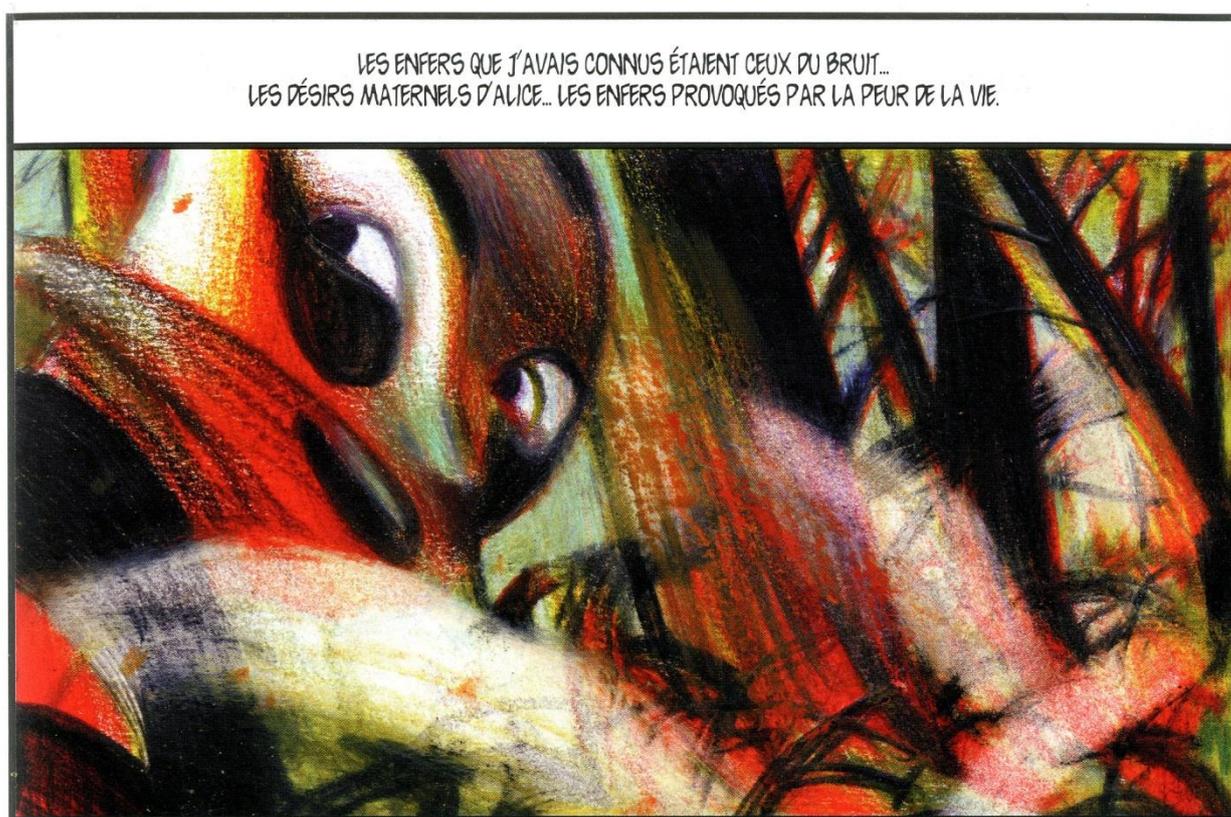


Fig. 35, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 31.

images de Mattotti on aperçoit : « non pas du rouge, mais un rougeoiement ; et à la place du bleu, un bleuissement. » <sup>139</sup> La technique des pastels gras et des crayons évoque la matière. Mattotti fait plusieurs couches au pastel et aux crayons ; il avoue que ce médium exige beaucoup de travail.

<sup>138</sup> BOUYEURE, Claude. « Du style ». Dans FALL, Georges (dir.) *Opus international. Le style*, n° 57269, Saint-Amand Montrond : CLERC, 1981, p. 19.

<sup>139</sup> GROENSTEEN, Thierry. « Mattotti : corps et graphes » [en ligne]. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article219> (consulté le 10 mars 2014).

L'artiste n'évite pas de froter et de superposer, de mélanger des couleurs pour obtenir des effets de volume, de profondeur et de luminosité. La découverte des nouveaux moyens dans le traitement de la couleur passionne Mattotti. Selon lui, la couleur est une aventure, elle est intéressante par son infinité.<sup>140</sup>

La scène de l'incendie de la forêt dans *Le Bruit du givre* est un bon exemple du travail avec la couleur. Le lecteur est plongé dans une ambiance étouffante où les couleurs lumineuses du feu contrastent avec les ombres des hommes et des arbres. La sensation de la peur vibre dans l'air. Samuel sent que c'est une autre sorte de peur, elle se différencie du sentiment de peur que porte Samuel depuis sa séparation avec Alice. Sa peur est celle de la vie, alors qu'ici on sent la peur de la mort. Dans l'image à la page 31, le lecteur est confronté au mélange incroyable des couleurs qui empêche de les distinguer les unes des autres (fig. 35). Le personnage tourne le regard vers la source de lumière, la moitié de son visage est éclairée par la lumière blanche et le feu qui acquiert ici les teintes transitives jaunes, orange et rouges. L'autre moitié du visage reste dans l'ombre : noir, marron et rouge foncé. La forêt sur la droite vibre dans les tons verts et rouges avec les aplats des arbres noirs. Les diagonales des troncs et des branches colorées donnent l'impression des arbres qui tombent.

L'artiste souligne la texture, c'est-à-dire la matière colorée qui forme sur la surface une structure et qui compte dans l'expression de la couleur.<sup>141</sup> Les hachures rouges sur le tronc de l'arbre au milieu de l'image créent l'impression d'étincelles ; elles semblent être ajoutées au dernier lieu. C'est la même chose avec des hachures blanches qui représentent des fumées. Le lecteur est confronté à la matière qui constitue l'image, au grain et la surface sensuelle du pastel gras, du crayon.<sup>142</sup> Ce raccord à la texture rapproche Mattotti au postimpressionnisme, au fauvisme et à l'expressionnisme.

Mattotti donne à voir les couleurs et pairs de leur contraste que l'on reçoit avant même de percevoir la forme. Dans le même passage sur l'incendie, à la page 33, le lecteur est confronté à la couleur sans forcément se rendre compte de ce qui est représenté (fig. 36). Les traits colorés sont encore plus vifs, encadrés toujours dans une case noire. Les couleurs créent la sensation de chaleur ; la masse sombre qui se dresse en vitesse vers le bas perturbe l'atmosphère, comme un signe du

---

<sup>140</sup> CANTAIS, Ludovic. « Le triomphe de la couleur » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=dV83O9aFXls> (consulté le 12 mars 2014).

<sup>141</sup> CHARNAY, Yves, DE GIVRY, Hélène. *Comment regarder... Les couleurs dans la peinture*. Barcelone : Hazan, 2011, p. 142.

<sup>142</sup> KAPLAN, Balthazar. « Lire Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/dossier/lire-mattotti/> (consulté le 12 mars 2014).

danger. Tout est laissé à l'imagination du lecteur. Le texte n'apporte pas non plus d'explication : « L'incendie modelait une cloche de silence. » Dans l'image comme celle-ci, où les couleurs donnent les sensations de chaleur et de bruit, l'introduction du silence paraît étrange à première vue. Or, c'est là la force de l'image qui fixe un instant. Un arbre brûlé tombe en silence et l'air vibre par sa vitesse ; c'est le silence avant le grand bruit de la chute.

La façon d'introduire des sensations auditives, olfactives et thermiques dans *Le Bruit du givre* permet de parler de la synesthésie, allant, selon Jacques Samson, « dans le sens des correspondances baudelairiennes. »<sup>143</sup> En effet, Samuel est plongé dans le monde des sensations. « Ce n'était pas seulement la rumeur des feuilles qui guidait mes pas. C'était aussi les odeurs... Le bourdonnement des insectes... Les ondulations du terrain... », raconte-t-il en se promenant dans la

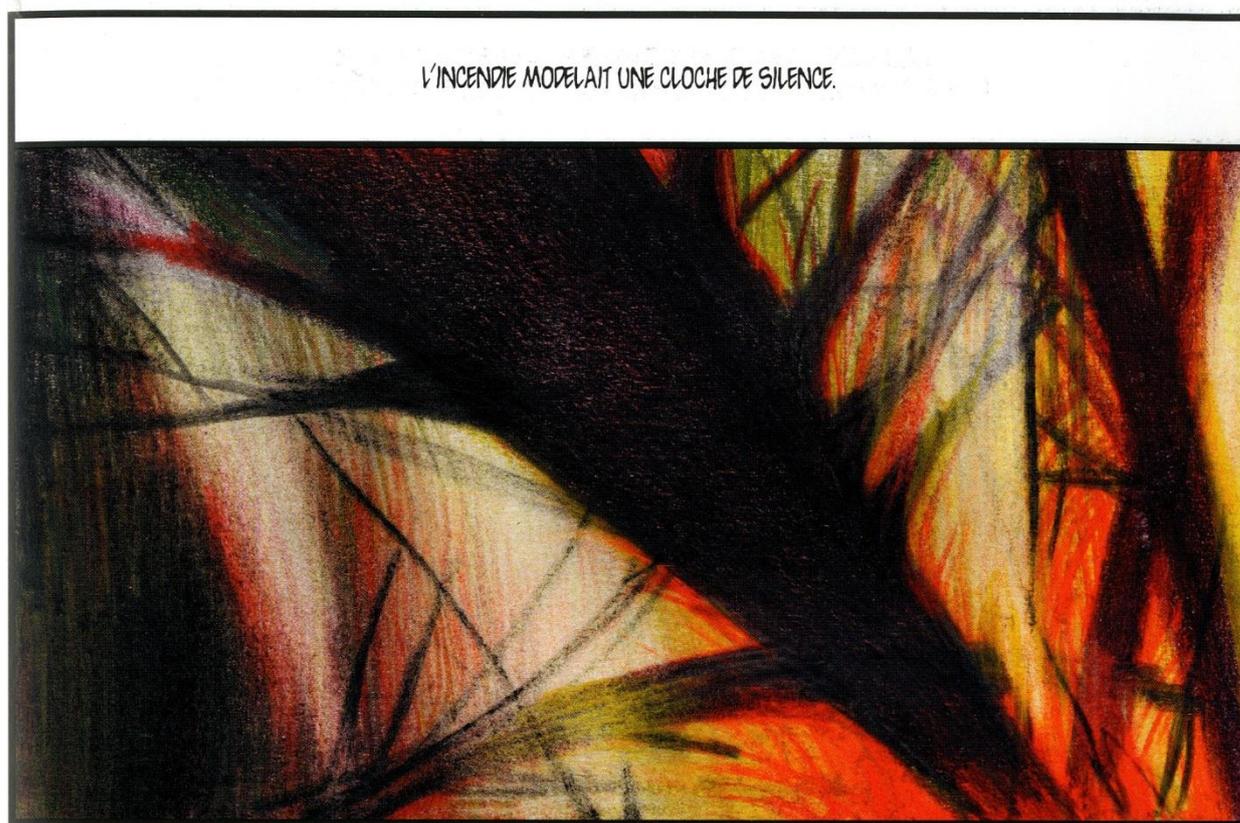


Fig. 36, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 33.

cité primitive.<sup>144</sup> La sensation visuelle n'est pas plus importante que les autres ; toutes les sensations sont étroitement liées. Plus encore, nous pouvons affirmer qu'on ne parle pas ici des sensations de différents ordres, « mais différents ordres d'une seule et même sensation », comme l'évoque

<sup>143</sup> SAMSON, Jacques. « Une lecture sans filet » [en ligne]. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article222> (consulté le 15 février 2014).

<sup>144</sup> MATTOTTI, Lorenzo, ZENTNER, Jorge. *Le Bruit du givre*. Italie : Seuil, 2003, p. 46.

Deleuze.<sup>145</sup> Le philosophe souligne que les niveaux de sensation s'adressent chacun d'une manière particulière aux différents organes de sens indépendamment de l'objet commun représenté.<sup>146</sup> La complexité de la sensation met alors en évidence la complexité de lecture ; comme le précise l'auteur d'articles sur la bande dessinée Frédéric Pomier, dans les albums de Mattotti chacun des cinq sens des personnages est aussi mobilisé comme ceux du lecteur.<sup>147</sup>

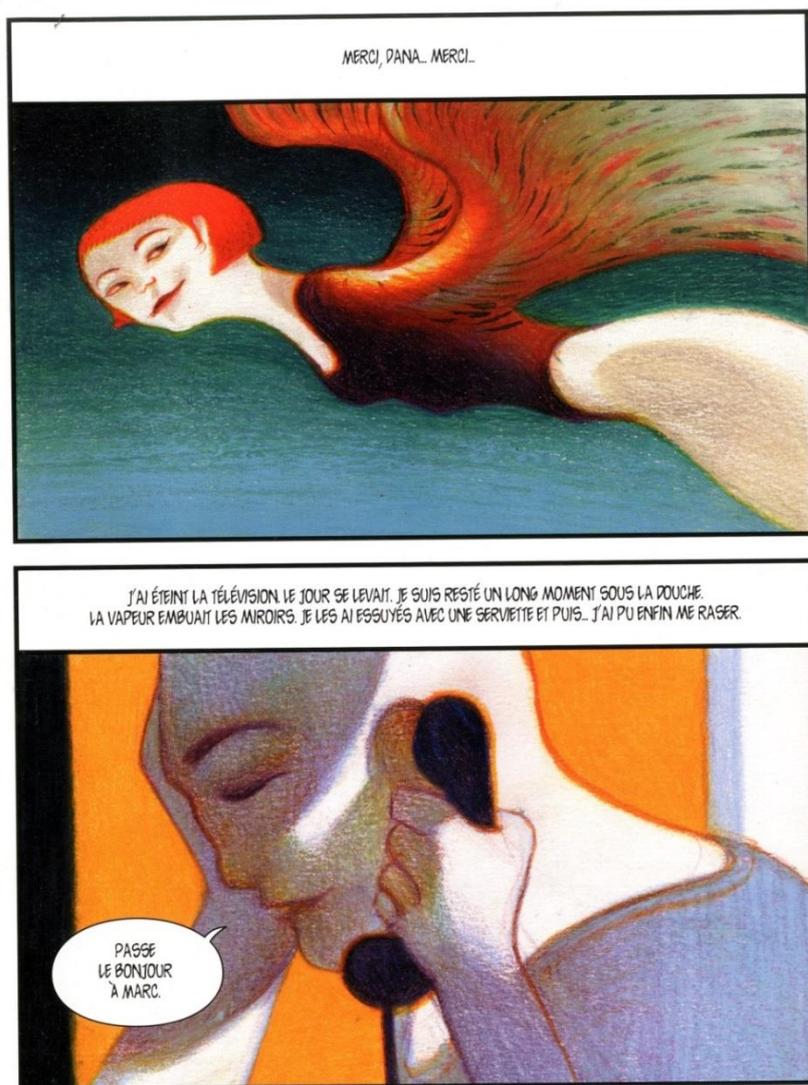


Fig. 37. Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 86.

L'artiste crée une image emblématique. En parlant de l'illustration pour enfants, Mattotti dit que le plus important est l'évocation du mystère, des lumières, des ombres, de l'atmosphère. Une image descriptive dévoile trop de choses et ne laisse pas de place à l'imagination : « Il faut que l'illustration soit porteuse d'une idée qui se prolonge au-delà de sa vision immédiate pour laisser des souvenirs durables. »<sup>148</sup> Les contrastes fréquents des couleurs chaudes et froides dans une même image la rendent mémorable. Dans la planche à la page 86, l'artiste a choisi deux paires de couleurs complémentaires : rouge-vert dans la première case et bleu-orange dans la deuxième (fig. 37). Les

couleurs complémentaires, comme l'explique Yves Chranay et Hélène de Givry, se définissent par leur capacité de créer l'harmonie picturale. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle le contraste des complémentaires

<sup>145</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Seuil, 2002, p.42.

<sup>146</sup> DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p.45.

<sup>147</sup> POMIER, Frédéric. *Comment lire la bande dessinée ?* Paris : Klincksieck, 2005, p. 122.

<sup>148</sup> MUNOZ, Pili, PARMAGIANI, Claude-Anne. « Tête à tête avec Lorenzo Mattotti ». Dans *La revue des livres pour enfants*, n° 147, 1992.

a commencé à être employé de façon consciente et scientifique par les peintres, on l'aperçoit par exemple dans plusieurs œuvres de Vincent Van Gogh.<sup>149</sup> Effectivement, dans la première case, la chevelure et le costume rouge de Dana se détachent du fond aux tons verts froids en créant un effet agréable à l'œil. Dans la deuxième case au contraire, le fond, de couleur chaude orange, encadre la figure de Samuel assimilé avec des ombres bleues. Ces deux personnages sont en amitié réciproque ; les cases qui se complètent l'une l'autre visuellement permettent de souligner ce fait.

Il faut préciser que Mattotti ajoute presque toujours un contour jaune ou orange qui contraste avec une couleur froide placé à côté pour donner de la luminosité à l'image. Comme le remarque Vincent Baudoux et Roland Jadinon : « En opposition au contour traditionnel en bande dessinée, chez Mattotti le contour est tracé *a posteriori* ». <sup>150</sup> Ce contour donne du rayonnement pour l'image et crée une atmosphère particulière. Les personnages semblent posséder un côté lumineux qui soulignent l'expression de leur corps et de leurs visages.

En parlant des couleurs chaudes et froides dans le *Bruit du givre*, il faut aussi penser au moment de la journée. Le peintre et l'enseignant d'art William F. Powell souligne que dans la peinture un ciel hivernal est plus froid qu'un ciel estival ; de même que les couleurs matinales sont généralement plus froides que celles de l'après-midi ou du soir :

*Cela s'explique par le fait que, pendant la nuit, l'absence de lumière a refroidi l'air et a produit de la rosée, aplanissant ainsi la poussière toute en refroidissant la surface de la terre. Au lever du soleil, les rayons lumineux sont libérés de poussière et l'atmosphère est plus humide ; les couleurs s'en trouvent donc plus froides et fraîches à l'œil.*<sup>151</sup>

Dans la case à la page 63, on voit avec quelle précision l'artiste transmet l'atmosphère du passage de la nuit au jour (fig. 38). Samuel vient de passer la nuit de l'épreuve spirituelle : il s'est confronté à sa peur et l'a vaincue. Un géant enlève Samuel du lieu du combat où il a passé toute la nuit. Ce lieu rappelle l'incendie de la forêt où il avait participé autrefois ; maintenant il prend la place symbolique, c'est l'endroit de la peur. Les flammes rouges rappellent encore l'enfer de la nuit passée, pourtant les fumées noires, bleues et blanches abondantes proclament la fin de l'incendie et de la nuit. La couleur chaude contraste avec la pureté de l'air avec des couleurs fraîches, le ciel matinal est d'une teinte pastel froide. Samuel a survécu à cette nuit ; il est épuisé mais la couleur

---

<sup>149</sup> CHARNAY, Yves, DE GIVRY, Hélène. *Comment regarder... Les couleurs dans la peinture*. Barcelone : Hazan, 2011, p. 28.

<sup>150</sup> BAUDOUX, Vincent, JADINON, Roland. « La couleur comme mode narratif » [en ligne]. Disponible sur : <http://neuviemearc.citebd.org/spip.php?article221> (consulté le 15 février 2014).

<sup>151</sup> POWELL, William F. *La couleur. Comment l'utiliser*. Paris : Tutti Frutti, 2005, p. 12.

blanche de sa silhouette montre que les flammes ont purifié son esprit, il commence un nouveau jour comme un homme nouveau.

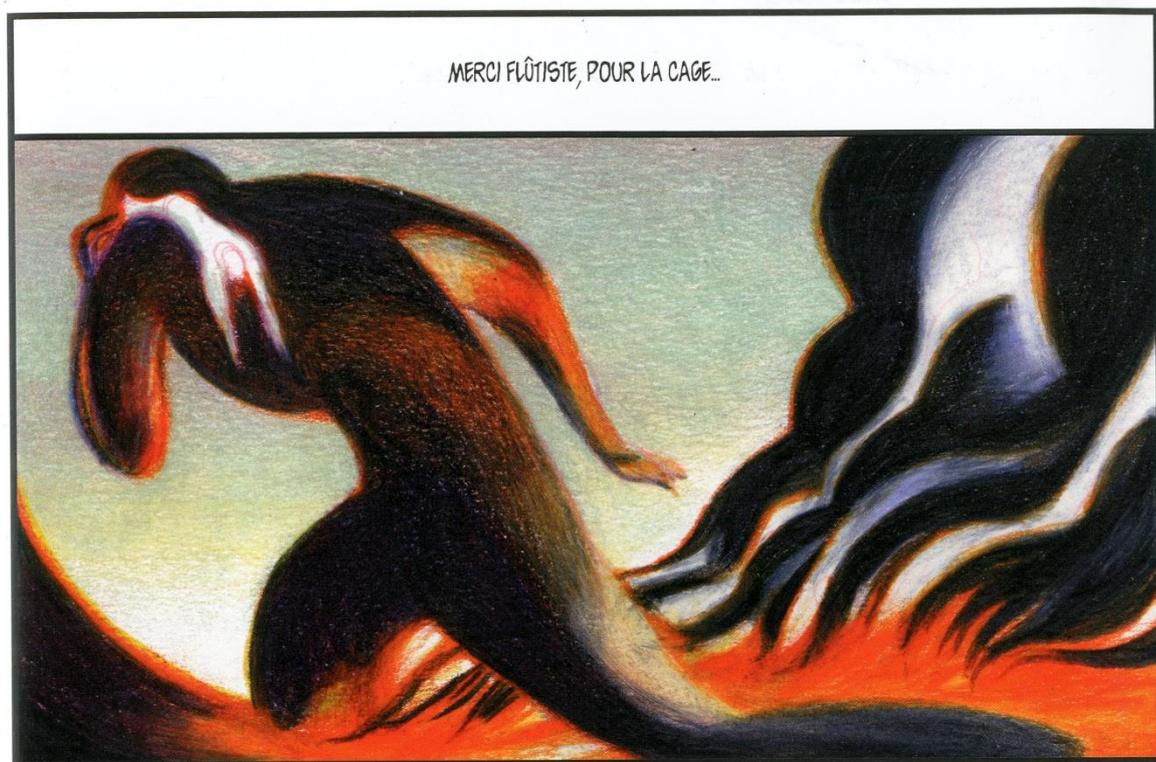


Fig. 38, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 63.

Mattotti aime introduire de larges zones de couleur dans ses images. Cela donne de l'immensité à la surface plane et crée l'impression d'une profondeur céleste. Ce goût pour la lumière à la fois extrêmement forte et tendre est surtout présent dans l'album *Nell'Acqua* où des formes et des silhouettes sont plongées dans la lumière méditerranéenne.<sup>152</sup> Le même motif d'un couple dans l'eau est repris dans chaque image avec des émotions diverses créées par des couleurs et des techniques différentes. Dans le *Bruit du givre*, à la page 64, Samuel se réveille après cette nuit de confrontation avec sa peur (fig. 39). Le paradoxe dans la phrase « et merci à toi, nuit d'insomnie, pour la lumière que m'ont donné tes heures obscures... » souligne le changement intérieur qu'a subi Samuel : les idées positives ont pris la place des pensées sombres. Le lit, dessiné en aplat bleu, prend la plus grande partie de l'image, elle symbolise la nuit passée. Samuel, enluminé par des couleurs matinales, tourne le dos à cette nuit, à son passé. Le geste de lacer ses chaussures et le sac voyage à côté montrent sa volonté de commencer une nouvelle vie : il a surmonté sa peur et il est prêt à voir Alice. Mattotti reprend cette image dans son album *Al finire*

<sup>152</sup> VAN OUDHEUSDEN, Pieter. « L'histoire d'un peintre ». Dans LE PRINCE, Thierry (ed.) *Lorenzo Mattotti Acryliques*. Tours : Canaletto, 1999, p. 11.

della note et crée toute une série d'images en l'interprétant avec des traits, des couleurs et des techniques différentes. L'auteur commence cet album avec un beau texte qui sert d'introduction à



Fig. 39, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 64.

cette variation incroyable du même motif :

*À la fin de la nuit, un homme était en train de lacer ses chaussures, le dos courbé, lorsqu'il eut la sensation que derrière lui, le lit sur lequel il était assis s'était élargi, agrandi. Qu'il était devenu énorme. Une plaine, un océan, une couleur. Une vaste étendue capable de contenir la nuit entière qui venait tout juste de passer, avec tous ses rêves, ses cauchemars et ses mystères. Une obscurité, une masse, une muraille. Que s'était-il passé dans ce lit, qu'était-il arrivé cette nuit-là ? (...). Cet homme qui lançait ses chaussures tournait le dos à cette nuit, mais aussi à toutes les autres nuits. Derrière lui, dans ce lit, s'étalait toute sa vie où chaque matin, à ce moment précis, après avoir lacé ses chaussures, il devait se lever et tout charger sur ses épaules. (...).<sup>153</sup>*

Ensuite, l'auteur se demande si cet homme serait capable d'affronter les difficultés que propose la nouvelle journée. Dans la série d'images, on aperçoit des dessins où le personnage est assimilé avec des couleurs sombres et le lit se tend comme une masse noire, ce qui crée le sentiment dépressif et laisse penser que le personnage ne sera pas capable de recommencer sa vie. L'auteur se dit que la

<sup>153</sup> MATTOTTI, Lorenzo. *Al finire della notte*. Italie : Tricromia, 2006.

lumière pourrait donner de l'espoir à cette image. Effectivement, la version qu'on a dans le *Bruit du givre* est pleine d'énergie et des promesses d'un avenir joyeux.

Nous avons donné cet exemple pour montrer la puissance de l'image de Mattotti. À partir d'un dessin l'artiste peut créer l'album entier autour des variations sur le même thème qui, grâce à la couleur et à la diversité du trait, peut raconter des histoires différentes. La picturalité du *Bruit du givre* est si forte que le lecteur commence à se demander si ce qu'il est en train de regarder a quelque chose en commun avec la bande dessinée ou c'est plutôt un album de belles images qui étouffent l'histoire. Or la réponse est simple : l'histoire est dans la couleur. Les couleurs créent des émotions qui touchent le lecteur et disent plus que pourraient le dire des paroles.



Fig. 40, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, pages 36, 37.

Architecte de formation, Mattotti porte beaucoup d'attention à l'espace des images : « L'architecture m'a fait comprendre que les décors sont parfois plus importants que les personnages pour raconter une histoire. »<sup>154</sup> L'artiste avoue qu'il aime beaucoup faire les passages

<sup>154</sup> CIMENT, Gilles, MERCIER, Jean-Pierre. « Conversation avec Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article220> (consulté le 15 février 2014).

d'une image à l'autre avec des changements de couleurs ou de ligne.<sup>155</sup> Dans l'ensemble des quatre images aux pages 36 et 37, on saute visuellement d'une case à l'autre grâce à la disposition des lignes qui créent l'espace géométrique (fig. 40). Dans la première vignette, la diagonale se dresse à droite et crée l'impression de l'instabilité que subissent les deux personnages ; l'un par son handicap, l'autre par son aveuglement. Cette diagonale contraste avec celle de la troisième vignette ; ici au contraire, elle se dresse à gauche. Dans la deuxième vignette, la représentation des jumeaux au profil coupe la ligne horizontale du mur. Ces deux profils 'se collent' dans un portrait d'Isa dans la quatrième vignette où le cadre de la fenêtre partage le dessin en deux parties, mettant en évidence la femme qui, pendant cette période d'aveuglement, est pour Samuel « un authentique mystère ». Quant à Samuel, il reste dans la deuxième partie de l'image, au fond, dépendant de cette femme qui remplace sa vue. Le fond des quatre images est partagé en carreaux pour mieux désigner l'ambiance de l'hôpital. La couleur, elle aussi, crée l'ensemble de cette double page. Le vert de la première case se croise avec celle de la quatrième ; de même, le bleu de la deuxième case trouve son reflet dans la troisième. Les quatre images sont marquées par les taches orange dont la luminosité contraste avec le bandeau noir de Samuel pour transmettre l'idée de son aveuglement face au monde lumineux hivernal. Ce jeu des lignes et des couleurs montre avec quelle virtuosité l'artiste crée l'espace des couleurs.

L'univers pictural et chromatique de Mattotti peut créer un aspect hallucinant. Les arbres orange et bleus, les yeux rouges, les visages avec des masques jaunes donnent une sensation tellement forte qu'elle pose le problème de la perception. En regardant ces couleurs violentes le lecteur va à la limite de la sensation.<sup>156</sup> Bien sûr, Mattotti utilise la couleur de façon descriptive aussi ; le ciel et souvent bleu et les arbres verts dans *Le Bruit du givre*, on peut comprendre que par exemple, le visage rouge exprime la colère ou bien que le gris apporte de la douceur à l'image. Parlant du sens et du corps des couleurs, l'historien de l'art et architecte Manlio Brusatin souligne que le corpus des couleurs varie selon les modes de vie des groupes ou des sociétés : « pensons à la centaine de rouges des tribus maori, aux sept types de blanc des Esquimaux, à la centaine de tonalités de gris perçus par l'homme des villes européennes au XX<sup>e</sup> siècle. »<sup>157</sup> On peut dire alors que le corpus des couleurs chez Mattotti n'a pas de lois ; ce sont ses couleurs à lui. Tout dépend de ce que subit le personnage au moment concret, ses sensations et ses sentiments se transmettent directement par la couleur et sautent aux yeux du lecteur qui est forcé de les accepter.

---

<sup>155</sup> BI, Jessie. « Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/lorenzo-mattotti/> (consulté le 15 février 2014).

<sup>156</sup> STERCKX, Pierre. « Pleins feux sur Mattotti ». Dans *Les cahiers de la BD*, n° 71, 1986.

<sup>157</sup> BRUSATIN, Manlio. *Histoire des couleurs*. France : Flammarion, 1996, p. 32.

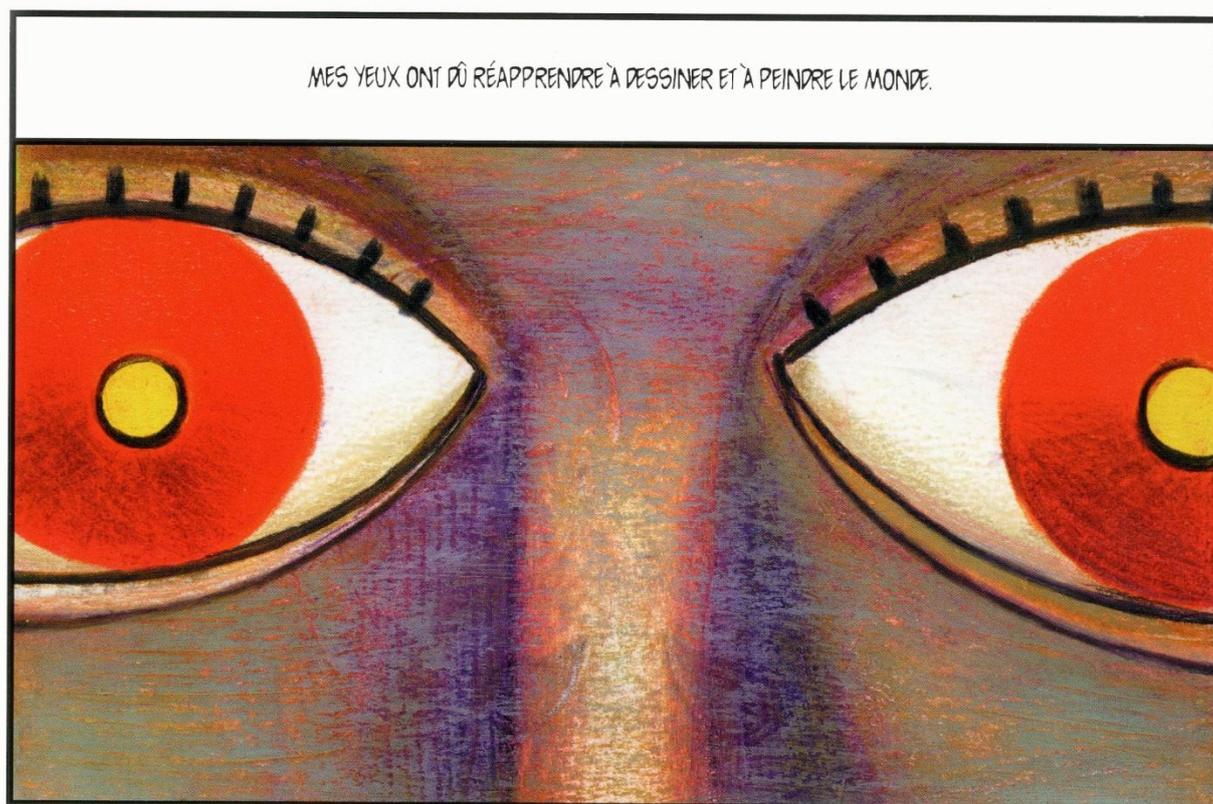


Fig. 41, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 41.

Cela devient d'autant plus évident grâce au gros plan. Thierry Groensteen souligne que dans la chaîne narrative, le gros plan peut être utilisé à cause des intentions multiples, comme par exemple, l'insistance sur un motif ; instant d'émotion ou d'intériorité ; suspension momentanée du temps ; adresse au lecteur, pour le prendre à témoin. Le gros plan dépend du style, « de l'écriture graphique propre au dessinateur (...). »<sup>158</sup> Chez Mattotti il permet de mettre en valeur la puissance de la couleur, renforcer son côté troublant. L'un des meilleurs exemples pourrait être la vignette à la page 41, où le lecteur est confronté au regard hallucinant de Samuel (fig. 41). Après avoir passé une période d'aveuglement, Samuel a finalement l'autorisation de regarder à nouveau « la vie dans les yeux », comme le dit le docteur Berthuis.<sup>159</sup> Les yeux rouges avec des pupilles jaunes qui émergent du visage sombre avec des ombres violettes et des hachures grisâtres dévoilent l'étonnement du personnage face au monde : « Mes yeux ont dû réapprendre à dessiner et à peindre le monde. » La manière de représenter le regard asymétriquement, crée l'impression que le visage est en train de s'approcher pour voir encore mieux. À ce moment-là, c'est le lecteur qui est obligé de se reculer ; le gros plan, l'intensité de ce regard hallucinant l'écrase. En même temps on se demande comment le personnage voit le monde ; est-ce que son point de vue envers le monde est aussi étrange et

<sup>158</sup> GROENSTEEN, Thierry. *Lignes de vie. Le visage dessiné*. Saint-Égrève : Mosquito, 2003, p. 143.

<sup>159</sup> GROENSTEEN, Thierry, *op. cit.*, p. 39.

perturbant que son regard ? Cette sensation visuelle fait mal aux yeux ; le lecteur est invité à renouveler son regard avec Samuel. Dans la page suivante, on lit que ses yeux ont dû « réinventer les arbres, les animaux, le ciel, l'imagination des hommes. »<sup>160</sup> On se rend compte qu'effectivement, le lecteur a son rôle aussi, il doit être actif, imaginer et réinventer ensemble avec le personnage. Le gros plan dans *Le Bruit du givre* est alors le moyen de s'approcher du lecteur, de l'intégrer, de faire qu'il devienne presque un co-auteur.

Cette intégration du lecteur est aussi inévitable à cause du mélange de l'image abstraite et figurative. Selon Vincent Baudoux et Roland Jadinon : « Mattotti induit une dose d'abstraction, par la couleur, mais garde le signe narratif, ne choisissant jamais entre peindre et dépeindre/représenter. »<sup>161</sup> Le lecteur est souvent confronté à l'abstraction colorée qui s'explique seulement en le liant aux autres images. Dans la case à la page 61, on aperçoit un objet qui tombe dans l'eau (fig. 42). Pourtant il est difficile à dire ce qu'on voit exactement. C'est seulement après avoir tourné la page et regardant la première case qu'on comprend de quoi il s'agit (fig. 43). L'image figurative représente Samuel tombé dans l'eau la tête renversée. On reconnaît la même bouche comme dans



Fig. 42, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 61.

<sup>160</sup> GROENSTEEN, Thierry, *op. cit.*, p. 41.

<sup>161</sup> BAUDOUX, Vincent, JADINON, Roland. « La couleur comme mode narratif » [en ligne]. Disponible sur : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article221> (consulté le 15 février 2014).

l'image précédente. Cette manière de représenter la bouche noire ouverte rappelle les figures criant

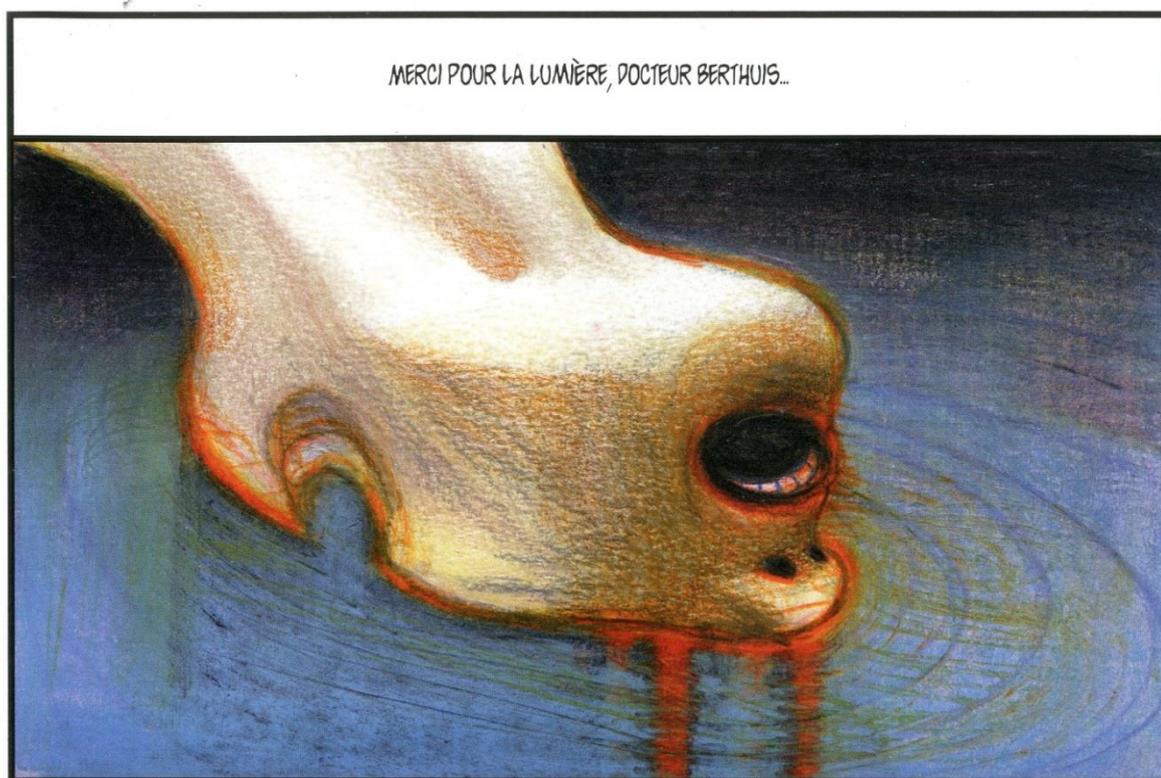


Fig. 43, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 62.

de Francis Bacon. Comme l'explique Deleuze, en peignant un pape qui crie, Bacon voulait peindre le cri plutôt que l'horreur.<sup>162</sup> Autrement dit, la sensation est plus importante que l'image elle-même. De même, dans ces deux images la violence du représenté – le dramatisme de la figure tombée dans l'eau, les yeux sanglants – s'oppose à la violence de la sensation : le cri de souffrance qui perce la nuit.

On peut donc affirmer que le travail rigide avec la couleur crée une picturalité remarquable et très souvent perturbante dans *Le Bruit du givre*. La couleur mène le lecteur à la limite de la sensation. Celui-ci est invité à mobiliser tous ses sens, garder le regard attentif, imaginer et réinventer ensemble avec les personnages.

<sup>162</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Seuil, 2002, p.42.

### 3. Le trait comme porteur du sens

Dans la partie précédente nous avons vu que le trait peut devenir un signe pur et s'approcher de l'œuvre d'art. Cela pose un problème de lecture : on ne voit que le trait, sa force perturbe le lecteur.

Pourtant le trait est rétabli par le sens qu'il porte. Le sens qui est dans ce trait, le restaure. Le trait de par ses qualités apporte un nouveau sens à la lecture. Comme l'évoque Gérard Gorridge, il fait passer des messages qui participent au contenu du récit, dans la mesure où le lecteur entre en empathie avec les personnages, avec leurs émotions sans qu'il soit besoin d'un long discours.<sup>163</sup>

En bande dessinée, c'est évidemment à la fois le texte et l'image qui prennent en charge la narration.<sup>164</sup> Dans *Le Portrait* et *Le Bruit du givre* le trait dit autant que pourrait le faire le texte. Thierry Groensteen souligne que la présence d'un visage qui nous évoque des sentiments est, avant tout, un enjeu graphique. L'auteur cite Baudoin qui dit que cette présence « ne peut pas être trouvée dans une quelconque ressemblance avec une « vérité ». Elle ne peut se sentir que dans la force, la finesse, la sensibilité du trait de crayon, de feutre, de plume, de pinceau.»<sup>165</sup> Hubert Damisch partage l'idée en disant qu'un spectateur, qui en regardant l'image reconnaît la personne, ne fait pas la différence entre 'être' et 'représenter', autrement dit, entre la présence réelle et la présence en image.<sup>166</sup> Pourtant, c'est l'essentiel du trait ; il peut créer la présence des choses représentées. Le lecteur s'arrête donc non seulement pour contempler le récit ou observer la picturalité des images, il prend aussi son temps pour décoder la signification du trait.

La narration acquiert une autre dimension avec le dessin symbolique. Les figures dansantes, les arbres desséchés dans *Le Portrait* transmettent les sentiments des personnages. De même dans *Le Bruit du givre*, la narration perd son fil habituel avec les nombreuses images qui personnifient le sentiment de la peur. La question du regard apparaît aussi comme une sorte de trait codé. Le regard de Samuel Darko envers soi-même et l'autre, le regard de Michel envers son modèle sont des aspects incontournables dans les deux œuvres.

Finalement, l'absence du trait peut être aussi pleine de significations. Il est surtout présent dans l'album de Baudoin qui suit la philosophie de la peinture chinoise où la notion du vide

---

163 GORRIDGE, Gérard. *Créer une BD. Collection pour les nuls*. Paris : First Editions, 2010, p. 232.

164 POMIER, Frédéric. *Comment lire la bande dessinée ?* Paris : Klincksieck, 2005, p. 78.

165 Edmond Baudoin cité par GROENSTEEN, Thierry. *Lignes de vie. Le visage dessiné*. Saint-Égrève : Mosquito, 2003, p. 111.

166 DAMISCH, Hubert. *Traité du Trait*. Paris : RMN, 1995, p. 79.

est aussi importante que celle du plein. Dans les images de Mattotti, même si on ne laisse aucune place vide, il joue un rôle important comme un signe de libération de toutes les contraintes. Le sens qu'apporte le trait à la narration est donc la question principale de cette partie.

### 3. 1. La narration à travers le trait

En examinant les concepts fondamentaux d'une théorie de la bande dessinée, l'écrivain et le dessinateur Harry Morgan souligne qu'il vaut mieux parler de coexistence plutôt que d'opposition du récit et du tableau en bande dessinée.<sup>167</sup> Thierry Groensteen partage la même idée : « Considérer que la bd est essentiellement le lieu d'une confrontation entre le verbal et l'iconique est, selon moi, une contre-vérité théorique, qui débouche sur une impasse. »<sup>168</sup> L'auteur souligne que l'essentiel de la production du sens dans la bande dessinée s'effectue à travers l'image séquentielle et pleinement narrative, qui n'a pas nécessairement besoin du secours verbal.<sup>169</sup> On peut considérer donc que la narration dans la bande dessinée passe par l'image.

Le lecteur joue un rôle important dans cette narration, comme l'évoque Federico Fellini : « La BD, plus que le ciné, bénéficie de la collaboration des lecteurs : on leur raconte une histoire qu'ils se racontent à eux-mêmes ; à leur propre rythme et imaginaire, en allant en avant et en arrière. »<sup>170</sup> Frédéric Pomier explique que l'auteur peut choisir d'envisager certaines cases comme petits tableaux indépendants, de créer une pause dans le récit. Le lecteur aussi choisit son rythme de lecture qui peut être arrêté pour observer le talent du dessinateur.<sup>171</sup> La recherche permanente de la signification compte le plus dans ce processus du regard qui lit et du regard qui observe.

Le trait calligraphique de Baudoin enchante le lecteur mais ne laisse pas s'arrêter ; au contraire, il pose des questions et invite d'aller plus loin en cherchant sa signification dans le récit. De même, le trait pictural de Mattotti ne tente pas d'échapper à la narration. Selon Groensteen, l'image donne

---

<sup>167</sup> MORGAN, Harry. *Principes des littératures dessinées*. Angoulême : L'An 2, 2003, p. 35.

<sup>168</sup> GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris : PUF, 1999, p. 10.

<sup>169</sup> GROENSTEEN, Thierry, *op. cit.*, p. 11.

<sup>170</sup> Federico Fellini cité par GROENSTEEN, Thierry, *op. cit.*, p. 13.

<sup>171</sup> GROENSTEEN, Thierry, *op. cit.*, p. 26.

toujours plus que ce qui est strictement nécessaire au récit.<sup>172</sup> Lire le trait est donc crucial dans *Le Portrait* et *Le Bruit du givre*.

Edmond Baudoin et Lorenzo Mattotti avouent tous les deux qu'ils racontent leurs histoires à travers le trait. « Je suis un conteur, un conteur qui fait de la peinture. Je travaille comme un peintre », affirme Baudoin dans son entretien avec le sociologue Philippe Sohet.<sup>173</sup> Selon Jacques Samson, cette affirmation n'a pas la volonté de « hiérarchiser les rôles respectifs du pictural et du narratif dans son travail, mais bien « d'exprimer une poétique de la bande dessinée, une façon de faire dans laquelle s'interpénètrent indistinctement le conteur et son pinceau. »<sup>174</sup> On retrouve cette idée chez Pieter van Oudheusden qui présente Mattotti comme un peintre conteur : « La couleur, les formes et la composition n'ont pas pour seule fonction de créer une atmosphère ou de donner du caractère, elles sont aussi une part essentielle de la narration. »<sup>175</sup> Cette narration est

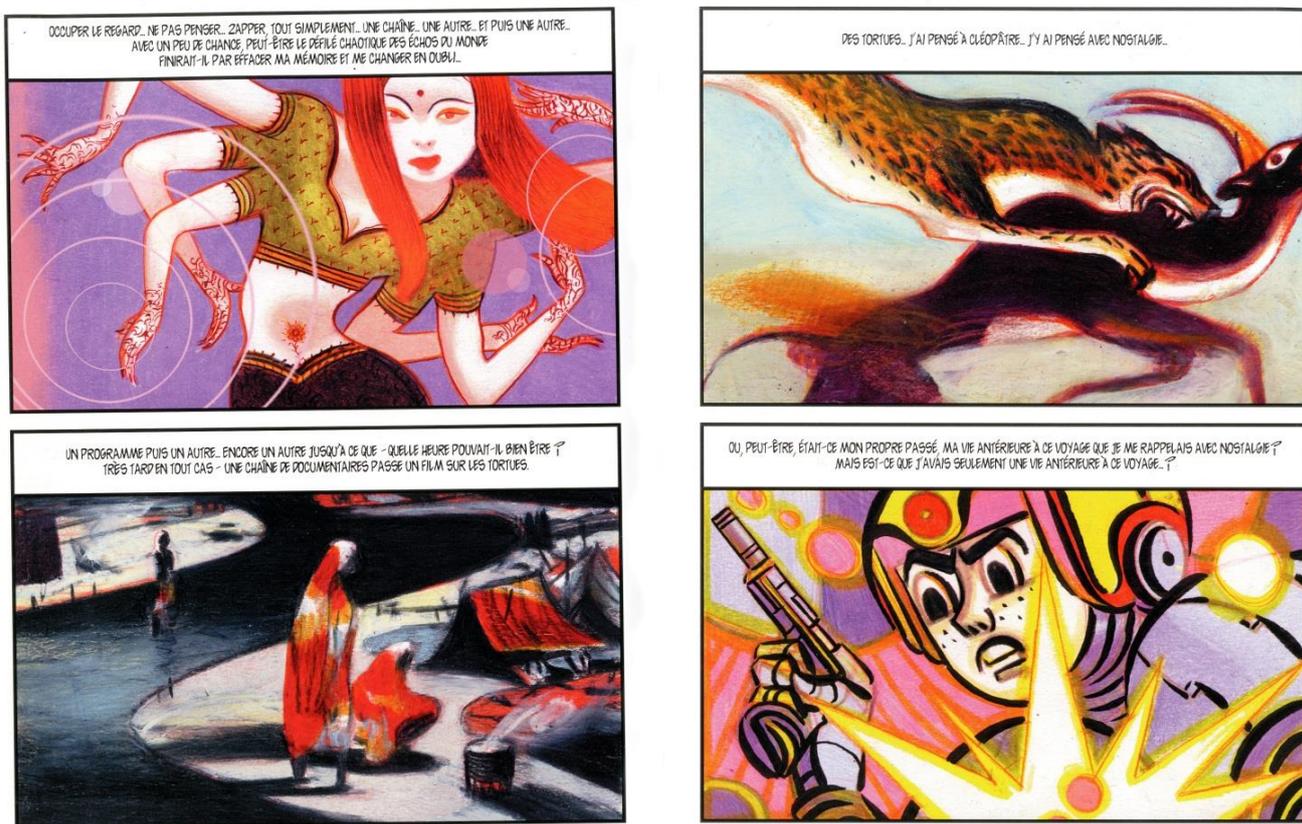


Fig. 44, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, pages 80, 81.

<sup>172</sup> Thierry Groensteen cité par MORGAN, Harry. *Principes des littératures dessinées*. Angoulême : L'An 2, 2003, p. 40.

<sup>173</sup> SOHET, Philippe. *Entretiens avec Edmond Baudoin*. Saint-Égrève : Mosquito, 2001, p. 13.

<sup>174</sup> SAMSON, Jacques. « Une lecture sans filet » [en ligne]. Disponible sur : <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article222> (consulté le 15 février 2014).

<sup>175</sup> VAN OUDHEUSDEN, Pieter. « L'histoire d'un peintre ». Dans LE PRINCE, Thierry (ed.) *Lorenzo Mattotti Acryliques*. Tours : Canaletto, 1999, p. 7.

étroitement liée aux sentiments et à la sensation, selon Baudoin : « Je ne raconte pas une histoire, j'essaie de raconter une sensation plutôt. »<sup>176</sup> Dans *Le Portrait* et *Le Bruit du givre*, le trait raconte l'histoire des sensations et des sentiments.

Il est intéressant qu'en appelant Mattotti un conteur, on évoque aussi son intérêt pour le fantastique : rêves, mythologie, souvenirs d'enfance, légendes et contes folkloriques font partie intégrante de son œuvre.<sup>177</sup> Pendant son voyage, Samuel lit la légende de Liu, un guerrier invincible, il rencontre Fontan, un forestier qui parle lui du génie tout-puissant prêt à accorder son vœu, puis il visite les ruines de la cité primitive ; il descend voir le bassin dont l'eau a le pouvoir de soigner ses yeux et il y observe des fresques avec des personnages mythologiques. Finalement il lit la légende sur trois hommes malheureux et un sage qui a guéri leur souffrance. Son voyage est donc plein de signes historiques et culturels qui le guident et aident à reconstruire son identité. Ce monde paisible du passé est confronté au monde d'aujourd'hui qui perturbe par son chaos. Les extraits des émissions que Samuel regarde un soir à l'hôtel bouleversent par sa diversité graphique (fig. 44). Les images de guerre, des pays lointains, les documentaires, le sport, les films érotiques et ceux d'animation changent sans cesse pour montrer le zapping devant la télévision. Pourtant le côté graphique est tellement bouleversant qu'il ne permet pas de sauter d'une case à l'autre ; on change d'émission, mais l'image précédente clignote encore sous nos yeux. Comme l'explique Jessie Bi, le réapprentissage du monde par Samuel, implique la confrontation des images idéales, utopiques, à un monde des clichés, d'aujourd'hui.<sup>178</sup> L'histoire de Samuel Darko est donc ancrée dans l'histoire humaine.

Mattotti avoue que sa façon naturelle est de raconter avec les traits, avec les couleurs. Selon lui, le trait raconte l'histoire dans un niveau narratif différent, le trait évolue avec elle. L'artiste se demande : « Mais qu'est-ce que je suis en train de dessiner, qu'est-ce que je suis en train de raconter ? »<sup>179</sup> L'artiste garde la totalité des planches à portée de vue, accrochées sur le mur pour éviter des sautes de rythme, d'intensité dans la narration. Il trouve qu'il faut être toujours concentré sur l'atmosphère et sur la tension entre une image et une autre dans une longue histoire.

---

<sup>176</sup> SOHET, Philippe. *Entretiens avec Edmond Baudoin*. Saint-Égrève : Mosquito, 2001, p. 137.

<sup>177</sup> VAN OUDHEUSDEN, Pieter. « L'histoire d'un peintre ». Dans LE PRINCE, Thierry (ed.) *Lorenzo Mattotti Acryliques*. Tours : Canaletto, 1999, p. 7.

<sup>178</sup> BI, Jessie. « Le Bruit du givre de Lorenzo Mattotti et Jorge Zentner » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/chronique/bruit-du-givre-le/> (consulté le 15 février 2014).

<sup>179</sup> CANARD, Bruno. « Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/lorenzo-mattotti595/> (consulté le 10 mars 2014).

Pourtant, selon Jacques Samson, même si le récit fonctionne parfaitement, « ce n'est certes pas d'une manière attendue. »<sup>180</sup> On observe que dans le travail de Mattotti, le texte, l'image, le trait, la couleur, ne sont pas représentés d'une manière évidente. Bien au contraire, « (...) Mattotti cherche visiblement à entretenir chez son lecteur un (relatif) état d'irrésolution face à ce qu'il a sous les yeux, une sorte d'incertitude d'autant plus marquée que les moyens mis en œuvre ne sont jamais pleinement assujettis à une signification ou une fin idéalement clôturantes. »<sup>181</sup> Dans *Le Bruit du givre*, on remarque que le fil narratif ne possède pas d'actions, de durées et d'espaces des bandes dessinées traditionnelles. Le lecteur est plongé dans le monde profondément subjectif de Samuel

Darko. Son voyage n'est pas un simple trajet, le personnage cherche le chemin vers soi-même. Chaque chapitre commence par un motif du voyage qui perd son fil au fur et à mesure avec la séquence d'images étranges, comme si elles se trouvaient soudain décalées par rapport à la dynamique narrative. Par exemple, au début du deuxième chapitre, Samuel rencontre Fontan, un forestier, dans la gare routière (fig. 45). Fontan est représenté comme un homme barbu très fort ; dans la première case de la planche à la page 27, il devient un géant et dans la deuxième, il incarne un

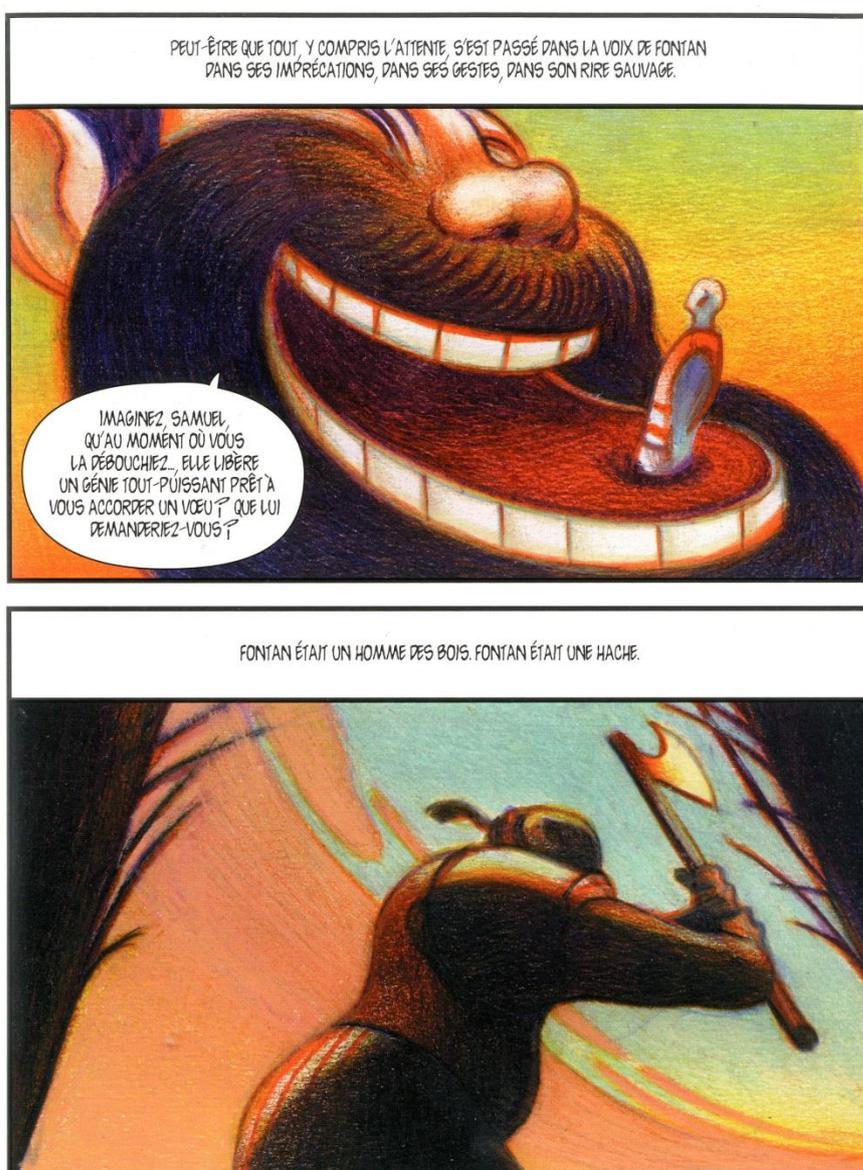


Fig. 45, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 27.

<sup>180</sup> SAMSON, Jacques. « Une lecture sans filet » [en ligne]. Disponible sur : <http://neuviemearart.citebd.org/spip.php?article222> (consulté le 15 février 2014).

<sup>181</sup> SAMSON, Jacques, *loc. cit.*

guerrier de tribus anciennes. La première case au gros plan transmet la sensation auditive, on entend éclater le rire de Fontan ; l'ambiance se différencie de celle de la deuxième image où la contre-plongée met le spectateur à la place de la cible de ce guerrier, la hache levée ; la diagonale des nuages souligne l'ampleur de sa gestuelle, on ressent le silence et le danger. Souvent donc les images sont placées en utilisant le contraste. Une seule planche contient deux images très différentes qui s'enchaînent dans l'imaginaire de Samuel. Comprendre le trait de Mattotti, c'est d'abord modifier le mode de lecture en plongeant dans l'imaginaire du narrateur.

Le choix de deux cases par page complique le fil de la narration. Cette idée est venue tout d'abord d'une commande du *Frankfurter Allgemeine Zeitung* qui demandait à Mattotti et Zentner de faire une grande page chaque semaine pour un récit à suivre pendant six mois. L'artiste a donc profité de cet espace pour faire de grandes images.<sup>182</sup> Les cases qui se rapprochent de petits tableaux, les ruptures d'échelle, d'angles de vue et de tonalités dans *Le Bruit du givre* ne servent donc pas à restituer un événement, mais plutôt à évoquer la sensation qu'il a suscitée. Dans le passage sur l'incendie de la forêt (de la page 29 jusqu'à la page 34), le lecteur observe des images figuratives qui changent des images abstraites et symboliques ; les différents angles de vue permettent de sentir le danger qui attaque de tous les côtés ; les changements de couleurs évoquent l'ambiance chaotique. Tous ces effets sont faits pour accentuer la sensation de peur. Cela exige une certaine lenteur ; comme l'explique Balthazar Kaplan, on « ne court plus d'une case à l'autre pour en tirer le sens et chercher le point d'appui suivant que serait la bulle ou l'encart de texte. Tout est dit dans et par l'image. »<sup>183</sup> Le lecteur doit passer du temps en observant la case.

---

<sup>182</sup> CIMENT, Gilles, MERCIER, Jean-Pierre. « Conversation avec Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article220> (consulté le 15 février 2014).

<sup>183</sup> KAPLAN, Balthazar. « Lire Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/dossier/lire-mattotti/> (consulté le 12 mars 2014).



Fig. 46, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, page 11.

Le texte du scénariste Zentner apporte de la sensibilité au récit. Pourtant dans les histoires de Mattotti l'image précède le texte.<sup>184</sup> Comme l'évoque Balthazar Kaplan : « (...) la relation images/textes joue comme un couple de danseurs : parfois ils s'enlacent, parfois ils s'écartent, l'un gagnant en autonomie (l'image) pendant que l'autre se fait plus discret. (...) Chez Mattotti, l'image mène la danse. Et même l'orchestre. »<sup>185</sup> On remarque que le texte dans *Le Bruit du givre* est toujours placé au-dessus de l'image et souvent dans les bulles qui semblent collées sur l'image ; cela crée une certaine distance entre le texte et l'image. L'idée de partager l'album en six chapitres donne l'impression qu'on est en train de lire un livre sur la vie de Samuel,

étape par étape on poursuit son voyage vers la découverte de soi-même. Cette division donne du rythme au récit, comme l'évoque Mattotti : « Le rythme narratif est très important pour maîtriser la notion du temps dans un récit... et le temps est rendu par la symbiose du mot et du dessin. »<sup>186</sup> Il est

<sup>184</sup> CANTAIS, Ludovic. « Le triomphe de la couleur » [en ligne]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=dV83O9aFX1s> (consulté le 12 mars 2014).

<sup>185</sup> KAPLAN, Balthazar. « Lire Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/dossier/lire-mattotti/> (consulté le 12 mars 2014).

<sup>186</sup> CANARD, Bruno. « Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://www.du9.org/entretien/lorenzo-mattotti595/> (consulté le 10 mars 2014).



Fig. 47, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, page 31.

passant d'une case à l'autre. Frédéric Pomier souligne que l'espace, souvent blanc mais pas toujours, parfois même inexistant, entre deux cases est « la clé de la compréhension du « langage » de la bande dessinée. »<sup>188</sup> Il est donc paradoxal que dans ce vide se produise le sens. L'histoire est racontée grâce aux dialogues entre les cases. Baudoin n'hésite pas à jouer avec la séquence des cases et l'espace blanc entre elles. Dans la 11<sup>ème</sup> planche, Carol rencontre le sans-abri dans la rue et reste choquée par la misère de cette personne (fig. 46). On ne se rend pas forcément compte de la différence de taille des quatre premières cases, parce que les lignes des arbres partagent déjà les

donc essentiel pour lui qu'un écrivain, contrôlant les mots comme lui contrôle les traits, s'associe à la création. Mattotti avoue que travailler seul sur ses histoires est une expérience fatigante. Pour l'artiste, la collaboration avec des scénaristes est le moment important d'un échange, d'une écoute qui permet de comprendre l'évolution de son travail.<sup>187</sup>

Dans *Le Portrait*, au contraire, l'image et le texte sont effectués par la même personne. Le caractère séquentiel du trait est plus visible que dans *Le Bruit du givre*, le nombre des cases variant de trois à neuf par une planche. Le sens se crée en

<sup>187</sup> CANARD, Bruno, *loc. cit.*

<sup>188</sup> POMIER, Frédéric. *Comment lire la bande dessinée ?* Paris : Klincksieck, 2005, p.87.

cases à leur façon, en créant un jeu optique entre les cases et les espaces entre elles. Après la cinquième case, l'espace entre les cases n'existe plus ; on voit la séquence silencieuse des figures en mouvement qui expriment les sentiments de Carol. Cette image frappe par sa force : Carol recule en arrière ; le fait que son pied droit soit derrière de la cinquième image crée la profondeur. La fille flotte dans l'espace ; avec quatrième figure, elle s'arrête et revient. Le retour est marqué par le changement de la position ; cette fois-ci, la force la pousse de derrière : la figure se courbe pour s'arrêter en définitive dans l'avant dernière image. Carol est effrayée mais en même temps elle ressent de la compassion pour cette personne, sa misère la torture, comme elle le remarque dans la dernière case : « (...) cette ville m'écrase. » Nous notons alors que la séquence narrative chez Baudoin possède beaucoup de liberté ; l'artiste sort souvent des cases pour créer une autre dimension narrative, celle des sensations et des sentiments.



Fig. 48, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, détail de la page 10.

La liberté est dans le choix du sujet aussi : on parle de la peinture dans la bande dessinée. D'une certaine façon, comme le laisse entendre Groensteen, la séquence des images tente de dire la vérité sur la peinture qui doit tout dire en une seule image.<sup>189</sup> Pour cela, la séquence habituelle est très souvent rompue avec l'accumulation des portraits de Carol qui montrent case par case les étapes de la création de la peinture. Cela est très visible dans la 31<sup>ème</sup> planche, où les portraits de Carol débordent la planche (fig. 47). Dans la première case, le deuxième portrait sur le fond noir et le cinquième placé dans un cadre, crée l'impression qu'une seule vignette contient plusieurs cases. La façon de montrer la moitié du portrait à droite en bas de la case met en évidence l'essai infini de l'artiste. Dans les deuxième et quatrième cases, la diagonale du plafond et le bord de la toile créent deux cases qui encadrent Carol et son portrait ; les cases se prolongent sur les deux côtés et laisse penser que la série continue à se produire en multipliant les facettes de la 'vraie' et 'fausse' Carol. La manière de

<sup>189</sup> GROENSTEEN, Thierry. *En chemin avec Baudoin*. Saint-Étienne : PLG, 2008, p. 46.

montrer l'artiste entre ces deux cases peut exprimer sa volonté de capter ce qui est réel dans Carol et de le transmettre sur la toile. Justement, par cette multiplicité obsédante des portraits, Baudoin confirme l'idée qu'il raconte des sensations et des sentiments: l'infinité des traits trahit le sentiment de désespoir de l'artiste. Plus il essaie de s'approcher de Carol, plus il s'éloigne d'elle. C'est un essai sans respiration, l'artiste dessine jusqu'au moment où son pinceau commence à manquer d'encre. On aperçoit cette évolution dans la dernière case : les premiers portraits riches d'encre finissent avec des portraits au pinceau sec. La séquence des portraits crée l'effet de la série photographique où chaque cadre devient le moment fixé par le mémoire de l'artiste.

Cette virtuosité du pinceau effectuée dans une seule case permet de dire que la liberté narrative est non seulement dans la séquence des cases mais aussi dans le cadre lui-même. Comme le laisse entendre Groensteen : « Lorsqu'il « rencontre » un cadre, le lecteur est tenu de présupposer qu'il y a là, à l'intérieur du périmètre tracé, un contenu à déchiffrer. Le cadre est toujours une invitation à s'arrêter et à scruter. »<sup>190</sup> Dans la 19<sup>ème</sup> planche, Michel demande à Carol si elle aime la bande dessinée et il ajoute qu'il ne comprend pas comment on peut bien dessiner en faisant des choses si petites.<sup>191</sup> Cette phrase, dite avec humour, met encore une fois en parallèle la bande dessinée et la peinture. En même temps, le lecteur est invité à évaluer le travail de l'artiste : est-ce qu'il a réussi à bien dessiner des choses si petites ? Baudoin parle de la peinture et il peint ses cases. Le trait de Baudoin plein de spontanéité, de sensualité, de rythme, d'expressivité, trouve sa place dans une petite case. Comme le met en évidence Thierry Groensteen : « Force est donc admettre que cette contradiction théorique est une tension féconde et que la bande dessinée, nonobstant la rigueur de son dispositif, peut laisser s'épanouir un trait qui ne soit pas minutieux et appliqué. »<sup>192</sup>

Il est indispensable de parler des relations entre le texte et l'image dans *Le Portrait*. Tout d'abord, parce que le lettrage au pinceau, effectué par Baudoin lui-même, fait partie du dessin. Contrairement au *Bruit du givre* où les bulles avec le texte mécaniquement composé contrastent avec l'image, le lettrage à la main chez Baudoin et la pratique du dessin créent une unité harmonieuse. Baudoin écrit en majuscules le récit, tandis que le texte calligraphique transmet les pensées de Carol. Le lettrage à la main, souvent avec une palette sonore où la taille des caractères correspond au volume sonore considéré, fait partie de la musicalité que cherche l'artiste entre le texte et le dessin. Le bon exemple de relation entre le texte et l'image pourrait être les quatrième et cinquième cases de la 10<sup>ème</sup> planche, où l'enchevêtrement des branches devient ensuite les pensées

---

<sup>190</sup> GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris : PUF, 1999, p. 64.

<sup>191</sup> Cf. *supra*, chap. 2.1., figure 25, p. 42.

<sup>192</sup> GROENSTEEN, Thierry. *En chemin avec Baudoin*. Saint-Étienne : PLG, 2008, p. 109.

de Carol ; le jeu des branches crée l'écriture (fig. 48). Il est donc évident qu'en liant la peinture et l'écriture Baudoin suit les maîtres d'Asie.<sup>193</sup>



Fig. 49, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, détail de la page 30.

Ensuite, il est important de noter que selon l'artiste, la liberté du dessin se différencie de celle de l'écriture. Comme il le souligne : « Donc il s'agit toujours de chercher le trait juste mais cela ne se passe pas aux mêmes endroits du corps et cela ne nous laisse pas les mêmes libertés. »<sup>194</sup> Le dessin permet de prendre du recul ; on laisse les planches et on peut les revoir avec de la distance quelque temps après. Or l'écriture, même si elle est moins physique, pose plus de problèmes ; les idées sont toujours dans la tête, elles ne laissent pas tranquille. Baudoin évoque aussi que le plus dur avec l'écriture est son emprise sur la vie. L'écriture fait partie considérable de notre entourage. Cette idée est très visible dans *Le Portrait*, où les graffitis sur les murs expriment les sentiments des personnages. Dans la 30<sup>ème</sup> planche, Michel ère dans la ville, désespéré, après avoir appris que Charles a couché avec son modèle : « Il y avait eu sacrilège. Des mains, les mains de Charles avaient touché l'intouchable, Carol, son modèle, sa source, son combat... (...) », dit l'artiste dans la deuxième case (fig. 49). Dans la troisième case, on le voit s'éloigner ; le texte sur le mur « tous des cons » transmet brutalement que personne ne comprend la mission de l'artiste. On voit comment le dessin et le texte dans une seule case créent la troisième dimension : le lecteur qui observe ce trait a toujours l'accès au sens qui dépasse le texte et le dessin. Selon Baudoin, la bande dessinée est un outil efficace qui permet d'aller dans les domaines des sentiments et des états d'âme : « En nous servant du dessin et du texte, des ellipses et du blanc entre les cases, on peut pénétrer dans la tête,

<sup>193</sup> Cf. 2.2., p. 45.

<sup>194</sup> SOHET, Philippe. *Entretiens avec Edmond Baudoin*. Saint-Égrève : Mosquito 2001, p.131.

dans quelque chose de bien plus intérieur que l'action. La cohabitation du dessin et du texte est une grande source de richesse. »<sup>195</sup>

Pour conclure, nous pouvons dire que dans l'œuvre de Lorenzo Mattotti et Edmond Baudoin la narration est indissociable de l'image. Le trait transmet des sensations et des sentiments à tel point que le lecteur est censé lire l'image. La séquence narrative, un peu plus évidente dans *Le Portrait* que dans *Le Bruit du givre*, contient beaucoup de liberté dans les deux œuvres. Les relations entre le texte et l'image dans *Le Bruit du givre* mettent en évidence la primauté de l'image, tandis que dans *Le Portrait*, lettré à la main, le texte devient souvent un élément incontournable de la construction du sens dans l'image. Le lecteur est invité à rester vigilant et passer du temps en cherchant le sens qui émerge de ces relations.

### 3.2. Le trait codé

Nous avons dit dans la partie précédente que la lecture du *Portrait* et du *Bruit du givre*



Fig. 50, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, détail de la page 6.

par la complexité de l'image exige une lecture ralentie. Les images d'une signification symbolique s'intercalent souvent dans le récit et l'enrichit. Le trait de Baudoin et de Mattotti cherchent à donner une suggestion : on montre une image pour penser aux autres choses. Il est donc intéressant d'analyser la fonction de ce trait codé dans ces œuvres.



Fig. 51, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, détail de la page 37.

Le sémiologue Pierre Fresnault-Deruelle, en parlant de la création de Baudoin, dit que : « Baudoin est l'anti-Hergé par

<sup>195</sup> SOHET, Philippe, *op. cit.*, p.150.

excellence. »<sup>196</sup> Il trouve que contrairement à celui-ci, rien chez Baudoin n'est doté de certitude ; les cases sont les lieux des métamorphoses<sup>197</sup>. Pourtant, cela ne veut pas dire que ses histoires manquent de structure : « L'artiste en est arrivé à ce point dans la maîtrise de son « écriture » que, comme chez les plus grands cinéastes ou les plus éminents romanciers, les choses les plus banales peuvent dire la vérité d'une atmosphère ou d'une vision du monde. »<sup>198</sup>



Fig. 52, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, page 43.

Le motif de l'arbre desséché est non seulement le détail du décor dans *Le Portrait* ; il est aussi le symbole de la souffrance. On le trouve pour la première fois à la 6<sup>ème</sup> planche où il apparaît à la séquence avec l'homme torse nu qui explique à Carol qu'il veut la quitter (fig. 50). Carol se sent trahie ; la phrase poétique ; « Je suis allée trop vite, trop vite, c'est mon rythme d'amour tout, tout de suite », est pleine d'amertume. L'arbre sans feuille prolonge le fil de ses pensées évoquant la fin de l'amitié. Nous retrouvons cet arbre à la 37<sup>ème</sup> planche où Carol croise le même homme dans la rue (fig. 51). Il lui propose de renouveler la

relation, mais la réponse de Carol reste dans la figure de l'arbre desséché ; cette amitié fait souffrir la femme. Finalement, à la 43<sup>ème</sup> planche, le moment où Michel apprend que Carol est partie sans

<sup>196</sup> FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *La bande dessinée*, Paris : Armand Colin, 2009, p. 68.

<sup>197</sup> FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *op. cit.*, p. 67.

<sup>198</sup> FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *op. cit.*, p. 68.

dire adieu, ce motif est repris quatre fois dans une même planche pour souligner la fin douloureuse (fig. 52).

De même, les séquences muettes avec une danseuse, possèdent toujours une signification symbolique. La danseuse exprime les sentiments de joie, de douleur ou bien la sensation de peur et de souffrance.<sup>199</sup> Par sa gestuelle, sa danse, ses mouvements, cette danseuse incarne la voix de Carol et traduit ses sentiments. La manière de remplacer les paroles par la danse donne de la sensibilité à ce personnage et permet de parler de ses sentiments sans les banaliser.

Dans le dessin de Baudoin, le trait devient un code. Dans son livre *La musique du dessin*, Baudoin explique que chaque trait est un phonogramme, qu'il représente un son. On regarde un signe et on lit son information ; on regarde un visage dessiné avec des traits différents et on comprend son émotion, on écoute sa musique.<sup>200</sup> Les traits particuliers peuvent représenter le nez, la bouche, les yeux, mais comme l'évoque Hubert Damisch, il faut aller vers l'interprétation qui apporte le sens.<sup>201</sup> On retrouve donc cette idée dans *Le Portrait*, où le motif de l'arbre et de la danseuse nuance le récit



Fig. 53, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 54.

<sup>199</sup> Cf. *supra*, chap. 2.1. fig. 27, p. 44 ; chap. 3.2. fig. 51, p. 78 ; chap. 2.1. fig. 26, p. 43 ; chap. 3.1. fig. 46, p. 73.

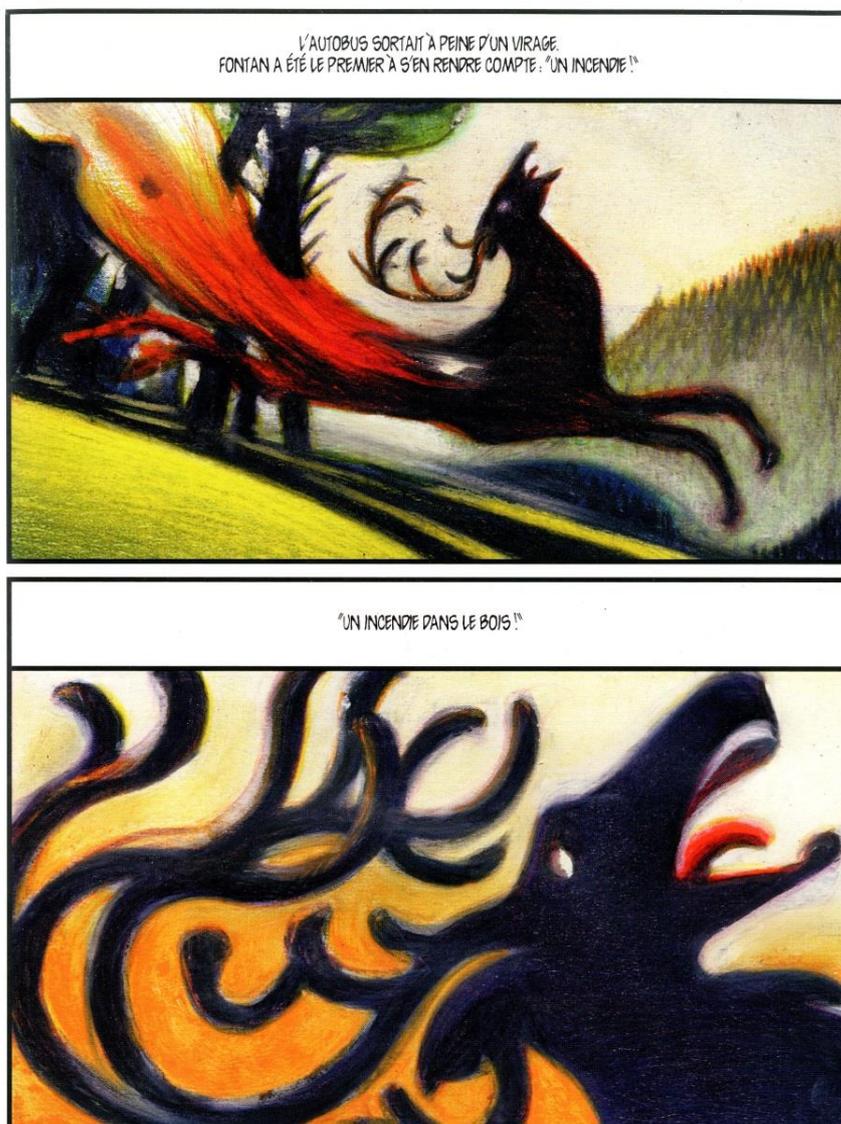
<sup>200</sup> BAUDOIN, Edmond. *La musique du dessin*. Paris : L'An 2, 2005.

<sup>201</sup> DAMISCH, Hubert. *Traité du Trait*. Paris : RMN, 1995, p.86.

en apportant une mélodie chaque fois différente.

Mattotti partage la même idée en parlant de la ‘magie’ du code. Les codes de la bande dessinée sont faits de traits ; en les changeant on crée des choses différentes. Le plus difficile, selon l’artiste est d’associer le trait à l’émotion.<sup>202</sup> Dans *Le Bruit du givre*, les représentations sont souvent fondées sur des visions angoissantes, déformantes de la réalité pour atteindre la plus grande intensité expressive.

L’oiseau et la cage sont les symboles les plus récurrents dans l’album qui personnifient le sentiment de la peur. L’oiseau de la peur apparaît dès la première case avant même de mentionner ce sentiment dans le récit. Les images d’une atmosphère inquiétante avec des oiseaux évoquent l’idée



que la peur envahit le personnage principal et ne le laisse pas tranquille tout au long d’histoire. La cage – la demeure des oiseaux – constitue un autre symbole de la peur. La peur atteint son sommet dans les pages 54 à 60, où Samuel entre dans cette cage et se confronte aux oiseaux ; il combat sa peur (fig. 53). C’est un passage très fort émotionnellement ; au fur et au mesure que Samuel tue les oiseaux, il se fait mal à lui-même jusqu’à se transpercer les yeux, lui permettant de voir la vie sans peur : « Combien de temps – combien d’années de ma vie – avais-je employé à fabriquer

Fig. 54, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 29.

<sup>202</sup> CIMENT, Gilles, MERCIER, Jean-Pierre. « Conversation avec Lorenzo Mattotti » [en ligne]. Disponible sur : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article220> (consulté le 15 février 2014).

ma propre cécité ? », se demande le personnage à la page 60.

Suivant les expressionnistes, qui aiment mettre en scène le langage symbolique, Mattotti choisit très souvent d'exprimer les sentiments et les sensations à travers le symbole<sup>203</sup>. Le passage de l'incendie de la forêt commence avec un cerf enflammé qui introduit une sensation de peur (fig. 54). La manière de le représenter sortant de la forêt au galop s'accompagne du cri de Fontan qui est le premier à l'apercevoir ; l'animal incarne l'incendie. Le zoom dans la deuxième case souligne la sensation de peur qui envahit tous les participants de cet événement.

Nous pouvons affirmer que presque chaque planche dans *Le Bruit du givre* contient des images symboliques. Les symboles s'accumulent très souvent autour de la tête de Samuel pour dégager mieux ses pensées. Ainsi un hameçon qui perce sa tête symbolise son attachement à Alice, l'araignée qui danse sur sa tête incarne l'ironie du destin, les mécanismes des horloges autour de sa tête évoquent le moment de l'attente.<sup>204</sup>

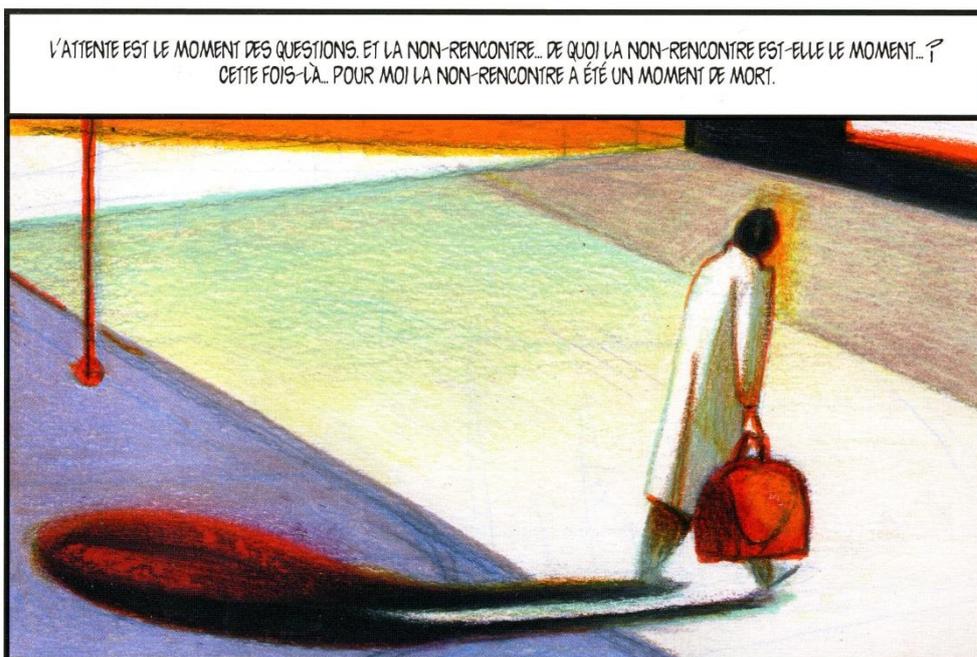


Fig. 55, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 74.

Mattotti ajoute parfois des hachures, des nuages doux au-dessus de la tête de Samuel pour transmettre le moment de l'attente où le personnage est plongé dans ses pensées. Dans la deuxième case de la planche à la page 74, Samuel est dans la rue, après avoir vu

Alice enceinte montée dans l'ascenseur : « L'attente est le moment des questions. (...). Pour moi la non-rencontre a été un moment de mort », dit Samuel en s'éloignant (fig. 55). L'ombre rougeâtre de Samuel prend une grande partie de l'image et semble plus important que sa figure. La phrase de Francis Bacon : « j'ai essayé de rendre les ombres aussi présentes que la Figure » trouve un écho

<sup>203</sup> BRUTEIG, Magne. *Munch. Dessins*. Bruxelles : Tijdsbeeld, 2004, p. 87.

<sup>204</sup> MATTOTTI, Lorenzo, ZENTNER, Jorge. *Le Bruit du givre*. Italie : Seuil, 2003, p. 11, 83, 71.

dans cette image et permet d'établir comparaison entre ses deux artistes.<sup>205</sup> C'est une image en tension : Samuel avance, mais l'ombre qui se dresse en arrière prolonge le moment vécu et met en évidence que dans ses pensées il est encore sur l'escalier. Les hachures orange sur son visage soulignent sa réflexion pénible. La façon d'attacher la figure à l'ombre arrondie et de partager la case par des aplats de couleurs vives rappellent la peinture de Bacon. Gilles Deleuze explique que le peintre pose ses figures sur les plateformes rondes. Le reste du tableau est composé par de grands aplats de couleur vive, uniforme et immobile. Ils ne sont pas « sous la Figure, derrière elle ou au-delà. Ils sont strictement à côté, ou plutôt tout autour, (...) »<sup>206</sup> Nous apercevons que dans cette case aussi, le fond, l'ombre et la figure sont de la même importance, leur liaison crée l'unité de l'image.



Fig. 56, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 97.

Les hachures autour du visage de Samuel deviennent souvent des masques qui expriment eux aussi ses sentiments. Les masques rouges transmettent parfois la sensation de colère.<sup>207</sup> Celui de couleur jaune que porte Samuel pendant la période d'aveuglement crée un contraste avec un bandeau noir sur ses yeux et souligne la division entre le monde de la sensation visuelle

et celui de tous les autres sens qui sont mobilisés pour remplacer la vue. L'intensité de la couleur des masques est aussi importante ; les couleurs pâles apportent de la douceur. Dans la page 97, Samuel suit Alice dans le supermarché (fig. 56). Ils ont parlé de leur amitié, Samuel lui a raconté toutes ses angoisses et maintenant il ressent un soulagement et une paix. Son visage est mangé par une ombre verdâtre. En effet, la manière de cacher le visage sous un masque aux tons doux permet de ne pas montrer l'expression du personnage, de ne pas tout dire et de garder un côté mystérieux, intime.

<sup>205</sup> Francis Bacon cité par DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Seuil, 2002, p. 14.

<sup>206</sup> DELEUZE, Gilles, *loc. cit.*

<sup>207</sup> Cf. *supra*, chap. 1.3., fig. 13, p. 27.

Le trait codé acquiert son sommet avec le regard dans les deux albums. Nous considérons que le regard dans ces deux albums possède une autre dimension, celle de la

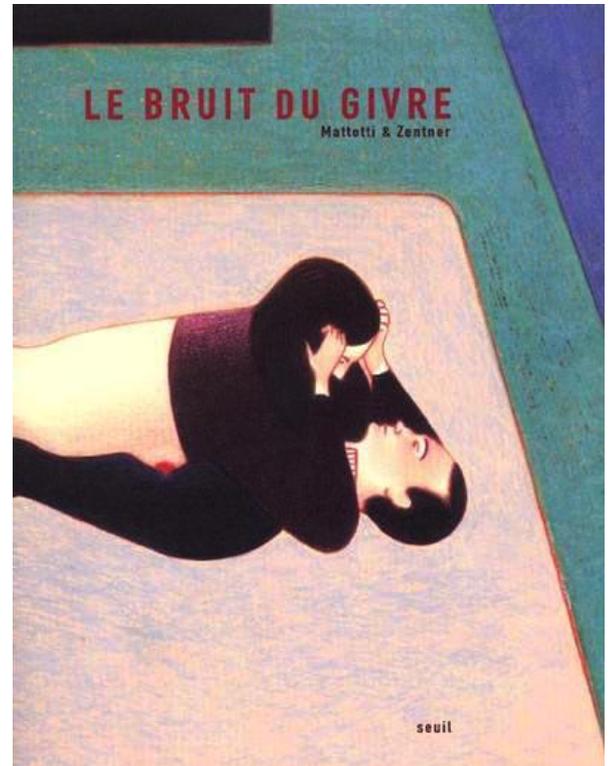
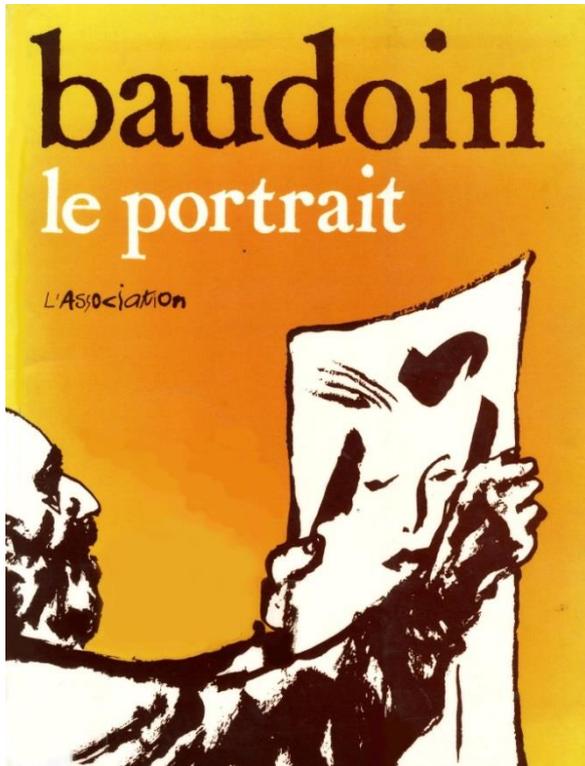


Fig. 57, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997 ; Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003.



Fig. 58, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 13.

signification symbolique. Même s'il est lié au corps des personnages, par son intensité il demande une analyse à part. Le regard que portent les personnages envers les autres est en effet le regard envers eux-mêmes, autrement dit, l'autre aide à connaître soi-même. Déjà sur les couvertures

des albums, nous trouvons cet aspect de la communication des regards (fig. 57). La couverture du *Portrait* reprend la case de la 42<sup>ème</sup> planche où l'artiste admire le portrait de son modèle et s'adresse à lui comme à une personne réelle. Ainsi, on souligne que le problème de la communication, de l'artiste qui a du mal à commencer les relations avec son modèle est important dans l'album ; on met en évidence la question de la création qui érige un mur entre les deux personnes. Le regard

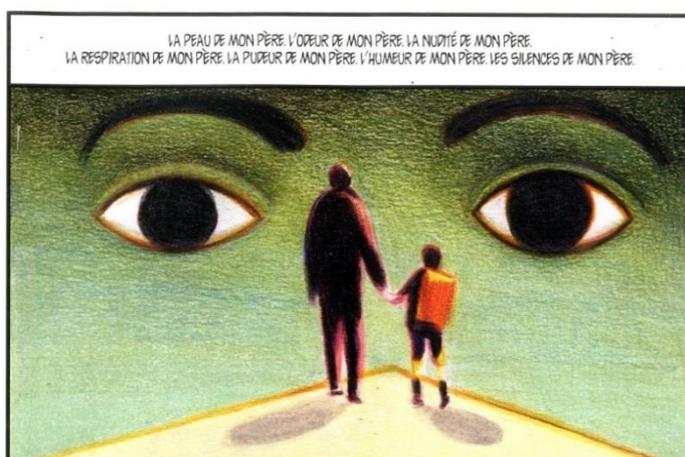
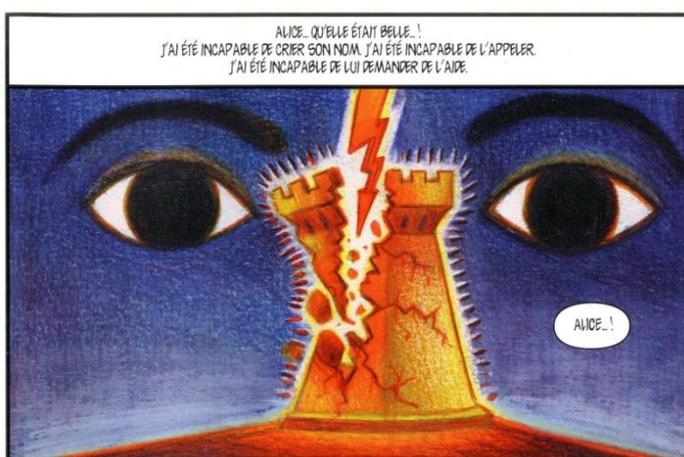
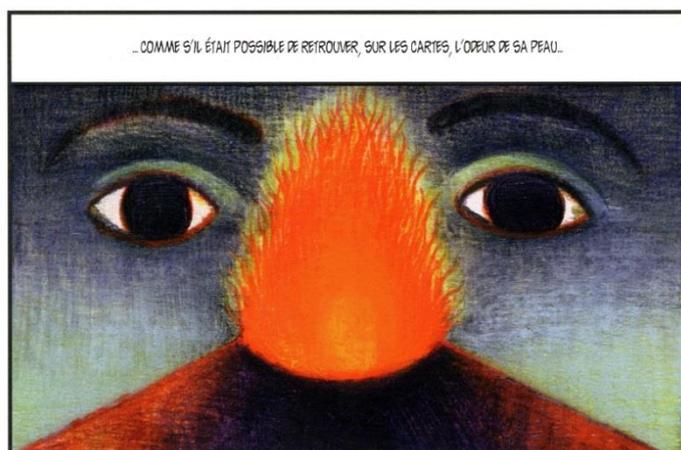


Fig. 59, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, pages 10, 74, 114.

admiratif et contemplatif est sur la couverture du *Bruit du givre* aussi. Allongées l'une sur l'autre, les figures deviennent un seul corps ; le lit est un espace indéfini où plonge ce couple d'amoureux qui passe son temps à se regarder.

Effectivement, ce motif d'un couple qui se regarde est récurrent dans *Le Bruit du givre*. Samuel raconte comment il passe son temps avec Dana : « Nous ne parlions et ne nous touchions presque pas... Par contre... Nous aimions nous regarder. »<sup>208</sup> Dans la case de la planche à la page 13, le portrait de Dana qui regarde Samuel est une vraie manifestation de la sensibilité du regard (fig. 58). Son visage est partagé par des diagonales faites d'ombres et de lumières. La position de ses mains va avec la partie ensoleillée de son visage. L'ombre sur ses épaules se répète au niveau des yeux qui sont encadrés par la diagonale de la frange des cheveux et la partie ensoleillée. Nous avons déjà remarqué que le gris apporte de la douceur au visage ; là aussi Dana regarde Samuel avec douceur. Elle accompagne

<sup>208</sup> MATTOTTI, Lorenzo, ZENTNER, Jorge. *Le Bruit du givre*. Italie : Seuil, 2003, p. 12.

Samuel à la gare seulement pour le regarder partir. Là encore, nous avons l'image du couple qui se regarde les yeux mangés par l'ombre. C'est un regard qui reconforte Samuel, qui le prépare pour le voyage vers soi-même.



Fig. 60, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, page 40.

Le thème du regard continue avec le passage d'aveuglement : c'est une période où Samuel est forcé de s'arrêter et de réfléchir ; le noir qui l'enveloppe est obligatoire pour renouveler ensuite son regard. Nous voyons alors comment le regard traduit l'état intérieur du personnage : la peur est associée à l'aveuglement, la joie de vivre avec le retour à la lumière.

Alice est le seul personnage dans cet album dont on évite de montrer le regard. Ce choix peut être déterminé par le fait que dans ses relations avec Samuel, c'est lui qui joue un rôle plus important. Alice sait ce qu'elle veut de sa vie et elle prend des décisions, tandis que Samuel hésite, il doit faire un voyage pour

surmonter sa peur, pour changer son point de vue envers le monde et lui-même. Seulement vers la fin de l'histoire, à la page 96, on voit ce couple se regarder. L'ombre grise qui couvre leurs visages crée une atmosphère intime ; c'est le regard du pardon et de la compassion.<sup>209</sup>

Via le regard, Samuel cherche le chemin vers l'autre et vers lui-même. Trois images dans l'album représentent symboliquement cette recherche. Elles sont toutes pareilles avec la représentation d'une signification codée du regard (fig. 59). Dans la case à la page 10, le regard de Samuel émerge

<sup>209</sup> Cf. *supra*, chap. 1.1., fig. 9, p. 18.

du fond bleu ; il semble regarder Alice. La flamme transmet symboliquement son attachement, sa passion pour cette femme. La même représentation du regard apparaît dans la page 74 ; le regard observe Alice enceinte. C'est un point de culmination dans leurs relations ; Samuel comprend qu'il n'a plus le droit de toucher cette femme. La foudre qui démolit une tour transmet la sensation d'étonnement ; cette nouvelle brise le cœur de Samuel. Finalement, à la page 114, ce même regard vise le père de Samuel et lui-même quand il était petit. C'est un regard qui retrouve la paix ; Samuel a manqué la chance de s'occuper d'Alice mais l'attention qu'il porte pour son père malade donne un sens à sa vie. Dans toutes ces images le regard n'a pas pour but d'observer quelque chose. Le philosophe Jean-Luc Nancy dans son ouvrage *Le Regard du portrait* souligne la différence entre



Fig. 61, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, détail de la page 31.

les verbes 'voir' et 'regarder' : « En regardant je veille et je (me) garde : je suis dans le rapport au monde, non pas à l'objet. Et c'est ainsi que je « suis » : dans le voir je vois, par raison d'optique ; dans le regard je suis mis en jeu. Je ne peux regarder sans que *ça me regarde* (c'est lui qui souligne). »<sup>210</sup> Samuel regarde ce qui le concerne : c'est son regard intérieur qui révèle son attitude envers les autres. La manière de cacher le visage est de mettre en valeur le regard laisse évoquer une autre idée de Jean-Luc Nancy, qui dit que dans le portrait tout le visage devient un œil.<sup>211</sup> « Le fond est un regard. Il n'est plus là question d'organe de la vision : il est question d'une présence en garde, aux aguets d'elle-même et de l'autre. »<sup>212</sup>

Cette mise en valeur du regard du portrait est évidente dans l'album de Baudoin. En parlant de la corporalité des personnages, nous avons évoqué que Michel évite de regarder Carol en parlant avec elle ; c'est seulement en dessinant qu'il commence à l'observer.<sup>213</sup> Pourtant le fait qu'il effectue son portrait met en évidence que le regard du modèle est inévitable. Comme le souligne Jean-Luc Nancy : « Avant toute autre chose, le portrait regarde : il ne fait que cela, il s'y concentre, il s'y envoie et il s'y perd. Son « autonomie » rassemble et resserre le tableau, tout le visage même,

<sup>210</sup> NANCY, Jean-Luc. *Le Regard du portrait*. Paris : Galilée, 2000, p. 75.

<sup>211</sup> NANCY, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 76.

<sup>212</sup> NANCY, Jean-Luc, *loc. cit.*

<sup>213</sup> Cf. *supra*, chap. 2.1., fig. 25, p. 42.

dans le regard : il est le but et le lieu de cette autonomie. »<sup>214</sup> Dans la planche à la page 40, le portrait de Carol se multiplie dans la séquence de cases représentant chacune une version différente (fig. 60). À un moment l'artiste cache le portrait pour mettre en valeur le regard. Edmond Baudoin raconte qu'il commence le visage par des yeux parce que le portrait essaie de ne pas « mettre le masque mais ce qui est derrière. »<sup>215</sup> Autrement dit, le regard est le miroir de la personnalité. Le regard dans cette planche, effectué avec des traits différents, garde toujours la même émotion ; il transmet le calme et il semble ne viser rien. Effectivement, Jean-Luc Nancy évoque que le regard ne vise aucun objet, « il est toujours tourné soit vers le peintre/spectateur, soit vers un dehors indéterminé. »<sup>216</sup> Le regard tourné vers l'artiste est un autre moyen d'expression à Carol, qui dans cet album ne manifeste ses sentiments que par des pensées et la danse. Un exemple qui met cela en évidence se trouve à la 31<sup>ème</sup> planche (fig. 61). L'artiste dessine Carol dont le regard est détourné. Soudain Michel lui pose une question indiscrete ; Carol le regarde sans changer de position et ce regard le fait s'excuser. Les deux personnages communiquent donc à travers le regard.

Nous voyons que les images personnifiant la sensation et les sentiments ainsi que l'aspect du regard créent une discussion entre l'image et le lecteur. Celui-ci est invité à décoder leur signification. Autrement que dans les bandes dessinées traditionnelles, le code dans ces albums se définit par sa non transparence. En ouvrant le livre d'Hergé, nous savons que nous allons voir des images effectuées à la ligne claire ; l'identification entre le style et l'auteur est clair, c'est sa main, sa manière qu'on voit. Dans *Le Portrait* et *Le Bruit du givre*, le lecteur ne sait à quoi il peut s'attendre, il est toujours prêt à se poser des questions. Il est conscient de lire le code et de prendre son temps pour le comprendre. Cela crée un lien particulier entre l'auteur et le lecteur ; l'auteur s'adresse au lecteur, il sait que celui-ci est capable de maîtriser ses codes.

### 3.3. Le rôle du vide

Dans les parties précédentes nous avons analysé la diversité des significations du trait. Pourtant, paradoxalement l'absence de trait, lui aussi, conditionne profondément le sens du dessin. Le vide joue un rôle important dans la lecture du *Portrait* et du *Bruit du givre*.

---

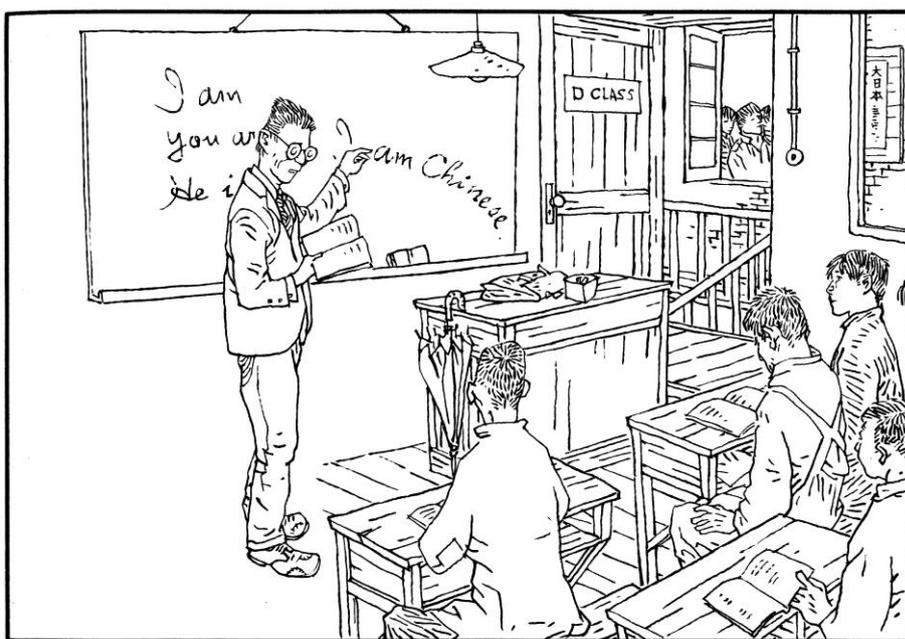
<sup>214</sup> NANCY, Jean-Luc. *Le Regard du portrait*. Paris : Galilée, 2000, p. 72.

<sup>215</sup> ROSSET, Christian. *Avis d'orage dans la nuit*. Paris : L'Association, 2011.

<sup>216</sup> NANCY, Jean-Luc. *Le Regard du portrait*. Paris : Galilée, 2000, p. 73.

Gérald Gorrige évoque que le lecteur est habitué à l'extrême occupation de la surface par le texte, le dessin et la couleur qui parfois acquièrent une densité étouffante.<sup>217</sup> En expliquant les principes de la peinture chinoise François Cheng souligne qu'il est important de diminuer la présence graphique dans le dessin en introduisant la notion de 'Vide', espace non peint, dénué de tout détail de représentation. Le 'Vide', considéré comme un élément concret et dynamique, est de la même importance que l'espace peint.<sup>218</sup> Le 'Vide' a plusieurs dimensions, il réunit le monde invisible et le monde visible (espace peint) en créant dans celui-ci les relations entre l'homme et la nature ou entre les éléments opposés comme la 'Montagne' et l' 'Eau'.<sup>219</sup>

La peinture chinoise où domine le 'Vide' atteint son apogée du X<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles. Dans certains tableaux, il occupe jusqu'aux deux tiers de la toile. Devant de tels tableaux, on est confronté à la présence du 'Vide' qui relie le tableau à son spectateur.<sup>220</sup> Ce silence du 'Vide' crée une tension, une suspension dans l'image que le lecteur est invité à interpréter.



Le soir, je suivais des cours d'anglais.

Fig. 62, He Youzhi, *Mes années de jeunesse*, éd. l'An 2, 2005, page 53.

enrichit les sens du dessin.

晚上到夜校学英语。

Pour montrer la diversité de la signification du 'Vide' dans le dessin nous allons analyser quelques planches de *Mes années de jeunesse* du maître He Youzhi. L'artiste laisse souvent vide deux ou trois coins du dessin.<sup>221</sup> Le 'Vide' non seulement bouleverse la perspective linéaire, il

<sup>217</sup> GORRIDGE, Gérald. *Créer une BD. Collection pour les nuls*. Paris : First Editions, 2010, p. 243.

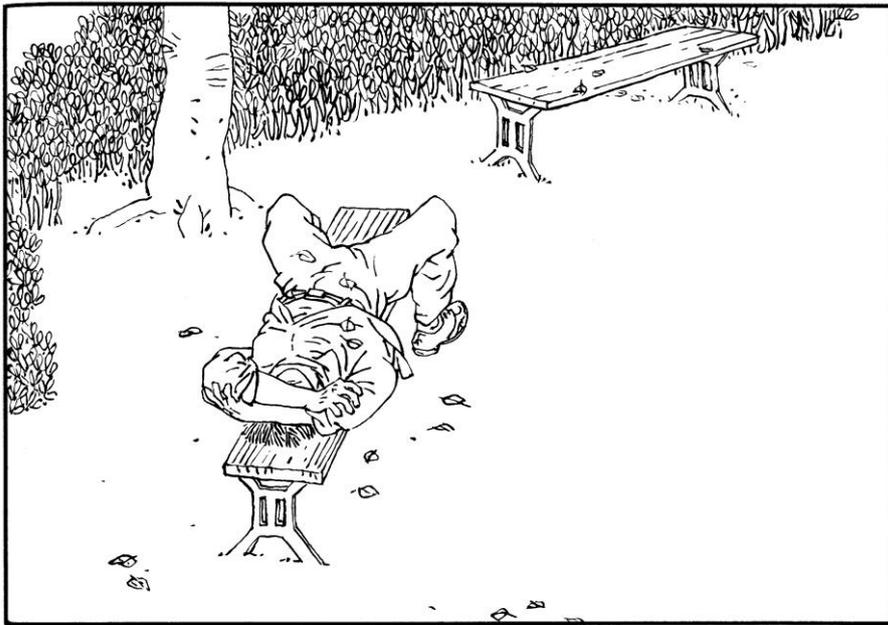
<sup>218</sup> CHENG, François. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris : Seuil, 1991, p. 45.

<sup>219</sup> CHENG, François, *op. cit.*, p. 47.

<sup>220</sup> CHENG, François, *op. cit.*, p. 48.

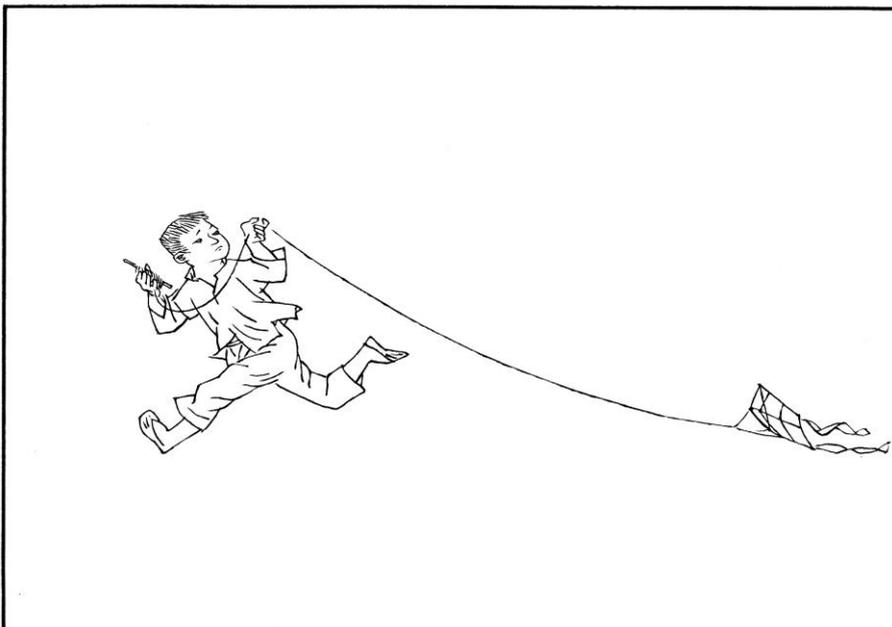
<sup>221</sup> GORRIDGE, Gérald, *op. cit.*, p. 243.

Dans l'image à la page 53, nous voyons des élèves dans une chambre qui sont en train d'apprendre l'anglais (fig. 62). Le texte dit : « Le soir, je suivais des cours d'anglais. » Le professeur explique les phrases en anglais écrites sur le tableau. L'espace vide qui prend deux coins de l'image peut transmettre l'idée de l'inconnu dans l'apprentissage. Le personnage ne connaît pas l'anglais et sa méconnaissance est exprimée par le 'Vide'.



Cette période de chômage fut particulièrement difficile\*.

Fig. 63, He Youzhi, *Mes années de jeunesse*, éd. l'An 2, 2005, page 57.



À la campagne, les enfants des familles pauvres construisaient eux-mêmes leurs jouets ; je m'étais fait un cerf-volant que je n'ai jamais réussi à faire décoller\*.

Fig. 64, He Youzhi, *Mes années de jeunesse*, éd. l'An 2, 2005, page 9.

失业的时光是很难熬的。

L'image à la page 57 représente un personnage allongé sur un banc (fig. 63). La personne cache ses yeux avec ses bras, il a l'air fatigué. La chemise mal arrangée et les feuilles sur ses vêtements créent l'impression qu'il se sent négligé et qu'il est ici depuis longtemps. En effet, le texte dit : « Cette période de chômage fut particulièrement difficile. » Alors on comprend que le personnage n'a rien à faire, il passe son temps allongé sur le banc. La manière de montrer sa position à l'envers renforce la sensation de bouleversement. On exprime de manière

在农村里，穷人家的孩子是不知有玩具的，要玩只有自己做。可我做的风筝从没上过天。

littérale, par cette position retournée, que la vie du personnage est bouleversée. Le 'Vide' qui occupe trois coins et la grande partie droite de l'image renforce la sensation du vide intérieur que subit le personnage. Il peut exprimer aussi l'inconnu, le futur inquiétant qu'attend le personnage.

Dans l'image à la page 9, nous avons un souvenir d'enfance (fig. 64). L'enfant court en essayant de faire décoller un cerf-volant. Le texte ajoute que le personnage n'a jamais réussi à le faire. La courbe du fil est en tension, elle représente l'ascension possible. Le visage un peu inquiétant de l'enfant exprime aussi cette ascension attendue mais ses bras figés incarnent l'impuissance à actionner le cerf-volant. Il n'y a pas de sol, le personnage est suspendu dans le 'Vide', qui cette fois-ci occupe les quatre coins de l'image. L'enfant court tout seul dans ce 'Vide' qui représente l'échec.

La notion de 'Vide' est omniprésente dans l'œuvre d'Edmond Baudoin. Dans la *Musique du dessin*, il évoque que dans l'espace vide se crée la vie. L'espace blanc entre les deux traits peut être partagé en deux si on introduit le troisième trait. Cet espace entre les traits est donc un élément très vivant qui peut être multiplié à n'importe quel moment. L'artiste porte beaucoup d'attention au 'Vide' entre les traits, qui introduit les moments du silence de la durée à chaque fois différente. « Que nous sommes beaucoup sur la grande feuille de papier qui s'appelle la planète, des milliards... ça fait un grand dessin, avec combien de traits « entre » ? » se demande l'artiste qui laisse entendre que dans le 'Vide' repose toutes les possibilités créatrices à venir.<sup>222</sup> Le 'Vide' est donc une force créatrice étroitement lié au trait. Comme l'explique François Cheng :

*Sans le Vide, le Trait, qui implique volume et lumière, rythme et couleur, ne saurait manifester toutes ses virtualités. Ainsi, dans les réalisations d'un tableau, le Vide intervient à tous les niveaux, depuis les traits de base jusqu'à la composition d'ensemble. Il est signe parmi les signes, assurant au système pictural son efficace et son unité.*<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> BAUDOIN, Edmond. *La musique du dessin*. Paris : L'An 2, 2005.

<sup>223</sup> CHENG, François. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris : Seuil, 1991, p. 73.

Pour introduire le ‘Vide’ dans le dessin il ne faut pas craindre l’inachevé. La notion ‘Invisible – Visible’ s’applique à la peinture paysagiste chinoise où l’artiste doit cultiver l’art de ne pas tout montrer, afin de maintenir vivant le souffle : « Cela se traduit par l’interruption des traits (les traits trop liés étouffent le souffle), et par l’omission, partielle ou totale, de figures dans le paysage. »<sup>224</sup> Le maître Chang Yen-Yuan en parlant de cet harmonie entre le ‘Trait’ et le ‘Vide’ donne un exemple d’un dragon divin au milieu des nuages dont la tête et la queue ne semblent pas reliées,



Fig. 65, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, page 5.

mais son être est quand même animé d'un seul souffle.<sup>225</sup>

Baudoin évoque qu'il maîtrise un peu les traits du pinceau, mais les espaces blancs lui échappent. Pourtant, le contraste entre le plein et le vide dans *Le Portrait* met en évidence que le 'Vide' est cette dimension que recherche l'artiste passionnément. Dans la 5<sup>ème</sup> planche, Michel définit sa vocation et il raconte ses projets à son ami Charles (fig. 65). L'artiste veut dessiner la vie, pourtant il a peur

<sup>224</sup> CHENG, François, *op. cit.*, p. 85.

<sup>225</sup> CHENG, François, *loc. cit.*

qu'il ne réussisse pas. Le 'Vide' est l'espace où il veut se réaliser. Or pour l'instant, en utilisant le jeu de mots dans la première case, on met en évidence que cet espace vide, ce trou blanc est troublant parce qu'il attend d'être rempli. Le blanc qui trouve sa place entre les deux figures noires justifie l'idée de Baudoin que nous avons évoquée tout à l'heure : le 'Vide' qui naît entre les deux traits tracés contient la potentialité et la vie. Michel regarde avec une certaine peur dans ce vide, la main levée avec le pinceau, il hésite ; il aimerait dessiner la vie mais il n'est pas sûr de réussir. Les hommes dessinés en noir forment un nuage de pensées lourdes derrière la tête de l'artiste. Dans la deuxième case, le regard direct du personnage vers le lecteur oblige à faire attention à ce qu'il dit : « J'aimerai y dessiner la vie. » La bulle apparaît justement dans le trou blanc entre les mêmes hommes noirs, ce qui crée l'incarnation de la vie dans le 'Vide'. Le vœu de l'artiste trouve sa place dans l'espace vide comme s'il pouvait vraiment se réaliser. Dans la quatrième case, Michel annonce qu'il cherche un modèle vivant pour réaliser son plan. La représentation des gens dans le café invite le lecteur à chercher la bonne personne, ensemble avec l'artiste comme si elle pouvait y être. En effet, cette personne que cherche Michel est vraiment ici ; dans la dernière case nous apercevons Carol devant le café. Même si le lecteur apprend seulement plus tard que c'est bien elle qui sera son modèle, l'auteur fait déjà la connaissance de ce personnage. Carol passe, elle est en mouvement et elle nous regarde comme si elle voulait dire « c'est moi qui vais aider Michel. » On utilise « j'aimerai » trois fois dans cette planche pour souligner la volonté de l'artiste ; avec « je veux » il constate sa mission ; ses futurs projets sont dans « je cherche ».



Fig. 66, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, détail de la page 15.

Carol devient la muse de l'artiste ; avec elle, il croit réussir à capter la réalité qui se cache dans le 'Vide'. Dans la 15<sup>ème</sup> planche, Michel lui demande de prendre « la même pose que hier » (fig. 66). Le fait que la femme se dresse entre les deux hommes noirs que nous avons vus dans la 5<sup>ème</sup> planche, montre qu'elle prend la place du 'Vide' : elle incarne la vie. De même, dans la 17<sup>ème</sup> planche, Baudoin crée avec virtuosité cette vision obsédante de l'artiste (fig. 67). Nous voyons Michel dans son atelier observer le portrait de Carol accroché au mur. Ces pensées inquiétantes se projettent sur le

mur comme une foule infinie de gens. Cela propose un autre angle de vue : à ce moment l'espace qui était vide avant l'apparition de cette foule se restreint seulement derrière le portrait de Carol.



Fig. 67, Edmond Baudoin, *Le Portrait*, éd. l'Association, 1997, détail de la page 17.

Elle devient la sortie et la seule solution : placée dans ce vide, elle est la promesse de la réussite. Autrement dit, dans *Le Portrait*, le 'Vide' est un espace rêvé. Contrairement à la pensée chinoise, il est inachevé et attend d'être rempli.

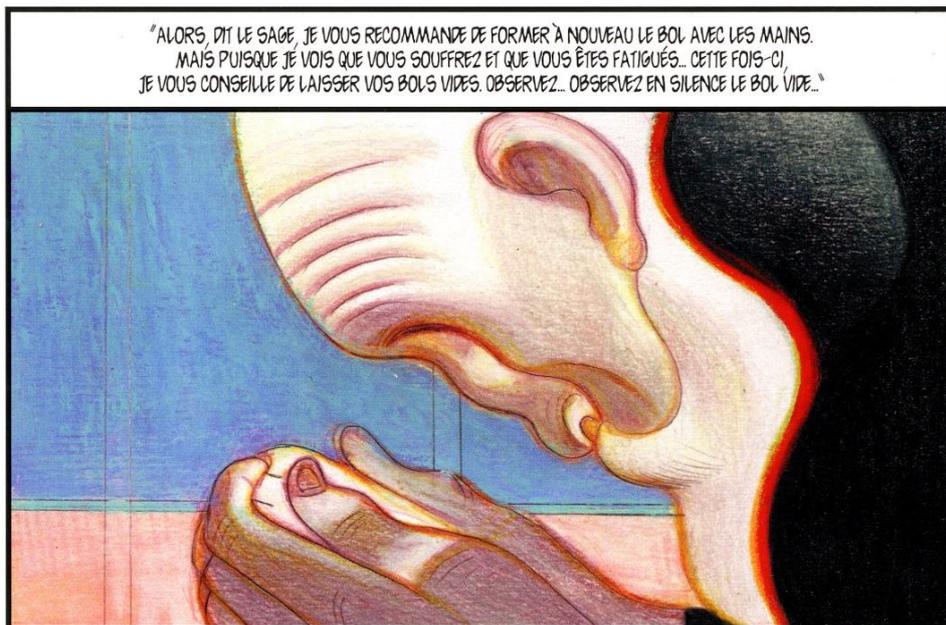


Fig. 68, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 105.

Elle apparaît dans le dernier chapitre dans la légende sur un sage qui guérit un commerçant, un paysan et un peintre qui souffrent tous pour des raisons différentes. C'est un passage marqué par la philosophie chinoise : le sage propose de mettre toutes leurs inquiétudes dans les mains en formes de bol et laisser ces bols vides. C'est en regardant ces mains vides que les trois malheureux guérissent. Dans ce 'Vide' ils aperçoivent leur vie écoulee ; toutes les possibilités à

Si Baudoin propose le jeu entre le plein et le vide, Mattotti joue avec des contrastes entre les couleurs sombres et lumineuses. Aucune place n'est laissée dans ses images pour le blanc, tout est dans le traitement rigide du trait coloré. Pourtant la notion du 'Vide' n'est moins important dans *Le*

venir sont plus importantes que les choses qui les font souffrir. Les gens partent guéris et plein d'espérance à continuer leur vie. Dans la case à la page 105, nous voyons le sage expliquant qu'il faut observer le bol en silence (fig. 68). Son visage, mangé par une ombre grisâtre, acquiert une expression douce ; la manière de s'approcher tout près de ses mains est pleine de contemplation et d'intimité. Le vide dans ses mains est lumineux ; il a le pouvoir de se délivrer de toutes les contraintes.



Fig. 69, Lorenzo Mattotti, *Le Bruit du givre*, éd. Seuil, 2003, page 115.

Influencé par cette légende, Samuel met aussi ses mains en forme de bol (fig. 69). C'est le soir dans le parc de l'hôpital et comme l'évoque le personnage : « Oui, à ce moment-là, je me suis rendu compte que pour la première fois depuis très longtemps je n'étais en train ni d'attendre

ni de fuir. »<sup>226</sup> Samuel ne sait pas ce qu'il pourrait mettre dans son bol vide. Ayant autant souffert dans sa vie, il ressent finalement un soulagement. Dans cette image obscure le 'Vide' trouve sa place dans l'intérieur du personnage ; dans ses mains vides il voit son avenir plein de possibilités.

Pour résumer, nous pouvons dire que la notion du 'Vide' dans *Le Portrait* et *Le Bruit du givre* se caractérise par sa diversité. Il crée de nouvelles significations à côté de celles qui sont exprimées par le trait. Cette présence du 'Vide' hors du champ visible acquiert une autre dimension ; il plonge le spectateur dans le monde intérieur des personnages et lui permet de se lancer dans l'interprétation de ses sentiments.

<sup>226</sup> MATTOTTI, Lorenzo, ZENTNER, Jorge. *Le Bruit du givre*. Italie : Seuil, 2003, p. 117.

## Conclusion

Ce mémoire nous a permis de voir que la bande dessinée peut être riche en sensations et en sentiments. L'intériorité de l'artiste est aussi importante que tous les aspects fonctionnels qu'il doit effectuer pour que l'ensemble de l'œuvre soit cohérent et pertinent. La présence de la sensation et des sentiments dans *Le Portrait* d'Edmond Baudoin et *Le Bruit du givre* de Lorenzo Mattotti nous a permis de parler de l'aspect qui nous semble central : l'effet que crée le trait de ces auteurs.

L'idée pour ce travail est venue en observant les peintures des impressionnistes. Le jeu des traits, la sensation de lumière, font que le spectateur plonge dans le tableau et subit des émotions fortes. D'abord il est enchanté par le trait vibrant qui permet de se demander comment l'artiste est arrivé à une telle virtuosité. Ensuite, vient le sens ; on comprend que l'artiste ne pouvait faire autrement, qu'il a choisi la meilleure solution. Finalement, cela apporte une satisfaction, on unit le talent de l'artiste et le sens de son trait. L'effet est tellement fort que le spectateur reste stupéfait devant le tableau et doit avouer que ce qu'il voit est absolument juste. En même temps, il subit le moment : il a l'impression que la sensation, les sentiments qui l'envahissent l'attendaient et étaient destinés seulement à lui. À ce moment, il entre dans l'intériorité de l'artiste et cela crée des relations réciproques fortes. Nous avons voulu donc regarder si ce qui fonctionne dans la peinture peut être aussi le cas de la bande dessinée.

Le fait que Baudoin et Mattotti peignent des tableaux, fait la liaison entre bande dessinée et peinture. *Le Portrait* et *Le Bruit du givre* pose alors la question des limites de l'esthétisme dans l'expression artistique. Ces albums sont profondément marqués par leur picturalité. La création de Baudoin le rapproche des maîtres d'Asie, celle de Mattotti – des postimpressionnistes et des expressionnistes. La proximité de ces deux auteurs avec les arts majeurs pose le problème du trait qui crée l'effet d'un tableau. Effectivement, lire *Le Portrait* et *Le Bruit du givre*, c'est subir le moment : le trait dansant de Baudoin fait le passage entre la présence et la fugacité des choses ; les contrastes des couleurs chez Mattotti vont à la limite de la sensation. Les changements du trait trouvent leur reflet chez le spectateur, il est entièrement pris par l'esprit de l'œuvre.

Cet effet qu'il ressent avec son corps met en évidence à quel point les émotions peuvent être réelles. Tout d'abord, l'artiste, par ses gestes, par son travail cérébral, s'engage à la création avec son corps. Puis, sa sensation et ses sentiments se matérialisent par le trait ; on parle de la corporalité du trait. Enfin, tout est transmis au lecteur qui subit l'effet psychologiquement et même physiquement.

La discussion que mène l'artiste avec son lecteur est un processus enrichissant. L'artiste dessine pour que la vie continue : cette continuité est non seulement dans son essaie de capter et de transmettre les moments de la réalité ; elle est aussi l'affaire du lecteur qui, invoquant ses savoirs et son imaginaire, apporte des nouvelles significations et dépasse l'œuvre.

*Le Portrait* et *Le Bruit du givre* exige un lecteur attentif et créatif. Les images picturales invitent à passer du temps à admirer le trait de l'artiste. Souvent cela pose un problème de lecture : le trait calligraphique de Baudoin rompt les limites entre la peinture et l'écriture, le côté hallucinant des couleurs de Mattotti demande au lecteur de mobiliser tous ses sens. De même, le récit de ces albums, qui préfère donner des suggestions au lieu de tout dire, ne laisse pas de rester passif et de chercher le sens. Cela devient surtout évident avec l'interruption des images symboliques dans le récit : le lecteur ne sait pas à quoi il peut s'attendre, il est toujours prêt à se poser des questions et de déchiffrer les codes du trait. Il est souvent perturbé : une fois qu'il reste concentré sur le trait qui raconte l'histoire, il est bouleversé par le silence des espaces vides qui crée une suspension et explique l'histoire à sa façon. Pourtant, même si troublante, cette lecture est pleine de découvertes. Ce que sent le lecteur, c'est le plaisir qui le relie avec l'auteur dans un seul processus créatif. L'artiste donne des suggestions et il est sûr que son lecteur va trouver des réponses et apporter des nouvelles significations.

Tout d'abord, pour parler de la représentation de la sensation et des sentiments dans *Le Portrait* et *Le Bruit du givre*, nous avons mis en évidence la complexité de ces termes. Les sensations peuvent être auditives, olfactives, tactiles, visuelles et thermiques ; on parle de la sensation de brûlure, d'étouffement, de vertige. Elle est aussi l'état psychologique fortement affectif et immédiat. Le sentiment comporte des éléments affectifs complexes, plus stables et durables que la sensation. La sensation et chez Baudoin s'expriment par le jeu entre le noir et le blanc et entre les propriétés du trait lui-même. Chez Mattotti, elle est dans le contraste des couleurs lumineux et sombres, dans les changements des formes et des lignes. Dans les deux albums, les sentiments principaux de la peur, de la solitude et de l'amour sont étroitement liés.

Ensuite, nous nous sommes demandés comment l'artiste réussit à représenter la sensation et les sentiments et quelles contraintes subit-il dans le processus de création. Baudoin et Mattotti cherchent à représenter la sensation et les sentiments d'une manière la plus authentique possible. Ils s'approchent de la connaissance par deux manières différentes. Baudoin n'est jamais satisfait du résultat. Dans *Le Portrait*, l'artiste refait sans cesse les portraits de Carol, il essaie de trouver la réponse en allant toujours 'plus loin'. Mattotti, même s'il souligne la joie de l'expérience de

découverte des nouveaux moyens picturaux, est aussi confronté aux difficultés. La superposition et le frottage des couches de traits colorés dans ces images évoquent que pour l'artiste la vérité apparaît en allant 'au fond'. La volonté de l'artiste, la 'vue voulue', selon Paul Valéry, est indispensable dans le processus de création ; elle mène à des découvertes.

En parlant de l'expression artistique de Baudoin et de Mattotti, nous avons remarqué qu'ils sont en faveur de la collaboration des arts, leur propre expression artistique étant guidée par la danse et la musique. Cette influence fait que leur création est liée à la corporalité : plus cérébrale chez Mattotti, elle se manifeste d'une manière physique chez Baudoin qui, dessinant debout, s'arrête souvent pour danser. Il est difficile de représenter la danse et la musique parce qu'elles s'évanouissent aussitôt qu'elles sont vues ou entendues. Le trait vif de Baudoin essaie de transmettre leur énergie et fugacité ; le rythme des formes chez Mattotti laisse parler de la couleur en mouvement.

Après avoir abordé la question de la représentation de la sensation et des sentiments dans l'expression artistique, nous sommes passés au problème du trait. Nous avons vu que l'implication du corps dans le trait, visible dans l'expression artistique de Baudoin et de Mattotti, touche aussi profondément leurs personnages ; la sensation et les sentiments transforment leur comportement et leur état physique. Dans *Le Bruit du givre*, la corporalité des personnages est étroitement liée à leur rapport à la vie. Chez le personnage principal Samuel Darko, ce rapport est compliqué : il a peur de devenir un père et cela crée un désaccord avec son corps ; il est toujours en train d'examiner son humeur, son état physique. Le rapport à la vie représente aussi une grande question dans *Le Portrait*. Transmettre la vie, la réalité qui se cache derrière le corps du modèle Carol est le but du personnage principal, l'artiste Michel. Nous avons vu que l'expression corporelle dit plus que les paroles ; Carol s'exprime par la danse, Michel – par le dessin. Le thème de la création – artistique dans *Le Portrait* et humaine dans *Le Bruit du givre* – permet de se demander ce qui est l'homme et quel est son rôle dans la vie.

En analysant le trait d'Edmond Baudoin, nous avons remarqué que sa prédilection pour le noir et blanc et pour le pinceau le rapproche des maîtres d'Asie. Ce qui pour les Occidentaux apparaît comme une représentation répétitive du même et seul trait est en réalité constituée d'une variété incroyable des traits que les yeux chinois ont appris à distinguer. Ces variations infinies sont très visibles dans *Le Portrait* : le trait calligraphique dissimule la différence entre la peinture et le dessin juste comme en Chine, où la peinture est une activité de nature graphique. De plus, Baudoin crée le lien entre les deux cultures en introduisant dans sa création les termes de la peinture chinoise 'Pinceau', 'Encre' et 'Trait'.

Le trait de Lorenzo Mattotti, contrairement au trait fugace de Baudoin, se définit par sa dureté ; il est rigide et élaboré. L'artiste utilise la couleur directe et fait des couches de traits colorés au pastel gras et aux crayons qui créent la valeur chromatique difficilement définissable. Nous avons vu à quel point Mattotti joue avec la couleur : les changements entre les couleurs lumineuses et sombres, chaudes et froides, l'utilisation des couleurs supplémentaires et l'introduction de larges zones colorées mettent en valeur son côté expressif et fait que les vignettes deviennent quasi les petits tableaux. De même, le glissement entre lignes et formes, le mélange entre figuration et abstraction, l'utilisation du gros plan permettent de créer une image toujours surprenante qui va jusqu'à la limite de la sensation.

Finalement, nous avons abordé la narration de la sensation et des sentiments dans *Le Portrait* et *Le Bruit du givre*. Nous avons constaté que même si le trait possède un côté troublant, le sens qui est dans ce trait, le restaure. Baudoin et Mattotti sont des conteurs à travers le trait, ce qui met en évidence que l'image peut dire autant que le texte. Nous avons remarqué que la narration à travers le trait dans ces albums s'éloigne de celle des bandes dessinées traditionnelles. Dans *Le Bruit du givre*, le choix de deux cases par page, les ruptures d'échelle, d'angles de vue et de tonalités détermine le fil narratif inattendu. Dans *Le Portrait*, la virtuosité du pinceau effectuée dans une seule case met en évidence que la liberté narrative est non seulement dans la séquence des cases et les espaces blancs entre elles mais aussi dans le cadre lui-même. Les relations entre texte et image dans *Le Bruit du givre* soulignent la primauté de l'image, tandis que dans *Le Portrait*, le lettrage au pinceau fait partie du dessin.

Nous avons vu que le sens nouveau est apporté à la lecture par des images symboliques. Les figures dansant, les arbres desséchés dans *Le Portrait* transmettent des sentiments des personnages. De même dans *Le Bruit du givre*, la narration perd son fil habituel avec des nombreuses images qui personnifient le sentiment de la peur. Le regard apporte aussi une signification symbolique. Dans *Le Bruit du givre*, il transmet l'état intérieur de Samuel : le regard, qu'il porte envers les autres, aide à se connaître. Cet aspect est aussi incontournable dans l'album de Baudoin où l'artiste se confronte au regard de son modèle. Carol, qui ne s'exprime que par la danse et les pensées, communique avec Michel à travers le regard.

Il semblait important de finir cette étude du trait par un aspect paradoxale mais importante : l'absence de trait, lui aussi, apporte des significations à l'image. En analysant les dessins du maître He Youzhi nous avons aperçu que l'espace blanc qu'on appelle le 'Vide' est un élément concret et dynamique qui a plusieurs significations. Baudoin, qui suit la philosophie de la peinture chinoise,

porte beaucoup d'attention aux espaces vides : dans *Le Portrait*, le 'Vide' acquiert la signification de toutes les possibilités créatrices. De même, son modèle qui prend la place du 'Vide' incarne la promesse de la réussite artistique. Dans *Le Bruit du givre*, aucune place n'est laissée pour le blanc, pourtant la notion du 'Vide' apparaît comme un pouvoir délivrant des contraintes et apportant de l'espérance.

Ce mémoire nous a permis de comprendre la capacité du trait. Nous étions surtout captés par l'idée qu'en Chine la peinture est une activité de nature essentiellement graphique, tandis qu'en Occident on fait la différence entre ces deux pratiques. Nous avons eu l'occasion de voir que le trait calligraphique d'Edmond Baudoin s'approche de l'écriture. De plus, il effectue le lettrage à la main qui s'intègre au dessin. L'image et le texte deviennent inséparables. Ce qui semble important à analyser est le fait que, en ce cas, le sens est porté non seulement par le texte mais aussi par le lettrage.

L'importance du lettrage est très visible dans les bandes dessinées de José Muñoz. Dans *Panna Maria*, effectué avec Jérôme Charyn, le texte prend une place centrale dans l'image pour marquer les malentendus entre la langue polonaise et l'anglais américain. Dans la dernière case, le titre du 'Panna Maria', un immeuble du West Side, devient un objet où chaque lettre, représentant des linges, est accrochée aux cordes entre les bâtiments. De même, dans *Sudor Sudaca*, nous avons des cases entières remplies du texte tapé à la machine à écrire. En ce cas, le texte décrit ce qu'on devait voir dans la case si elle n'était pas occupée par le texte. Dans *L'Automne et printemps* de José Muñoz et Carlos Sampayo, le lettrage effectué par Danièle Cambier est un aspect incontournable : l'idée qu'à un moment le personnage lit un livre intitulé *L'onomatopée, un langage sans frontières* souligne la volonté de jouer avec des mots et leur rôle dans les relations texte – image.

L'onomatopée devient un art pur dans les bandes dessinées de Sergio Toppi. Dans *Myetzkko*, le bruit d'une explosion, écrit en onomatopée 'bwan !' représente non seulement le son et la force de l'explosion mais devient un signe graphique. Le lettrage qui s'approche du dessin est aussi visible dans *La musique du dessin* d'Edmond Baudoin, où les changements du son que suscitent les traits différents sont représentés en utilisant la typographie.

Il est alors intéressant de noter que le lettrage à la main peut restituer la palette sonore, transmettre les pensées des personnages et accomplir l'image d'une manière inattendue. L'écriture qui devient l'image dans la bande dessinée nous semble être une question importante à développer l'année prochaine.

## Bibliographie

### Corpus

Baudoin, E. (1997). *Le Portrait*. Paris : L'Association.

Mattotti, L., Zentner J. (2003). *Le Bruit du givre*. Italie : Seuil.

### Corpus critique

#### **Corpus critique sur Edmond Baudoin**

##### **Livres :**

Dejasse, E. (2003). Baudoin. Couma acò. Dans Groensteen, T. (dir.) *Primé à Angoulême. 30 ans de bandes dessinées à travers le palmarès du festival*. Paris : L'An 2.

Groensteen, T. (2008). *En chemin avec Baudoin*. Saint-Étienne : PLG.

##### **Articles tirés des revues :**

Lantenois, J.-L. (1989). Le dessinateur de l'ombre. Dans *L'Humanité*.

##### **Articles tirés des sites web :**

Groensteen, T. (2010). Le portrait. Récupéré de : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article69>.

Samson, J. (2005). Celui qui tient le pinceau. Récupéré de :

<http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article723>.

#### **Corpus critique sur Lorenzo Mattotti**

##### **Articles tirés des revues :**

Maveyraud, C. (2002). Lorenzo Mattotti adapte en BD « Docteur Jekyll et Mr Hyde ». L'homme et ses ombres. Dans *Télérama*, n° 2724.

Munoz, P., Parmagiani C.-A. (1992). Tête à tête avec Lorenzo Mattotti. Dans *La revue des livres pour enfants*, n°147.

Sierra, M. (2004). Images pour un lecteur. Dans Centre de cultura 'Sa nostra' *Mattotti Estança oculta*. Palma : Impressio Grafiche Milani.

Sterckx, P. (1986). Pleins feux sur Mattotti. Dans *Les cahiers de la BD*, n°71.

Van Oudheusden, P. (1999). L'histoire d'un peintre. Dans Le Prince, T. (ed.) *Lorenzo Mattotti Acryliques*. Tours : Canaletto.

Zentner, G. (2004). Formes du mouvement. Dans Centre de cultura 'Sa nostra' *Mattotti Estança oculta*. Palma : Impressio Grafiche Milani.

#### **Articles tirés des sites web :**

Auvillain, M. (2008). Lorenzo Mattotti : « Garder la tête très ouverte ». Récupéré de : <http://www.cafebabel.fr/societe/article/lorenzo-mattotti-garder-la-tete-tres-ouverte.html>.

Baudoux, V., Jadinon, R. (2003). La couleur comme mode narratif. Récupéré de : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article221>.

BI, Jessie. (2003). *Le Bruit du givre* de Lorenzo Mattotti et Jorge Zentner. Récupéré de : <http://www.du9.org/chronique/bruit-du-givre-le/>.

Groensteen, T. (2003). Mattotti : corps et graphes. Récupéré de : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article219>.

Kaplan, B. (2013). Lire Mattotti. Récupéré de : <http://www.du9.org/dossier/lire-mattotti/>.

Samson, J. (2003). Une lecture sans filet. Récupéré de : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article222>.

#### **Corpus théorique**

##### **Livres :**

Adami, V. (2002). *Dessiner. La gomme et les crayons*. Paris : Galilée.

Brusatin, M. (1996). *Histoire des couleurs*. France : Flammarion.

Bruteig, M. (2004). *Munch. Dessins*. Bruxelles : Tijdsbeeld.

Charnay, Y., De Givry, H. (2011). *Comment regarder... Les couleurs dans la peinture*. Barcelone : Hazan.

Cheng, F. (1991). *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris : Seuil.

Damisch, H. (1995). *Traité du Trait*. Paris : RMN.

Degand, L. (1988). *Abstraction figuration*. Paris : Cercle d'Art.

Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Seuil.

Fresnault-Deruelle, P. (2009). *La bande dessinée*. Paris : Armand Colin.

Gorridge, G. (2010). *Créer une BD. Collection pour les nuls*. Paris : First Editions.

Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris : PUF.

Groensteen, T. (2003). *Lignes de vie. Le visage dessiné*. Saint-Égrève : Mosquito.

Morgan, H. (2003). *Principes des littératures dessinées*. Angoulême : L'An 2.

Nancy, J.-L. (2000). *Le Regard du portrait*. Paris : Galilée.

Powell, W. F. (2007). *La couleur. Comment l'utiliser*. Paris : Tutti Frutti.

Ryckmans, P. (1996). *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*. Paris : Hermann.

Valéry, P. (2003). *Degas Danse Dessin*. Paris : Gallimard.

#### **Articles tirés des revues :**

Bouyeure, C. (1981). Du style. Dans Fall, G. (dir.) *Opus international, Le style*. n° 57269.

Defert, T. (1982). La B.D. chinoise. Dans *Zoom*, n° 90.

Le Bot, M. (1981). Le dernier tableau. Dans Fall, G. (dir.) *Opus international, Le style*. n° 57269.

Tilman, P. (1981). Le style, c'est une infirmité. Dans Fall, G. (dir.) *Opus international, Le style*. n° 57269.

#### **Articles tirés des sites web :**

Noussis, E. (2011). Le dernier Picasso 1954 – 1973 (1). La peinture de la peinture. Récupéré de : <http://lewebpedagogique.com/khagnehida/archives/28772>.

## **Entretiens**

### **Entretiens avec Edmond Baudoin**

#### **Livres :**

Rosset, C. (2011). *Avis d'orage dans la nuit*. Paris : L'Association.

Sohet, P. (2001). *Entretiens avec Edmond Baudoin*. Saint-Égrève : Mosquito.

#### **Articles tirés des revues :**

Dreyfus, A. (1992). Baudoin : le traducteur graphique. Dans *Le Quotidien*.

#### **Vidéos :**

Site de Casa de Francia Digital (anonyme). (2011). Viva la vida. Edmond Baudoin et Jean-Marc Troub's. Récupéré de : <http://vimeo.com/20125266>.

### **Entretiens avec Lorenzo Mattotti**

#### **Articles tirés des sites web :**

Bellefroid, T. (2001). Interview de Lorenzo Mattotti. Récupéré de : <http://www.bdparadisio.com/intervw/mattotti/intmatto.htm>.

Bi, J. (1997). Lorenzo Mattotti. Récupéré de : <http://www.du9.org/entretien/lorenzo-mattotti/>.

Canard, B. (1999). Lorenzo Mattotti. Récupéré de : <http://www.du9.org/entretien/lorenzo-mattotti595/>.

Ciment, G., Mercier, J.-P. (2003). Conversation avec Lorenzo Mattotti. Récupéré de : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article220>.

#### **Vidéos :**

Cantais, L. (2004). Le triomphe de la couleur. Récupéré de : <https://www.youtube.com/watch?v=dV83O9aFXls>.

## **Corpus associé**

### **Livres :**

Baudoin, E. (2002). *Le chemin de saint Jean*. Paris : L'Association.

Baudoin, E. (2002). *Taches de jazz*. Paris : Le 9<sup>ème</sup> monde.

Baudoin, E. (2005). *La musique du dessin*. Paris : L'An 2.

Baudoin, E. (2011). *L'Abbé*. Singapour : Alter Comics.

Bouquillard, J. (2007). Hokusai et la Manga. Dans Bouquillard, J., Marquet, C. *Hokusai, Manga*. Tours : Seuil.

Mattotti, L. (2004). *Angkor*. Paris : Seuil.

Mattotti, L. (2005). *Nell'Acqua*. France : Casterman.

Mattotti, L. (2006). *Al finire della notte*. Italie : Tricromia.

Mattotti, L. (2007). *Carnaval*. Italie : Casterman.

Youzhi, H. (2005). *Mes années de jeunesse*. Magnac-sur-Touvre : L'An 2.

### **Vidéos :**

Carton, L. (2013). EDMOND, un portrait de Baudoin (LSF). Récupéré de : <http://vimeo.com/48743393>.

Site d'Ulule (anonyme). (2013). EDMOND, un portrait de Baudoin. Récupéré de : <http://fr.ulule.com/baudoin/>.

## **Dictionnaires**

Gaumer, P. (2010). *Dictionnaire mondial de la BD*. Canale : Larousse.

Robert, P., Rey-Debove, J. (dir.), Rey, A. (dir.) (2012). *Le petit Robert*. France : Le Robert.