

Philippe Sohet & Nhu-Hoa Nguyen

## Redire, refigurer : traces et cicatrices dans « *Hunors* »

### I

Depuis la parution de son premier album en 1978, l'oeuvre de Chantal Montellier s'est enrichie d'une trentaine d'ouvrages. Relevant essentiellement de la bande dessinée, sa production n'en n'explore pas moins d'autres formes expressives, du roman au *graphic novel*, en passant par l'illustration, le dessin politique et d'autres formats plus originaux encore. Au-delà de la variété des projets, des formats et des supports d'expression<sup>1</sup>, une constante semble traverser sa production et lui donner une spécificité exemplaire : la dénonciation des injustices sociales. Car nombre de ses albums abordent le thème de la souffrance qui prend racine dans la violence collective. Avec Montellier, la bande dessinée se sera définitivement ouverte aux grandes préoccupations de notre temps. L'oppression machiste, l'exclusion du citoyen, l'insidieuse épuration économique comme la psychiatisation des trajectoires individuelles s'y voient régulièrement fustigées. Cette dénonciation apparaît d'autant plus poignante qu'on en discerne souvent les assises personnelles. Son expression en acquiert la force d'une esthétique efficace, dans la mouvance de cette Nouvelle figuration française qui, au cours des années 70-80, renouvela la bande dessinée européenne.

Il serait relativement aisé de dresser la liste des motifs les plus fréquemment associés au thème de la violence dans le travail de Montellier. Les occurrences sont nombreuses, variées et réparties dans la plupart de ses albums. Nous proposons plutôt d'examiner ici les modalités expressives par lesquelles l'auteur rend perceptible cette souffrance en privilégiant le point de vue de la victime, un choix qui la conduira quelques fois à reprendre son travail afin d'en raffermir l'expression, lui procurer plus d'impact. Un exemple suffira à montrer la force de cette impulsion et l'expression plastique originale qu'elle aura suscitée, encourageant, nous l'espérons, une relecture de cet auteur qui reste - toujours et encore - à découvrir.

### II

Bien des albums de Montellier confrontent le lecteur à un univers cauchemardesque dont les personnages au destin tragique hanteront longtemps son esprit. Il n'est pas étonnant que certains de ses récits s'inspirent de faits divers puisque, pour l'auteur, ceux-ci restent « le révélateur par excellence du monde tel qu'il est »<sup>2</sup>. Toutefois, selon ses propres mots, « pour que finisse le fait divers et commence la fiction et parfois la création [...], il faut avoir reconnu entre les lignes ses propres personnages et, entre les colonnes, avoir retrouvé sa propre histoire »<sup>3</sup>. Le fait divers à la base d'*Hunors* relève assurément de ces événements qui ont particulièrement interpellé l'auteur dans la mesure où elle aura senti le besoin d'en publier pas moins de deux versions radicalement différentes.

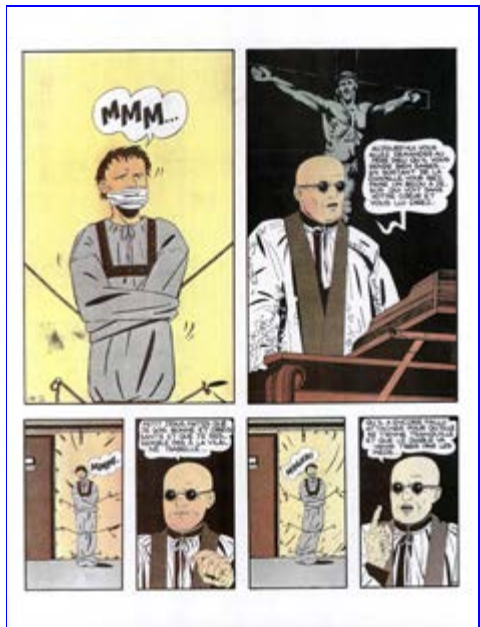


Figure 1

*Hunors* (abréviation pour HUmains NOn RaisonnantS) est en partie inspiré de la mort d'Isabelle Le Menach, retrouvée morte, bâillonnée dans une camisole de force à L'Espélidou, une institution pour enfants handicapés menée de ferme autorité par un ancien aumônier militaire. La première version d'*Hunors* fut réalisée en 1975 et publiée dans les pages de *Charlie Mensuel* deux ans plus tard. Le récit comporte onze planches et se présente sous une facture relativement traditionnelle. La narration est construite à la troisième personne dans la perspective d'un narrateur omniscient que l'on ne voit ou n'entend donc jamais, et articule linéairement la suite événementielle autour de la mort de la jeune Isabelle. Les six premières planches décrivent les incidents qui ont conduit à l'étouffement de la fillette alors que la seconde partie du récit imagine de toutes pièces l'enclenchement de la réaction chez les

jeunes patients : la prise de conscience, la révolte, la mise à mort des responsables, le saccage du bâtiment et l'évasion. Cette séquence, qui relève de l'appropriation et de la mise en fiction du fait divers par l'auteur, n'est pas sans rappeler quelques scènes classiques de mutineries scolaires<sup>4</sup> remises en contexte par les événements de mai 68 encore très sensibles à l'époque de la réalisation du récit.

Sans décrire en détail l'ensemble de cette histoire, nous proposons un parcours d'une planche, soit la cinquième (Figure 1), afin de démontrer comment, chez Montellier, la composition est toujours soigneusement ajustée au projet narratif. Parmi les onze planches qui constituent ce récit, celle-ci est la seule à exposer explicitement la violence faite à la jeune Isabelle. Son impact repose sur une construction réfléchie de symétries et d'oppositions dichotomiques qui s'observe déjà dans sa composition générale. Les deux bandeaux qui constituent la planche proposent chacun des vignettes de tailles semblables. Qui plus est, les quatre vignettes du bandeau inférieur affichent des dimensions qui sont à moitié moins grandes que celles de leurs vis-à-vis supérieures. Dès le premier bandeau, les vignettes présentent deux protagonistes, qui, pour appartenir à la même institution, n'en n'occupent pas moins deux positions opposées : une fillette attachée et bâillonnée d'une part, et, de l'autre, un homme discourant d'autorité. Ce jeu d'oppositions symétriques se voit encore redoublé, par deux fois, dans les quatre petites cases qui forment le bandeau inférieur. Il est donc relativement aisé de relever les paramètres sur lesquels repose cette construction dichotomique :

enfant	adulte
féminin	masculin
frêle	robuste
chevelure en bataille	chauve
bras ligotés	bras libres de mouvement

mains hors de vue	main expressive (appuyée sur le lutrin ou pointant l'index)
bouche cachée, bâillonnée	bouche loquace exhibant toutes ses dents, tel un chien menaçant
yeux exprimant soit l'angoisse soit la frustration	yeux cachés derrière des lunettes noires
pièce dépouillée aux murs capitonnés	chapelle avec ornements
fond clair	fond sombre
plan moyen (bandeau inférieur)	plan rapproché

Au-delà de ces oppositions explicites, d'autres motifs se font écho dans la composition de la planche:

- Prêtre et enfant se renvoient mutuellement par leur tenue vestimentaire : large pans monochromes, sans col, noués d'un même cordon et affublé d'une étoile. Si le prêtre porte l'aube, signe de son sacerdoce et symbole de son autorité, pour l'enfant, à l'inverse, il s'agit bien d'une camisole qui force sa soumission.
- La figure du Christ sur le crucifix de la deuxième vignette trouve quelques échos dans la silhouette évoquée par la jeune fille et les cordes qui la retiennent. Le parallélisme de cette composition en appelle un autre : le Christ n'est peut-être pas le seul martyr de cette planche, l'enfant innocent en est sans doute une version contemporaine. Telle lecture se renforce encore par le motif de la croix soigneusement dessiné dans le croisement des deux principales gouttières de la planche.

Contrairement à la tradition, la croix que forment ces gouttières se trouve inversée et les deux cases du bandeau supérieur se dotent ainsi d'un espace important qui détermine leur impact puissant. Ce relatif déséquilibre spatial souligne également un autre déséquilibre qui traverse la planche, celui du pouvoir de la parole qui se lit dans la répartition des zones scripturales. Les tentatives de la fillette pour s'exprimer se laissent deviner derrière les quelques borborygmes étouffés. Le prêtre, lui, s'adresse longuement aux jeunes « protégés » de l'institution :

Aujourd'hui, vous allez demander au Père Dieu qu'il vous rende bien sages... En sortant de la chapelle, vous irez faire un bizou à Jésus qui voit dans votre coeur et vous lui direz : (vignette 2)  
 Petit Jésus, faites que je sois bonne et obéissante et que je ressemble pas à la vilaine Isabelle ... (vignette 4)... qu'il a encore fallu attacher pour qu'elle se tienne tranquille et que le Diable va venir tirer par les pieds (vignette 6).

Cette dernière menace d'un diable qui viendrait « la tirer par les pieds » justifie à nouveau le retournement tête-bêche de la croix formée par les



Figure 2

gouttières puisqu'elle ne fait sans doute rien d'autre qu'annoncer le sort qui attend Petit-Père, que l'on retrouvera bien, en dernière page, pendu par les pieds (Figure 2).

### III

Le lecteur de Chantal Montellier connaît sa propension à retoucher régulièrement quelques détails des planches à l'occasion de leur republication du magazine à l'album. Jamais cette pratique n'avait-elle eu l'ampleur et la rigueur que l'on peut déceler dans l'élaboration de la seconde version d'*Hunors*, publiée deux ans plus tard au sein de l'album *Blues*<sup>5</sup>. Les modifications sont radicales et concernent autant le format, le style, l'étendue que la narration. En effet, au lieu des onze planches originales, cette nouvelle version est d'un format plus vaste, entièrement redessinée et recolorée, et s'étend sur seize planches.

La version de *Blues* se distingue par un glissement encore plus déterminant et qui concerne essentiellement le mode narratif. Dans la première version, l'histoire nous est présentée avec la distance qu'implique une narration à la troisième personne et, qui plus est, le lecteur assistait au mutisme forcé de la victime. Les seules traces verbales se rapportant à la petite Isabelle se concentraient dans cinq des soixante vignettes qui constituaient la première version et se réduisaient aux énoncés suivants : AAAH (4:5), AARGH (4:6), MMM... (5:1), MMPF (5:3) et MRGHH! (5:5). Dans la version reprise en album, il semble bien au premier coup d'oeil ne plus avoir de récit à proprement parler mais bien une douzaine de photos de famille exhibant, pour la plupart d'entre elles, des dates. Le lecteur reconstitue cependant la trajectoire d'une personne, de l'enfance à l'adolescence. Les reproductions de photographies s'interrompent abruptement et s'amorce alors le soliloque de la narratrice internée, s'achevant, six planches plus loin, sur la représentation d'une tombe. Aucune parole, aucune véritable action. Les péripéties de la révolte des enfants ont été supprimées. A l'inverse, on y a greffé un certain nombre de planches exposant des bribes de souvenirs enfantins de la jeune Isabelle et les récitatifs à la première personne décrivent essentiellement la façon dont la fillette aura vécu les gestes tragiques qui ont conduit à sa mort. Dans cette nouvelle version, l'histoire s'organise dorénavant autour d'une focalisation interne. La prise en charge du récit par la protagoniste, morte, n'a sans doute d'autre but que de lui rendre le droit à sa parole définitivement perdue.



Figure 3

Cette tentative d'exposer le parcours intérieur des états d'âme et des pensées de la jeune victime sera soutenue par une structure d'expression formelle soigneusement conçue dont il est possible de souligner quelques indices. La série des seize planches s'organise en suite chronologique et constitue un parcours biographique de la naissance à la mort. Ce court trajet de vie est synthétisé en deux périodes : avant et après l'entrée en institution. Les deux volets occupent une portion équivalente dans le

récit et, pour marquer la rupture radicale entre les deux périodes, exhibent des caractéristiques distinctes au niveau et du découpage (plusieurs vignettes par page pour l'un et une seule case-planche pour l'autre) et du mode sémiotique (quasi exclusivité du mode iconique versus une présence importante du scriptural). Cette fracture est magistralement soulignée par la planche centrale du récit. Située précisément à mi-parcours, la planche 9 (Figure 3) rend compte du basculement dans la vie d'Isabelle, soit le changement de la normalité (septembre 1975) à l'internement (septembre 1977), par un basculement pragmatique dans sa présentation : le lecteur doit retourner l'album pour lire la planche. Cette manoeuvre inhabituelle est encore accentuée lorsque l'on se rend compte que dans cette nouvelle position, les deux vignettes doivent se lire dans l'ordre inverse de leur présentation. La première vignette en ordre chronologique est située à la droite de la planche, la seconde à la gauche. La planche, qui propose deux vignettes de la jeune Isabelle peu avant et peu après son entrée en institution, accentue cette idée de rupture à la fois par la similitude des attitudes (elle y est debout, une poupée à la main, le regard frontal) et les différences (la poupée y est cajolée ou traînée, les cheveux soignés ou rebelles, la posture droite ou courbée, le décor ouvert ou oppressant). Seule la planche 7 propose un autre retournement dans la lecture sans que l'on puisse y associer un retournement thématique si ce n'est le saut de l'enfance à l'adolescence, quand le personnage a 10 ans.

Un autre élément vient encore souligner de manière probante la fracture entre ces deux périodes de la vie d'Isabelle Le Menach. En effet, de part et d'autre de cette planche axiale, on peut y repérer deux suites d'images qui semblent se répondre à distance. Rappelons qu'alors que la version antérieure disposait d'une soixantaine de cases pour onze planches, nombre largement plus réduit, les seize planches de la version parue dans *Blues* s'articulent autour de 21 vignettes. Dans ce récit qui navigue à l'économie graphique, deux groupements de vignettes et de planches se font remarquer par une similitude de construction ou de situation. En effet, les vignettes 8:1, 8:2 (Figure 4) et 9:1 (Figure 3) semblent bien renvoyer à un même moment de la





Figure 4

vie d'Isabelle (en témoignent son habillement, le décor, la position des ombres, les objets) sans que nous n'y discernions de grandes variations informationnelles. Ainsi, de l'autre bord de la page axiale, trois planches (13, 14, 15 - figures 5, 6, 7) présentent semblable répétition thématique. Véritables balises dans le récit, ces deux séries hypostasient le destin de la jeune victime : cette scène à l'entrée de l'adolescence, devant cette barrière du jardin familial entrouverte, proche de prendre ses premières marques d'indépendance, ne peut que renvoyer à la situation tragique décrite dans la seconde suite d'images. La chappe de la maladie l'aura conduite à l'enfermement institutionnel qui se double ici d'un enfermement corporel douloureux.



Figure 5



Figure 6



Figure 7

Ces trois planches nous permettront aussi de mieux saisir l'évolution déterminante dans le travail plastique de cet auteur de la première à la seconde version. La scène contenue en une planche dans la première version s'étale ici en trois cases-plates. Ces trois pages nous proposent une déclinaison réfléchie d'un motif central. La triple réitération du motif de cette fillette à la posture quasi immobile, ligotée en camisole de force sur sa chaise, nous confronte à la durée réelle de son supplice et de son agonie.

A la première de ces planches, la victime nous rapporte comment, ne voulant être abandonnée et éloignée de ces camarades, elle s'est mise à crier et à pleurer. Le prêtre ordonna alors à l'infirmière et au surveillant de la faire taire, l'attacher et l'emmenner dans l'isoloir. L'expression graphique s'inscrit davantage dans la mouvance du Nouveau réalisme français que la première version. L' espace nous manque ici pour souligner avec finesse l'évolution plastique de l'expression au sein de ces deux versions. Notons simplement que la composition de



Figure 8

la première version s'appuie sur un trait fin, homogène dans la représentation des détails qui en acquièrent parfois une valeur spécifique. Ainsi les quatre dernières cases de la seconde planche (Figure 8) nous proposent bien un véritable parcours fléché : les deux adultes qui se dirigent vers la chambre de la petite Isabelle traversent un couloir où ils se voient associés à ces fragments de graffiti qui se laissent lire comme « saleté », ce que confirment, à la dernière case, les taches maculant le mur. (Par un intéressant renversement, dans la version de *Blues*, le surveillant traite Isabelle de « petite saleté »). A la case suivante, la traînée souillant les murs relie les deux adultes et porte le regard jusqu'à cette poupée « maltraitée » dont elle semble s'écouler. Dès lors, le dessin d'enfant sur la porte de la chambre de la petite Isabelle, un poisson géant menaçant d'engloutir une petite figure, prend un sens quasi prémonitoire du sort que subira Isabelle. Fallait-il s'en étonner lorsque dès la troisième case de la planche, un crâne de mort prônant sur le bureau du directeur n'était pas sans rappeler singulièrement son propriétaire avec sa calvitie et ses orbites semblablement noires ? La palette chromatique de cette version est utilisée, pour l'essentiel, dans une visée largement référentielle.

A l'inverse, le récit paru dans *Blues* se dotera de cases au format plus large dont les compositions plus sobres laisseront de larges plages évidées, le détail se faisant plus rare. Le jeu des couleurs s'écarte définitivement d'une visée exclusivement descriptive pour appuyer certains éléments de la figuration ou des oppositions localisées. La gamme graduée des gris procure au dessin un aspect proche du rendu photographique. La trivialité des détails (le mur de séparation, la peinture écaillée, le tuyau d'écoulement, un chiffon abandonné dans le coin, le sol cimenté, le bouton de sonnette) contraste singulièrement avec le symbolisme construit de la première version. Les dégradés de gris renforcent la nudité de la pièce et son état de délabrement pour suggérer un environnement glacial où toute dignité humaine semble disparue. De ces tonalités de gris émergent trois zones colorées, soigneusement délimitées à l'espace du récitatif, de la chaise et du sol. Nous retrouvons là une des caractéristiques du travail de l'auteur à cette époque, sensible au mouvement du Nouveau réalisme français : la gamme chromatique est utilisée de façon relativement arbitraire afin de mettre en relief certains éléments, certains jeu d'oppositions. Cette coloration partielle amorce également l'invasion dont sera l'objet la planche en vis-à-vis.

A l'opposé de la dominance grisée de la précédente, la seconde planche de ce



triptyque donne lieu à une véritable explosion de couleurs sur fond de rouge.

Une fois j'étais allée à l'église : Petit Père avait dit des choses sur Jésus qui voit dans notre coeur. J'aime bien Jésus et j'aime bien aller à la messe. C'est si beau et on peut chanter et il y a de belles lumières. Petit Père nous dit d'être bonnes et obéissantes, que sinon le Diable va venir nous tirer par les pieds, que le Diable tire les méchantes filles par les pieds et qu'on va griller à petit feu en enfer avec tous les démons, les mauvais anges et toutes sortes de vilaines bêtes faisant peur à voir. [...] J'ai si mal dans ce sac ... Pourquoi ils m'ont mise dans ce sac ... Je serai sage ... Je veux plus qu'ils me mettent dans ce sac.

Ces mots décrivent les pensées de la fillette dont l'univers semble écartelé entre les plaisirs simples et l'effet dévastateur des menaces du prédicateur, des lignes qui font frissonner le lecteur se rendant compte qu'il s'agit des ultimes pensées d'une enfant proche de mourir. Ses terreurs enfantines sont mises en scènes par le dessin. La sarabande de créatures grotesques et l'altération dans la perception sensorielle (prémices à certaines crises) rendue par cette fragmentation chromatique nous font pénétrer dans les mouvances de l'univers fantasmatique de la jeune Isabelle, définitivement bâillonnée.



Figure 9

La troisième et dernière planche de la série propose à nouveau une rupture chromatique avec la précédente. Revenant à une composition proche de la première planche: une dominance des noir, blanc et gris où même les plages de bleu et de jaune se sont effacées. Ici encore le chromatisme est soigneusement dosé. L'effacement des traces colorées accompagne de manière aussi discrète qu'éloquente le silence qui, peu à peu, envahit l'esprit de la jeune victime. Seule couleur à subsister, le rouge, souligne le processus mortifère. Chromatiquement, cette vignette amorce le glissement à la planche suivante (Figure 9) qui décline la même gamme de tons où le rouge vient sceller les derniers instants de pensée.

Cette planche d'excipit nous permet d'ailleurs de pointer encore d'autres aspects dans la conception de cette reconstruction. Ainsi l'ultime vignette de cette histoire nous présente le dessin d'un angelot (pl. 11 - figure 10). Son regard détourné s'oppose radicalement à celui de l'autre ange de cette histoire. L'image que lui remet « Petit-Père » pour être sage (ne dit-on pas « Sage comme une image » ?) est celle d'un « ange du Bon Dieu qui va la



Figure 10

surveiller et tout raconter ». Nul étonnement dès lors à son regard frontal mis en évidence par la couleur parcimonieusement répartie. Car cette histoire est bel et bien une histoire de regards. A l'inverse de la version publiée antérieurement dans *Charlie Mensuel*, Isabelle nous est toujours présentée ici avec un regard frontal. L'adresse à la personne qui prenait les photos de son enfance est devenue, dans la seconde partie du récit, une adresse directe au lecteur que nous sommes. Cette interpellation est encore renforcée par l'expression quasi identique et lancinante de son expression en 9:2, 12, 13, et 14<sup>6</sup>. La dernière vignette du récit est donc une des seules à ne pas offrir un regard d'adresse au lecteur. Cet angelot regarde au loin. Plus précisément, il tourne la tête et se détourne de ce que son doigt vient pourtant pointer en hors-cadre : la représentation de l'agonie de la petite Isabelle. La proximité entre cette statue et le destin d'Isabelle se renforce par l'âge (il s'agit bien d'un angelot) mais encore par les mutilations qui l'affligent, représentées par l'extrémité du doigt tranchée et par l'aille coupée, obstacle à tout envol. Mais cette ultime vignette est aussi le dessin d'une photo. L'angelot de la tombe d'Isabelle à la case précédente y est repris « en photographie ». Ce procédé ne peut que nous renvoyer à l'incipit du récit puisque la vignette qui amorce véritablement le récit (4:1) (Figure 11) nous présente, elle aussi, le dessin d'une photographie. Cette femme et son enfant nous étaient déjà montrés dans la case antérieure. Dès l'ouverture du récit on nous manifestait donc cette invitation à pénétrer au-delà de cette figuration, dans l'univers dont cette photographie se faisait le témoin. La construction singulière de ces incipit et excipit en forme de mise en abyme laisse percevoir chez l'auteur une volonté, de baliser l'immersion et l'émergence du lecteur, de souligner le passage d'une réalité à sa représentation. Et, comme pour toute représentation, il est possible d'en évaluer les écarts dans le cadrage, dans le chromatisme et dans certains détails.

## IV

Ce rapide survol des deux versions d'*Hunors* aura mis en évidence la façon systématique dont Montellier a retravaillé ce récit à la facture classique pour en offrir une expression singulièrement poignante, axée sur le mode du témoignage. Dans la seconde version, la restitution scripturale de la parole de l'autre s'accompagne d'une appropriation plastique éclatante. Il est possible de résumer ces modifications autour des quelques paramètres suivants:

**Version originale**

**Seconde version**

Vue d'ensemble et cadrages variables	Prédilection pour le plan rapproché
Explicite	Implicite
La parole	La pensée
Le pouvoir/l'institution	La victime/l'individu
Focalisation externe	Focalisation interne



Figure 11

Il n'est pas courant pour un auteur de bande dessinée de reprendre ainsi un travail déjà publié. On peut s'interroger sur ce qui aura pu à ce point interpeller l'auteur dans ce tragique événement. Dans la citation rapportée plus haut, Montellier nous pointait l'évidence : pour passer du fait divers au récit il faut toujours, d'une certaine façon, « avoir retrouvé sa propre histoire ». Cette implication autobiographique était déjà décelable aux familiers de son oeuvre par ces représentations de photos que l'on devine personnelles<sup>7</sup>. Mais surtout, d'aucuns auront reconnu la nature épileptique des symptômes affectant Isabelle. Et, ce faisant, le fait divers rejoignait une souffrance personnelle. Ne confiait-elle pas en entrevue : « Ma mère est tombée malade quand j'avais trois ou quatre ans. Elle est devenue

épileptique et, dès ce moment, j'ai perdu tout contact avec elle. Les rapports étaient devenus du domaine de l'impossible. Elle avait cessé d'être. Elle était murée dans sa souffrance, mais elle n'en disait rien, sinon de manière paroxystique, à travers des cris et des crises. [...] elle a été enfermée une ou deux fois »<sup>8</sup>. Désormais, toute violence ou mauvais traitements portés aux faibles et aux malades afficheront un aspect familier, une tragique familiarité dont quelques visages hanteront dès lors ses productions.

Car cette version d'*Hunors* qui se situe parmi les premiers travaux de Montellier permet également de retracer l'amorce de quelques motifs dont les thématiques viendront régulièrement ponctuer les oeuvres subséquentes. Il en va ainsi des figures de l'ange<sup>9</sup> ou les évocations grotesques proches de l'univers de Bosch<sup>10</sup>. Mais, plus significatives encore, certaines des figurations d'*Hunors* semblent dotées d'un tel poids dans l'univers de l'auteur qu'elles marqueront de manière lancinante sa production et se positionneront comme de véritables images-phares de son univers graphique. La constellation d'images qui se répondent dans l'oeuvre de Montellier est trop riche pour être présentée ici. Deux exemples en donneront une première idée<sup>11</sup> : la composition de la dixième planche d'*Hunors* (Figure 12) va devenir emblématique de l'univers asilaire et on en trouvera une autre version dans *La fosse aux serpents*<sup>12</sup> (Figure 13), et la représentation de la personne enserrée dans



Figure 12

une camisole de force sur laquelle nous nous sommes quelque peu attardés est une des figures les plus fréquentes de l'univers de Montellier. On la retrouvera notamment dans *Les rêves du fou*<sup>13</sup> et *La fosse aux serpents*<sup>14</sup>, mais c'est peut-être dans *Rupture*<sup>15</sup> (Figure 14) qu'elle acquiert enfin toute sa force puisque là, dorénavant, il s'agit explicitement d'une mère épileptique.

« Pour qui j'écris, pour qui je crie » ; comment rendre compte de ce qui motive cet auteur sinon par ce jeu de mots probablement intraduisible

... l'on me reproche assez souvent de faire des histoires noires, sombres, pessimistes, qui tirent les gens vers la déprime. Les gens qui reçoivent mes bandes dessinées comme cela sont des gens qui vont très bien. Je ne leur reproche rien mais ces gens-là ne m'intéressent pas vraiment, ce n'est pas à eux que je parle. Je m'adresse aux autres, ceux qui ne vont pas bien, et je leur dis qu'il y a toujours quelque chose à faire !<sup>16</sup> ?

L'oeuvre de Chantal Montellier tire sa puissance, plastique autant que thématique, de ce rapport intime à la violence de l'ostracisme. Si l'expression particulière de cette auteur ne se satisfait guère d'une lecture légère, le lecteur attentif y découvrira un travail d'une sensibilité rare à base d'énoncés proprement iconiques, de citations, d'auto-citations, de chromatisme sélectif et de tabularité, un travail qui propose une lecture sociale de notre monde, certes, mais également une réflexion sur les possibilités expressive du médium lui-même.

---

## Références

Groensteen, Thierry, "Entretien avec Chantal Montellier", *Les cahiers de la bande dessinée*, n° 65, septembre-octobre 1985, p.69.

Montellier, Chantal, *Fosse aux serpents*, Éditions Casterman, 1990.

---, *Rupture*, L. F. éditions, 1985.

---, *Les rêves du fou*, Futuropolis/Mercure de France, 1981.

---, *Blues*, Paris, Kesselring Editeur, 1979.

---, « *Histoires exemplaires* », (*A SUIVRE*), Casterman, n° 5, juin 1978, p. 35. Nguyen, Nhu-Hoa & Philippe Sohet, "Social Criticism in a Singular Mode of Expression : The Art of New Realist Cartoonist Chantal Montellier", *International Journal of Comic Art*, vol.5, no 1, printemps 2003, p. 115-133.












Sohet, Philippe, "Faux sanglant ou vrai semblant: les matrices énonciatives dans l'oeuvre de Chantal Montellier", *I am a video*, dir. Yves Lacroix, CASB-Espace Delphine Seyrig, Paris, 1994, p. 81-103.


--- & Yves Lacroix, "Chantal Montellier: bibliographie et travaux", *Image & Narrative*, n° 3, 2002 : <http://millennium.arts.kuleuven.ac.be/Narrative/>

---

## Notes




- 1  Pour un premier relevé bibliographique de la production de Chantal Montellier, on pourra se référer à "Chantal Montellier : bibliographie et travaux", Philippe Sohet et Yves Lacroix, *Image & Narrative*, n° 3, 2002 : <http://millennium.arts.kuleuven.ac.be/Narrative/>
- 2  Chantal Montellier, « *Histoires exemplaires* », (*A SUIVRE*), Casterman, n° 5, juin 1978, p. 35.
- 3  Idem.
- 4  Cf. *Zéro de conduite* de Jean Vigo, France, 1933, et *If* de Lindsay Anderson, G.B., 1968.
- 5  *Blues*, Chantal Montellier, Kesselring Editeur, Paris, 1979.
- 6  De légères traces de collages témoignent d'une utilisation probable de la photocopie pour rendre à l'identique ces expressions.
- 7  Cette fillette aux cheveux soignés et tenus par une pince évoque inévitablement les photos de l'auteur disponibles dans diverses publications (*Les cahiers de la bande dessinée*, n° 65, sept-oct. 1985, p.68 ; *Sous pression*, Chantal Montellier, Paris, Pop'Com-Graphein, p.195).
- 8  Thierry Groensteen, "Entretien avec Chantal Montellier", *Les cahiers de la bande dessinée*, n° 65, septembre-octobre 1985, p.69.
- 9  Sans prétendre à l'exhaustivité, on peut citer notamment: «So fast in their shiny metal car » in 1996, Joyeux Noël pour Andy Gang, Les rêves du fou, Wonder City, Odile et les crocodiles, Le sang de la Commune, et Faux sanglant pour la figure de l'ange.
- 10  Le personnage à la gueule porcine de la planche 14 semble inspiré d'une figure de *La tentation de Saint Antoine* tandis que les quatre créatures à droite proviennent du tableau *L'enfer*. De telles images citations annoncent chez Montellier l'accentuation du recours aux citations intertextuelles pour appuyer sa narration dans son travail ultérieur. Par ailleurs on retrouvera à divers endroits, notamment dans « L'une meurt et l'autre pas » in (*A SUIVRE*) n° 132, janvier 1989, de telles figures grotesques tirées, cette fois, de l'univers de Brueghel.
- 11  On trouvera une première tentative de « cartographie » de ce réseau d'images dans notre étude "Faux sanglant ou vrai semblant: les matrices énonciatives dans l'oeuvre de Chantal Montellier" in *I am a video*, sous la direction d'Yves Lacroix, CASB-Espace Delphine Seyrig, Paris, 1994, p. 81-103.

12  p. 22.

13  Par exemple : 33:2.

14  Par exemple : p. 6.

15  *Rupture*, p. 41.

16  Groensteen, op. cit., p. 70.