

Annabelle Martin

## ***Le portrait* d'Edmond Baudoin: Réflexions sur l'efficacité d'une oeuvre à saisir la vie**

Le monde n'est qu'une branloire pérenne\*. Toutes choses y branlent sans cesse: la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Égypte, et du branle public et du leur. La constance même n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle. [...] Je ne peins pas l'être. Je peins le passage. [...] Si mon âme pouvait prendre pied, je ne m'essayerais pas, je me résoudrais ; elle est toujours en apprentissage et en épreuve.

Montaigne, Essais III, II (1595)

\* *Une balançoire qui ne s'arrête jamais.*

Les mises en abyme et l'autoreprésentation sont présentes en bande dessinée dès l'émergence du médium à la fin du 19<sup>ième</sup> siècle. Néanmoins, elles se développent surtout chez les auteurs postmodernes qui délaissent les récits d'aventures pour se consacrer à l'exploration du médium et à l'investigation de soi et du quotidien. La mise en abyme en bande dessinée nous intéresse parce que ce procédé instaure bien souvent, à l'intérieur du récit, une réflexion sur le médium lui-même et sur son propre texte. Nous avons choisi de l'étudier dans *Le portrait*, une bande dessinée d'Edmond Baudoin, car cet auteur français exploite l'autoreprésentation sous toutes ses formes, s'inscrivant ainsi parfaitement dans le courant postmoderne.<sup>1</sup>

Avant toute chose, il nous semble essentiel de résumer brièvement *Le portrait*. Cette oeuvre de Baudoin raconte l'histoire de Michel, un peintre qui tente désespérément de *saisir* sur sa toile la vie de son modèle, Carol. Alors que la jeune femme reste impénétrable à ses yeux, nous, lecteurs, prenons connaissance de la vie intérieure du modèle. A la fin du récit, après avoir recommencé le portrait plus d'une centaine de fois, alors que Michel touche presque au but, Carol disparaît sans laisser d'autres traces qu'un peu de peinture sur une toile. *Le portrait* ne raconte pas seulement une histoire d'amour entre un peintre et son modèle, il raconte également les difficultés de l'artiste à injecter un peu de vie dans ses tableaux. A travers cette thématique, l'oeuvre questionne l'efficacité de la bande dessinée à reproduire la vie.

Ce questionnement est rendu possible grâce aux procédés autoreprésentatifs, présents dans les diverses strates du *Portrait*. L'oeuvre comporte effectivement de nombreux processus réflexifs qui touchent à toutes les composantes du récit : l'énoncé, l'énonciation et le code. Concernant l'énoncé, nous examinerons l'oeuvre de Michel et les liens qu'elle tisse avec celle du narrateur. Du côté de l'énonciation, nous observerons comment le geste créateur du personnage et ses commentaires sur l'art réfléchissent le labeur graphique du narrateur et ses propres idées. Enfin, grâce à la haute teneur en trace graphique du récit, le code se joint à l'énonciation pour mettre en abyme le dessin lui-même, ce dernier perdant de sa transparence

mimétique pour exhiber l'opération graphique dont il est issu. Ce sont tous ces aspects de l'autoreprésentation que nous verrons au cours de ce chapitre pour en dégager la structure signifiante.

Nous observerons également comment l'autoreprésentation rend parfois poreuses les frontières entre la peinture et la bande dessinée tout en exposant la singularité de chacune. Nous verrons, en outre, comment la mise en abyme peut rendre ambiguës les différentes instances narratives et, ainsi, déstabiliser le lecteur : ce dernier ne sait plus si ce qu'il voit appartient à la réalité diégétique dessinée par le méga-narrateur seul, ou à l'oeuvre métadiégétique du personnage.

Notre étude se déroulera en cinq temps. Nous démêlerons d'abord les diverses instances narratives du récit. Nous verrons ensuite les nombreuses mises en abyme impliquées dans la monstration du dessinateur au travail : figure de l'auteur, oeuvre métadiégétique du personnage, figure du lecteur. Nous nous pencherons, en troisième lieu, sur les réflexions du personnage et du narrateur à propos de l'art et de la bande dessinée. Par la suite, il sera question de la façon dont le dessin se construit devant les yeux du lecteur. Nous terminerons sur les raisons qui nous poussent à croire, avec le personnage, que Michel s'approche, à la toute fin du récit, de la réussite du portrait.

## Les instances narratives

En premier lieu, il convient d'examiner les différentes instances narratives qui peuvent, si on n'y prend pas garde, induire le lecteur en erreur. Bien que toute la conduite de la narration du *Portrait* soit évidemment le fait du méga-narrateur, celui-ci la focalise parfois par le biais des protagonistes principaux : Michel et Carol. Ce qui nous donne ce schéma :



Outre la narration métadiégétique des personnages de Carol et de Michel et celle diégétique du méga-narrateur, on retrouve, sporadiquement, une énonciation plus subtile que nous attribuons à l'instance auctoriale. Nous y reviendrons.

Si on ne s'attarde, pour l'instant, qu'aux énoncés linguistiques, trois espaces propres aux instances énonciatives se forment : a) le récitatif encadré en lettres capitales linéales ; b) le phylactère ; c) le récitatif non encadré en lettres cursives.

### Le récitatif encadré en lettres capitales linéales

Il s'agit du récitatif typique réservé au méga-narrateur. Son texte est composé en lettres capitales non-cursives et il est toujours délimité par un cadre fermé. Sa vision est omnisciente et il parle tout autant de ce que vivent les personnages, qu'il inscrit ses propres réflexions sur l'art. Des phrases contenant des verbes à la troisième personne se mêlent ainsi à d'autres plus personnelles, écrites à la première personne.

Cette alternance provoque une certaine confusion dans l'attribution de ces espaces narratifs, comme dans cet extrait : " 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 " (12 :7)<sup>2</sup>. En plus de la présence du méga-narrateur, on a l'impression ici que cette voix est également celle de Michel, en partie parce que les préoccupations artistiques de l'un reflètent celles de l'autre. Cette intuition est confirmée lorsque nous lisons ce récitatif : " Je la vois... après-demain. Que fait-elle ? " (35 :7). Cette fois-ci, il ne fait aucun doute qu'il s'agit des pensées du peintre s'exprimant à l'aide du récitatif. Nous en concluons que les autres récitatifs écrits à la première personne du singulier peuvent également être l'expression de la conscience de Michel.

De plus, parce que les préoccupations du narrateur sur l'art réfléchissent celles de l'auteur de bande dessinée, il peut parfois être tentant de lire les narratifs au " je " comme émanant de l'instance auctoriale. Il n'est effectivement pas impossible qu'à travers la fiction, c'est Baudoin lui-même qui exprime sa réflexion sur l'art dans certains narratifs du *Portrait*.

### Le phylactère (ballon)

Comme la toile du peintre, le ballon est presque exclusif à Michel, à l'exception de quelques rares locuteurs qui font office de *figurants*. Ce qu'il importe de retenir ici, c'est que le personnage de Carol ne s'exprime jamais par le biais du phylactère, c'est-à-dire qu'elle ne s'exprime pas verbalement. Néanmoins, si la jeune femme ne parle pas, elle n'en pense pas moins, comme nous le verrons bientôt. Son silence est très important, car il la garde mystérieuse, impénétrable aux yeux de Michel, qui, contrairement au lecteur, n'a pas accès à ses pensées.

### Le récitatif non encadré en lettres cursives

Le lettrage cursif de ce genre de récitatif est apposé directement dans la case et parfois même en dehors d'elle, mais il n'est jamais délimité par un cadre autre que celui de la vignette.

Ces récitatifs expriment la voix intérieure du personnage de Carol. L'écriture qu'ils adoptent provoque un effet de familiarité et d'intimité qui traduit bien l'univers intime de la jeune femme. De plus, conjugué au contenu de ces passages, le lettrage cursif peut faire penser qu'il s'agit d'extraits de son journal personnel.

Le soliloque de Carol pourrait très bien être vu comme un méta-récit, tel que défini par Dällenbach. Ce texte enchâssé aurait alors pour fonction " d'injecter un récit personnel dans une fiction écrite à la troisième personne " (Dällenbach, 1977, p. 71). Répétons-le, les pensées de Carol demeurent inaccessibles pour Michel. Il sait peut-être qu'il y a une " vie intense derrière le silence de cette fille " (20 :5), mais elle lui reste toujours inconnue. Grâce au méta-récit, cette " vie intense " se dévoile toutefois aux yeux du lecteur.

Il nous apparaît important d'observer ici la note liminaire de Baudoin dans la première édition du *Portrait* parue chez Futuropolis, et absente de la version parue à L'Association. Ce préambule, signé de l'auteur, énonce : " Je remercie Michel Houssin, peintre, le modèle de "Michel" le peintre et Carol Vanni, danseuse, modèle de "Carol"... J'ai extrait de ses lettres les textes en



Figure 1

italique " (*Portrait* (1e édition) : page liminaire).

Cette note de l'auteur est également accompagnée d'une préface de l'éditeur, de trois monstrations de Carol en jupe-culotte, d'un récitatif encadré en lettres capitales linéales, et d'un autre non encadré, en lettres cursives [figure 1]. Cette page liminaire ajoute trois informations essentielles au récit, en particulier grâce aux remerciements de l'auteur. Tout d'abord, nous apprenons que le modèle du personnage est également le modèle de Baudoin. Ensuite, l'auteur nous indique que Carol est l'auteure des textes en lettres cursives. Enfin, nous pouvons supposer que les trois monstrations de la danseuse représentent le modèle de Baudoin, telle qu'elle apparaît dans leurs séances de pose. Ainsi, à chaque fois que nous verrons des monstrations de Carol habillée de cette façon, camisole noire et jupe-culotte blanche, nous y verrons la présence de l'instance auctoriale dans la narration.

## Fusion des focalisations

Les différentes focalisations du *Portrait* sont adroitement fusionnées par le méga-narrateur pour unifier sa narration. L'image vient faire sens avec les pensées de Carol et vice-versa, par exemple, lorsque au début du récit, la focalisation écrite du modèle parle de " la saveur du manque " (4 :1) sur une image montrant une fresque de Michel aux deux tiers vides. Il faut noter également que le peintre discute justement, avec un ami, du " trou blanc " de cette fresque dans les cases adjacentes. La fusion des instances narratives ajoute un effet linéaire au récit : elle empêche que le lecteur n'ait l'impression de lire deux récits parallèles.

Précisons également, pour clore ce sujet, que l'attribution des différentes focalisations du texte et de l'image se fait peu à peu par le lecteur. La phrase initiale du récit écrite en lettres cursives, " J'incendie mes paysages ", est d'abord attribuable au méga-narrateur seulement. A la deuxième case de la seconde planche, un nouveau type de récitatif se manifeste - celui en capitales non-cursives - assignable, lui aussi, au seul méga-narrateur. A partir de cette vignette, le lecteur sent bien le clivage de la narration, mais il ne peut l'attribuer à un personnage en particulier, sinon au narrateur. Il lui faudra attendre l'apparition du personnage féminin, six pages plus loin, pour comprendre que Carol est l'énonciatrice de tous les récitatifs en lettres cursives.

Jusqu'à maintenant, nous avons surtout fait état des instances narratives qui se dégagent des énoncés linguistiques. Nous avons vu qu'il n'était pas toujours facile de répondre à la question " qui parle ? " dans *Le portrait*. En effet, à la première lecture, on ne comprend pas tout de suite que certains récitatifs appartiennent à la voix intérieure de Carol. On ne saisit pas toujours non plus qui s'exprime réellement, du narrateur omniscient, de Michel ou même de l'auteur, dans les récitatifs en capitales non-cursives. La confusion créée par les énoncés linguistiques reflète celle engendrée par les énoncés iconiques. Comme nous le verrons, il peut être également ardu de répondre à la question " qui dessine ? ".

## La figure de l'auteur

Dans *Le portrait*, l'énonciation est mise en abyme en partie par l'insistance du narrateur à nous montrer le travail artistique de Michel. Au cours du récit, le peintre est montré pas moins de vingt-cinq fois en train de dessiner ou de peindre<sup>3</sup>.

Présenter un personnage dans cette position souligne le caractère factice de la bande dessinée. Les traits tracés par Michel ne peuvent faire autrement que de renvoyer à ceux de Baudoin. Voir le peintre dessiner nous rappelle en effet que l'oeuvre que nous avons entre les mains est également le résultat d'une opération artistique, d'un travail graphique.



Figure 2

Parmi les nombreuses utilisations de ce genre de mises en abyme énonciatives, l'une d'elles retient particulièrement notre attention : celle de la séquence où Michel, tout en peignant, réfléchit sur les raisons qui l'ont incité à mentir à Carol et celles qui le poussent à dessiner sans cesse la jeune femme (34-35).

La séquence débute avec une case qui montre Michel peignant un portrait en pied, grandeur nature, de Carol [figure 2]. Le peintre est d'abord face-à-face avec l'image de la jeune femme, dessinant ses lèvres (34 :2). La vignette suivante voit le décor à l'arrière de la toile s'estomper et laisser place à un double, tout en noir, de Michel, comme dans un miroir. Dans les trois cases suivantes (34 :4-6), le portrait disparaît, et il ne reste plus que le peintre face à son reflet, comme s'il se dessinait lui-même dans une psyché. Au cours de cette scène illustrant justement les préceptes de l'autoportrait, le narrateur s'interroge : " Il recommençait le portrait, se recopiant sans cesse : une recherche éperdue... [...] ... Que cherchait-il ? " (34 :4-6). La dernière vignette de cette séquence (35 :1) montre sensiblement les mêmes éléments que ceux de la première case : l'ombre du peintre a disparu, la toile est réapparue. Dans le récit, le narrateur cite Paul Valéry : " Car comment supporter de se voir ? ".

La mise en abyme énonciative est évidente ici, car Michel recrée, à l'échelle des personnages, l'opération graphique de l'auteur : quand le peintre trace la bouche de son modèle, c'est nécessairement Baudoin qui la dessine.

Cet exemple est singulier dans *Le portrait*, car il ajoute un élément récurrent des récits spéculaires, la figure du double<sup>4</sup>. Est-ce en " se recopiant sans cesse " (34 :4) que Michel donne naissance à cette ombre noire ? Cette silhouette derrière la toile du personnage ne soulignerait-elle pas la présence de l'auteur, le double de Michel ? Quoi qu'il en soit, cette séquence semble indiquer que plus le peintre tente d'approcher son modèle, plus celui-ci s'éloigne, le laissant seul face à lui-même. Cette hypothèse est confirmée par la fin du récit qui voit la jeune femme disparaître au moment même où le peintre est sur le point de réussir le *Portrait*.

## L'oeuvre de Michel

La technique graphique de Michel est en tout point comparable à celle du narrateur, de sorte qu'il est parfois difficile de discerner ce qui fait partie du tableau du personnage et ce qui fait partie du décor de la case. Quand le narrateur nous montre le peintre en plein travail, il est généralement facile de comprendre où s'arrête la surface de sa toile et où commence l'espace diégétique. Par exemple, dans la première case de la planche 12 [figure 3], le lecteur n'a aucune difficulté à distinguer le modèle de sa monstration par Michel, ce



Figure 3

qui n'est pas le cas des six vignettes suivantes. En effet, lorsque le peintre et le cadre de la toile disparaissent, le lecteur n'a plus de repères pour identifier clairement le niveau diégétique de ce qu'il voit. Concernant ce dernier point, il faut savoir que l'incorporation des toiles de Michel dans la diégèse fait osciller la lecture du *Portrait* entre deux niveaux : celui diégétique des dessins du méga-narrateur et celui métadiégétique du personnage. Autrement dit, le sujet des toiles du peintre fait partie de la métadiégèse, tandis que tout le reste autour fait partie de la diégèse. Les tableaux de Michel sont, bien sûr, également le fait du méga-narrateur, mais ils se situent à un second niveau : enchâssés dans le récit premier.

## Confusion des niveaux diégétiques



Figure 4

A cause de cet entrelacement de niveaux et de la conformité du style graphique du narrateur à celui du personnage, la narration iconique, comme la narration linguistique, apporte sa part de confusion dans le récit. Prenons les trois cases de la planche 4 pour illustrer ce côté parfois ambigu de la narration [figure 4].

Les deux premières vignettes montrent plusieurs personnages, et l'on croit d'abord qu'ils sont issus du narrateur seulement. Pourtant, à la lecture de la troisième case, on s'aperçoit qu'il s'agit en fait d'une grande fresque que Michel est en train de peindre. Il affirme même : " L'homme... Je le déteste souvent, pourtant, j'en dessine des kilomètres... " (4 :3). Ainsi, le passage du niveau diégétique à celui métadiégétique force le lecteur à prendre connaissance du travail d'énonciation. En d'autres mots, la découverte progressive de la confusion permet à la mise en abyme de nous rappeler l'opération graphique du méga-narrateur qui a engendré les dessins du personnage.

Si Baudoin avait utilisé l'aide d'un autre auteur pour dessiner l'oeuvre de Michel, comme le fait Tardi avec Loustal dans *La débauche*<sup>5</sup>, cela aurait accentué la distanciation entre le narrateur / auteur et le personnage. Un décalage entre les deux instances d'énonciation n'aurait pas pu créer cette confusion qui sied si bien à l'une des problématiques du *Portrait*, c'est-à-dire les rapports entre le travail de l'artiste peintre et celui de l'auteur de bandes dessinées. D'autant plus que, d'entrée de jeu, la première édition précise que l'auteur et le personnage partagent le même modèle, diminuant davantage la distance qui les sépare.

En définitive, la peinture de Michel est parfois difficilement discernable du dessin de la diégèse. Parce que la narration du *Portrait* joue perpétuellement à embrouiller le lecteur, celui-ci en arrive à ne plus être certain de ce qu'il voit. Il n'y a pas toujours de différence entre ce que l'on retrouve sur la toile du peintre et ce qu'on retrouve derrière la toile : il n'y a pas toujours de différence entre le modèle et la monstration du modèle. Il s'avère donc parfois difficile de savoir si ce que nous regardons est le décor diégétique d'une case de bande dessinée ou si c'est la monstration d'une toile du peintre.

## Le peintre, sa toile et son modèle

Dans le même ordre d'idées, les cases les plus fascinantes de cette bande dessinée sont celles qui montrent simultanément le peintre, son modèle et le dessin de son

modèle. Observons quatre exemples qui montrent Michel en plein travail.

Si nous reprenons l'exemple de la planche 12 [figure 3], on s'aperçoit, dans la première case, que le narrateur utilise une technique graphique différente du reste de la planche pour illustrer le contenu de la toile. Il n'y a donc pas d'hésitation à différencier le personnage de la bande dessinée et son portrait. Parce que les six cases suivantes maintiennent le style graphique de Michel dans la première vignette, on a tendance à croire qu'elles montrent l'évolution du tableau. D'autant plus qu'en s'assombrissant, elles créent l'illusion que le peintre ajoute progressivement des coups de pinceau à son oeuvre. Que ces six cases montrent le modèle ou sa représentation par Michel, la coïncidence des vignettes et des esquisses successives ne peut pas faire oublier que c'est toujours le narrateur qui dessine.

A la planche 16 [figure 5], le procédé contraire déstabilise le lecteur.



Figure 5

En plus de cadrer de près le visage du modèle (ou son portrait) pendant quatre cases, nous enlevant tout repère, l'image de Carol se simplifie graduellement. Contrairement à l'exemple précédent, nous ne pouvons plus croire à une évolution de la toile. Il semble effectivement que ce ne soit plus la peinture de Michel qui se modifie devant nos yeux, mais bien son modèle. De ce fait, à la dernière vignette de cette séquence, le sujet de la toile a complètement disparu et le modèle ressemble maintenant au visage épuré de la recherche expressive des cases précédentes. Répétons-le, que la monstration de Carol soit diégétique ou métadiégétique, il s'agit toujours d'un portrait, issu d'une seule et même personne, Baudoin. On l'oublie, presque, tant ces mises en abyme sont troublantes.

En compliquant le travail du lecteur dans la distinction du personnage de Carol et de son portrait, le narrateur veut peut-être imiter la difficulté du peintre à saisir son modèle sur la toile. En rendant le sujet de cette bande dessinée difficile à cerner, il est possible que la narration mime le caractère insaisissable qu'a la jeune femme pour Michel.



Figure 6

Dans la séquence où Michel peint un nu de Carol (20-21), le narrateur utilise une technique graphique légèrement différente du reste du livre : le corps de la femme, dans les cinq premières cases de la planche 20 [figure 6], est hachuré, que ce soit celui du modèle ou celui du portrait. Ce faisant, le narrateur opère une distinction évidente entre le sujet de la toile et l'univers diégétique de la case dans les trois premières vignettes. La confusion intervient néanmoins à la quatrième case qui présente le modèle et son portrait dans le même style graphique inhabituel du narrateur. Elle se développe dans les deux vignettes suivantes, qui, à cause de l'utilisation du gros plan, ne permettent pas de dire si elles désignent le modèle ou la toile du peintre. Enfin, dans la vignette suivante [figure 7], le style graphique de la monstration de Carol devient totalement différent de celui de son portrait : il s'accorde maintenant aux autres détails de la réalité diégétique.



Figure 7

Il semble que pendant cette séance de pose, Michel soit si concentré sur son travail qu'il ne fait plus de distinction entre le modèle et son portrait (20 :4). Pour lui, il n'y a pas de différence entre les deux, comme lorsqu'il croit que si Charles avait touché Carol, cela aurait été aussi tragique que si on avait endommagé ses dessins (cf. 30 :2). Mais bientôt, cette magie n'opère plus : la similitude entre la femme et le sujet de la toile a disparu [figure 7]. Le peintre a raté le portrait, " une fois de plus sa main avait failli " (21 :1).

On retrouve cette concordance du modèle et de son portrait à la fin de la séquence où Michel demande à Carol si elle a fait l'amour avec Charles (32 :1-2). Là encore, comme dans les exemples des planches 16 et 20, on a l'impression que le personnage se transforme en portrait. Ce changement de style graphique refléchit sans doute l'impression fugace de Michel " d'avoir enfin accroché quelque chose " (32 :1) de Carol.

### La case-toile et la toile-case

Dans une bande dessinée telle que *Le portrait*, où l'on n'est jamais certain de ce qu'on a sous les yeux, le lecteur ne peut pas simplement se laisser porter par la narration, il doit aussi décrypter ce qu'il voit. En d'autres mots, le travail du lecteur est sans cesse sollicité. Nous avons vu qu'il pouvait être difficile de dissocier ce qui relève de la toile de ce qui appartient à la réalité diégétique. Observons maintenant comment cette ambiguïté est suscitée lorsque certaines cases deviennent des toiles, et vice-versa.

Comme le dessinateur de bande dessinée, le peintre se voit forcé de cadrer son sujet. On peut affirmer alors que la toile, en peinture, a quelque chose d'une case de bande dessinée. Mais là où le cadrage du tableau opère une force centripète, celui de la vignette exerce une force centrifuge. Tandis que la toile est un tout en elle-même, la case ne peut être lue qu'en fonction de l'ensemble de la planche qui la contient.

Cette différence fondamentale entre la case et la toile n'empêche pas le narrateur de les intervertir à quelques reprises pour se jouer du lecteur. La planche 4 [figure 4] dont nous avons déjà parlé, avec ses personnages qui deviennent le sujet de la fresque de Michel, fournit un bon exemple d'une case qui se transforme en tableau. Cette oeuvre du peintre sera également utilisée comme élément décoratif de son studio quelques pages plus loin (17 :7).

La case 2 :2 est un exemple plus subtil de case qui se change en tableau. Les six personnages de cette vignette ont tous la tête cloisonnée, ce qui fragmente la case en autant de petits tableaux. Ce faisant, le narrateur souligne le cadrage du sujet qu'opèrent nécessairement la bande dessinée et la peinture.

Au contraire des exemples précédents, certains tableaux du personnage se transforment en cases. A la planche 12, comme nous l'avons vu un peu auparavant [figure 3], le sujet de la toile de Michel devient, en cadrant de près, le sujet de la case. On remarque ici un procédé spécifique à la bande dessinée qui lui permet d'exprimer l'intériorité d'un personnage, puisqu'elle profite de la temporalité entraînée par le caractère séquentiel du médium. Chaque case de bande dessinée étant une oeuvre finie, elle fait paraître achevé chaque croquis de Michel. C'est leur

mise en ordre par le méga-narrateur qui fait d'elles une quête progressive de l'expression. Nous reviendrons sur cette particularité de la bande dessinée dans la partie intitulée " Comment peindre la vie ? ".

Une autre manière d'intervertir les deux arts, c'est de montrer les tableaux de Michel, à échelle réduite, dans le décor de la case (13 :1, 15 :3, 17 :7, par exemple). L'usage le plus fascinant qu'en fait l'auteur est celui de la vignette 28 :2, où le dessin d'un arbre sur le mur de l'appartement de Louise est repris, presque tel quel, comme sujet de la case 43 :5. Encore une fois, on observe ici la porosité de la frontière entre la toile du peintre et la case de la bande dessinée.

En diminuant la distance qui sépare le tableau de la vignette, le narrateur amenuise les différences entre la peinture et la bande dessinée. De cette façon, il veut peut-être hisser le récit graphique au rang de 9e art qu'il mérite, rang souvent refusé par les détracteurs du médium. Que ce soit le cas ou non, l'observation des similitudes entre les deux arts permet de mieux repérer ce qui les oppose, comme nous le verrons un peu plus loin au cours de cette étude.

### Les dessins non encadrés

Un autre élément déstabilisateur de ce récit est la présence de croquis non encadrés, dessinés à même le blanc de la page, dans l'espace propre à l'instance de la narration, puisqu'elle y réalise normalement la mise en cases du récit. A qui imputer ces croquis : au méga-narrateur seul, au peintre ou bien à l'auteur lui-même ? A notre avis, ce sont un peu les trois que le narrateur cherche à évoquer par ce procédé. En effet, ces esquisses manifestent tout autant son propre travail, celui de Michel, et, parfois même, celui de l'instance auctoriale. Voyons maintenant comment les quelques exemples suivants illustrent ce procédé.



Figure 8

A dix endroits au cours du récit<sup>6</sup>, le narrateur utilise des esquisses de Carol, en camisole noire et jupe-culotte, en train de mimer un sentiment<sup>7</sup>. Le mouvement expressif de la jeune femme est rendu par la multiplication de sa monstration. Par exemple, le narrateur dessine quatre monstrations du modèle pour exprimer sa surprise lorsque Michel l'interpelle [figure 8].

Parce que ce personnage-mime fait partie de l'espace hors-cadre et qu'il est habillé d'une façon inconnue à Michel, nous en concluons que ces monstrations qui expriment l'intériorité de Carol restent étrangères au peintre. C'est pourquoi Michel n'arrive pas à saisir sur sa toile ce qu'il y a de vivant " derrière le silence de cette fille " (20 :5). Contrairement au peintre, le méga-narrateur et le lecteur ont accès au monde intérieur de la jeune femme, c'est sans doute pour cette raison qu'ils parviennent mieux à saisir " la vie intense " (20 :5) de Carol.



Figure 9

Observons un autre exemple de ce type de croquis hors-cadre, celui où Carol enlève son chandail [figure 9]. Les six premières monstrations la dénudent de sa camisole et les huit autres la montrent répétant ce geste, cette fois-ci sans le vêtement, comme si le modèle refaisait le mouvement

pour que l'artiste puisse mieux le saisir, le comprendre. Comme de fait, dans la case suivante, le narrateur reprend l'un de ces dessins, mais en habillant Carol différemment. A l'aide de cette décomposition du geste, le narrateur cherche à peindre l'instant de la nudité. Il tente de saisir l'essentiel du mouvement et de l'attitude de la jeune femme.

A cause de la note liminaire de la première édition nous signalant que le modèle de Michel est d'abord celui de Baudoin, on ne peut faire autrement que de voir dans ces monstrations non encadrées de Carol, le modèle posant pour l'auteur. De cette façon, en plus d'être issus du méga-narrateur, ces croquis de la danseuse exprimeraient également un espace propre à l'instance auctoriale.

Outre les monstrations de Carol mimant ses sentiments, on retrouve quatre autres groupes de dessins non encadrés.



Figure 10

Aux planches 13-14, le narrateur a dessiné à huit reprises un couple nu dans la même position sexuelle. Les récitatifs de Carol nous font d'abord croire que ces croquis sont issus du méga-narrateur seul pour mettre en images sa rencontre avec un ancien amour. La répétition du même motif suggère également la recherche picturale de l'artiste, celle de narrateur, bien sûr, mais également celle du personnage et, par extension celle de Baudoin. Il faut cependant reconnaître en ces croquis le travail graphique de Michel, lorsque nous voyons Carol, cases 15 :3 et 15 :4, les regarder dans l'atelier du peintre [figure 10]. En plus de montrer que cet espace hors-cadre peut être le lieu d'expression de Michel, c'est aussi une nouvelle astuce de l'auteur pour montrer la fragilité de la frontière entre l'univers du narrateur et celui du personnage.

Vers le milieu du récit, aux planches 26-27, et à la fin, planches 38 à 42, le blanc de la page est occupé par des portraits non encadrés de femmes, représentant vraisemblablement Carol.

Dans le premier cas, les poses alanguies du modèle, sa nudité, viennent s'incruster dans la narration de la fugace aventure de Michel avec son amante d'une nuit, Louise. Alors que la case 26 :4 montre un paysage dénudé qui accompagne le narratif signalant la beauté de Louise, la splendeur de Carol est exposée sur toute la surface du papier suivant cette vignette. Cette série de croquis intimes suggère peut-être que le peintre pense à son modèle pendant qu'il est dans les bras de sa maîtresse.

Dans le second cas, à la fin du récit, les croquis de Carol, et surtout la répétition du visage de la jeune femme aux pages 40-41 jusqu'à son épurement à la planche suivante, expriment les tâtonnements du peintre, sa recherche du portrait parfait. Cette hypothèse est confirmée lorsque nous voyons Michel regarder son dernier croquis qu'il tient au bout de ses bras, le même que celui adjacent, mais hors-cadre [figure 11]. L'image qui initie cette dernière série de croquis est une monstration de Michel, carnet d'esquisses sur ses genoux et crayon à la main. Ce détail, lui aussi non encadré, montre que cet espace en dehors de la diégèse est également le lieu d'une instance énonciatrice plus grande que celle du



Figure 11

personnage : celle du méga-narrateur. Il peut ainsi saisir non seulement le modèle, mais également le peintre lui-même en train de dessiner le modèle.

Les planches qui abritent ces deux séries de croquis non encadrés ressemblent à des pages arrachées d'un carnet de croquis. *Le portrait* fait une pause ici dans sa narration, en insistant davantage sur son processus de création : ces pages participent moins à l'histoire qu'elles ne dévoilent la recherche picturale du narrateur. Ce faisant, et outre la présence du méga-narrateur et celle de Michel, c'est également l'instance auctoriale qui transparait ici.



Figure 12

Il reste maintenant à observer la dernière série de croquis hors-cadre montrant quatre silhouettes noires qui dansent [figure 12]. Ces quatre personnages illustrent le récit adjacent de Carol où elle raconte qu'elle a dansé sur la butte. La technique utilisée exprime la légèreté de la danseuse et le mouvement de ses bras suggère un battement d'ailes, comme si elle allait s'envoler. Ce motif est repris dans la case suivante montrant un envol d'oiseaux. Notons ici que le récit contredit ce que nous voyons : non, les pigeons ne ressemblent pas qu'à des pigeons, la similitude entre la danseuse et l'oiseau est trop flagrante.

Peut-être faut-il voir dans cette association le secret de la beauté de Carol. Dans ce cas, on comprendrait mieux le dernier croquis de Michel, celui qui, d'après le peintre, s'approche le plus de la jeune femme [figure 11]. En effet, cette esquisse possède une certaine légèreté dans le trait qui rappelle les pigeons de la case 28 :4. L'oeil gauche du portrait a également quelque chose d'un oiseau en plein vol. Avec cette analogie de la danseuse et de l'oiseau, le narrateur aurait-il trouvé avant Michel le secret expressif de Carol ?<sup>8</sup>

Pour conclure cette partie sur le personnage-auteur et son oeuvre, revenons sur quelques-uns de leurs aspects les plus importants. Nous avons vu que la monstration d'un personnage en train de peindre, dans une bande dessinée, souligne que le récit est lui aussi le résultat d'un travail graphique. En montrant un personnage en train de dessiner, c'est l'acte même d'énonciation qui est reproduit à l'échelle des personnages.

Dessiner un peintre en plein travail entraîne une confusion sur deux niveaux. Celui de l'énoncé : le lecteur ne sait plus reconnaître si ce qu'il voit appartient à la toile du personnage ou à la réalité diégétique ; et celui de l'énonciation : le lecteur ne peut s'assurer de qui émane la narration : s'agit-il du méga-narrateur seul, de Michel, de l'instance auctoriale ? Cette confusion sollicite sans cesse le travail du lecteur et force ce dernier à prendre conscience de l'activité énonciative.

En outre, l'intégration au récit de toiles qui deviennent des cases et vice-versa, en plus d'embrouiller parfois le lecteur, exprime les rapports qui se tissent entre la peinture et la bande dessinée. Ces liens seront d'ailleurs développés dans la partie traitant des réflexions du récit sur l'art intitulée " Comment peindre la vie ? ", un peu plus loin au cours de notre étude. Pour l'instant, voyons comment l'oeuvre de Michel est vue par les autres personnages du récit.

## La figure du spectateur

On retrouve dans *Le portrait* trois personnages qui font office de spectateurs des toiles enchâssées du peintre : Michel lui-même, Carol et Charles.

Le premier spectateur d'une oeuvre enchâssée est le personnage qui l'a créée. Michel est ainsi le premier critique de ses dessins. Au cours du récit, il est montré en train de peindre ou de dessiner Carol à six reprises<sup>9</sup>. Sur ces six occurrences, le personnage exprime quatre fois son impuissance à réussir le portrait. On observe toutefois une progression favorable dans l'autocritique du peintre. La première fois, il avoue simplement que " c'est mauvais " (13 :1). La seconde fois, il dit : " Ce n'est pas ça... Je ne comprends pas. Pourtant, un moment j'ai cru te réussir... " (17 :1). A la fin de la quatrième séance, il déclare : " C'est bien, Carol... Cette fois, j'ai l'impression d'avoir enfin accroché quelque chose " (32 :1). Enfin, la dernière fois, il affirme : " C'est bon pour aujourd'hui, Carol ! Je t'approche, on va y arriver... C'est sûr... Demain ! " (42 :2). En donnant ainsi l'avis de son personnage, le narrateur oblige le lecteur à se situer face à cette opinion. Est-ce vraiment mauvais ? En quoi le portrait est-il raté ou en quoi est-il mieux réussi ?

Carol, quant à elle, est une spectatrice silencieuse de l'oeuvre de Michel (13 :1, 15 :3, 38 :4). Nous ne saurons jamais ce qu'elle en pense. Se reconnaît-elle dans les toiles du peintre ? Lorsque Michel dénigre ses esquisses, est-elle d'accord avec son jugement irrévocable ? L'unique commentaire intérieur de la jeune femme à propos de l'oeuvre du peintre indique qu'elle s'y voit unifiée : " D'une ligne me rendre une sous son regard son crayon son pinceau unificateur " (27).

Enfin, Charles est également un spectateur de l'oeuvre de Michel, mais il semble s'intéresser davantage au modèle qu'à sa représentation. Presque aussi silencieux que Carol lorsqu'il s'agit de l'oeuvre enchâssée, il interroge toutefois l'artiste en regardant la grande fresque : " Et le trou blanc entre les hommes en noir ? " (5 :1)<sup>10</sup>. Charles pose ici une question que le lecteur est amené à se poser également. A l'aide de ce personnage, le narrateur ouvre un dialogue sur la bande dessinée elle-même, dialogue impossible entre lui et ses lecteurs.

L'observation des personnages-spectateurs du *Portrait* nous aide à attribuer à cette figure trois fonctions. Tout d'abord, le personnage-spectateur permet au récit d'inclure sa propre autocritique. Ensuite, le commentaire du personnage sur l'oeuvre enchâssée oblige le lecteur à se situer face à cette critique. Enfin, il permet également, comme dans le cas de la question de Charles, de nous donner des indices pour mieux comprendre l'oeuvre du peintre.

## Comment peindre la vie ?

En majeure partie grâce au personnage-auteur, *Le portrait* instaure une réflexion sur la bande dessinée et sur l'art à l'intérieur du récit. En effet, le peintre ne cesse de se questionner sur son travail et, principalement, sur la meilleure façon de *saisir* la vie de son modèle sur sa toile. Ce questionnement crée une mise en abyme dans le récit puisqu'il reprend, à l'échelle des personnages, les préoccupations du dessinateur de bande dessinée. Nous observons ici deux types de réflexions : celles qui concernent l'art en général et celles qui touchent au neuvième art en particulier.

## Réflexions sur la bande dessinée

Au cours d'une séance de pose, Michel demande à Carol : " Tu aimes la bande dessinée ? Je ne comprends pas comment on peut bien dessiner en faisant des choses si petites " (19 :2-3). Il poursuit : " Il me faut l'énergie de l'ensemble de mes membres... Ma tête, mes organes... pour faire un dessin. Comment réduire ou concentrer cette tension seulement et toujours au bout de ses doigts ? Pourquoi se mutiler ? " (20 :1-3). L'incompréhension du peintre est cohérente, puisqu'il n'arrive pas à réussir le *Portrait* de Carol, même dans des toiles de grandes dimensions.

Le commentaire de Michel sur la bande dessinée, même s'il prend peu de place dans la diégèse, est un élément non négligeable du récit. Faire dire ce genre de remarque à un personnage contraint nécessairement l'oeuvre à réfléchir sur elle-même. Le peintre désigne ici une des difficultés que doit affronter le dessinateur de bande dessinée, travailler à échelle réduite.

Ce qui rend cette mise en abyme impressionnante, c'est qu'elle fait dire au personnage le contraire de ce que le lecteur est en train d'expérimenter. En effet, Michel est peut-être en train de peindre, dans la diégèse, sur une grande toile, il reste que pour nous, lecteurs, tout est miniaturisé par la case. En outre, le cadrage des vignettes qui abritent ce questionnement sur la mutilation du créateur démembré le corps de Carol : parfois on voit seulement sa tête (20 :1-2 et 3), parfois son tronc (20 :3), parfois son sexe (20 :5) et parfois son corps décapité (20 :4). Cette concordance du texte et de l'image suggère que le narrateur doit effectivement se mutiler pour raconter une histoire en bande dessinée, à tout le moins amputer son sujet.

Ainsi, derrière la réflexion du peintre, il y a le narrateur qui tente lui aussi de dessiner la vie dans un espace réduit. Peut-être a-t-il l'impression de se mutiler parce qu'il travaille en concentrant l'effort " seulement et toujours aux bouts de ses doigts " (20 :2) ? En fait, par le biais de son personnage, c'est son propre problème qu'il expose : celui de rendre l'émotion. Mais en même temps qu'il désigne cette difficulté, il nous incite à constater à quel point il réussit à *saisir* la vie, peut-être mieux que son personnage, sans doute avec l'aide additionnelle des énoncés écrits.

Malgré ce que peut en dire Michel, la superficie d'un médium n'a rien à voir avec la réussite ou non d'un dessin. Malgré la petitesse de ses cases, la clef de l'efficacité du *Portrait* se trouve peut-être dans la complicité entre Baudouin et son modèle, complicité absente entre Michel et le personnage de Carol. Dans ses *Entretiens*, l'auteur parle de cette amie qui lui a servi de modèle :

Je pouvais dessiner Carol Vanni, je disposais donc de son image, celle de son visage et de son corps. C'était mon amie et elle avait accepté de me confier ses notes personnelles, des lettres dans lesquelles je pouvais piocher. J'avais donc également son écriture, son regard propre. Comme elle était danseuse, je voulais utiliser sa danse, cette façon pour elle d'être et de dire. [...] Donc, contrairement à un peintre qui n'a qu'une seule image, moi j'avais son visage, son corps, son mouvement et ses notes (Sohet, 2001, p. 59-60).

Par conséquent, alors que Michel n'a qu'un corps, un visage silencieux devant lui, le lecteur a accès aux émotions de Carol, à ses écrits intimes et à sa danse. C'est sans doute de cette façon que le narrateur semble mieux exprimer la vie intense du

modèle que le peintre " qui n'a qu'une seule image " .

## Réflexions sur l'art

Cette référence à la bande dessinée est loin d'être le seul commentaire réflexif qu'on retrouve dans *Le portrait*. En effet, le peintre et son oeuvre reflètent l'auteur de bande dessinée et son travail, et toutes les fois qu'un personnage se questionne sur l'art ou sur l'activité artistique, il y a reproduction du questionnement du narrateur au niveau diégétique. Ces réflexions internes collent tout autant aux préoccupations du peintre qu'à celles de l'auteur de bande dessinée, car le narrateur et son personnage ne partagent pas seulement le même travail graphique, mais également le même désir de réussir leur portrait.

La source des multiples réflexions sur le travail de l'artiste est la frustration de Michel face à son incompetence à reproduire la vie sur sa toile. Comme le souligne Linda Hutcheon, cette frustration de l'artiste est souvent un thème récurrent des récits narcissiques :

De nombreux textes thématisent, à travers les personnages et l'intrigue, l'inaptitude du langage à exprimer les sentiments, à communiquer la pensée, ou même à transmettre les faits ; ce thème est souvent introduit sous la forme d'une allégorie de la frustration de l'écrivain devant la tâche de présenter, avec le seul langage, un monde de sa propre fabrication que doit matérialiser l'acte de lecture (Hutcheon, 1977, p.101)

Tout au long du récit, Michel nous fait part de son inaptitude à exprimer la vie à l'aide de son art, la peinture. Mais contrairement aux textes narcissiques évoqués par Hutcheon, le narrateur du *Portrait* réussit là où son personnage ne fait " qu'effleurer quelques instants d'éternité " (9 :4). C'est cette dichotomie entre l'incapacité du personnage et l'aptitude du narrateur à dessiner la vie qui engendre la profondeur des commentaires autoreprésentatifs de l'oeuvre.

Nous observerons un peu plus loin, dans la partie intitulée " Le dessin en construction ", les avantages du narrateur sur le peintre pour exprimer les émotions, mais voyons d'abord comment s'exprime la frustration de Michel tout au long du récit.



Figure 13

Dès la troisième planche de *Portrait*, le narrateur nous fait part des tourments de l'artiste : " Peindre l'homme ?... Un réveil arrêté dans le désert du Nevada une seconde avant l'explosion de la première bombe atomique ! Mais comment peindre cette seconde ?... " (3 :3). Ce questionnement peut tout aussi bien seoir au méga-narrateur, à Michel, qui apparaîtra dans le récit seulement à la page suivante, ou même à l'auteur de la bande dessinée. Qui plus est, cette question sans réponse appelle le lecteur à réfléchir lui-même sur ce sujet.

Deux pages plus loin, c'est au tour de Michel de nous renseigner sur son inaptitude [figure 13]. Lorsque Charles lui demande ce que signifie le " trou blanc " sur sa toile, le peintre lui répond : " Le troublant !? Ah ! Là ! [...] J'aimerais y dessiner la vie...Le rêve impossible...Une fois de plus je veux m'y confronter m'y cogner, comme le papillon de nuit au réverbère " (5 :1-3). L'espace vide, thème récurrent

dans l'oeuvre de Baudoin, apparaît ici pour symboliser l'impossibilité pour l'artiste de reproduire la vie sur une toile. Notons que ce blanc est occupé, dans la case 5 :2, par le ballon de Michel disant : " J'aimerais y dessiner la vie... ". L'espace laissé vacant entre les deux personnages de la fresque devient ainsi un lieu où tout est encore possible. De plus, peut-être n'est-il pas nécessaire d'y dessiner la vie, mais seulement d'y exprimer son désir de le faire ? D'ailleurs, la conclusion du narrateur va en quelque sorte dans ce sens : " Dessiner la vie... Le rêve impossible... .. On ne peut que l'aimer " (44 :2-3).



Figure 14

Le " trou blanc " de la toile de Michel sera occupé de nouveau à deux reprises au cours du récit. La première fois, lorsque le peintre demande à Carol de poser pour lui et qu'elle se place devant la fresque, entre les deux personnages (15 :5). La seconde fois, lorsque, après le départ du modèle, il épingle le portrait raté dans l'espace laissé vacant et, assis devant lui, il l'observe [figure 14]. On comprend ici que, pour Michel, Carol symbolise la vie. Elle est, après tout, le modèle vivant qu'il cherchait (cf. 5 :4). C'est la raison pour laquelle il place un portrait de la jeune femme dans un espace où il aimerait dessiner la vie. Mais parce que le visage de la jeune femme est encadré, on s'aperçoit avec le peintre que c'est raté : ce visage n'est pas *vivant*, il reste un portrait. Pourtant, quelques cases plus tôt (15 :5), lorsque la jeune femme se tenait entre les deux personnages, elle semblait presque réelle. Cette illusion est créée par le changement de niveau diégétique dont nous avons déjà parlé. En effet, aux yeux du lecteur, les deux hommes en noir font partie de la toile de Michel, tandis que la jeune femme appartient à la réalité diégétique. Dans un certain sens, elle apparaît plus vraie à nos yeux comme elle apparaît, à ce moment, réelle aux yeux de Michel, alors que dans la case 17 :7, Carol se retrouve au même niveau que les personnages de la toile, elle n'est plus qu'un dessin, une tentative ratée d'injecter de la vie dans la fresque.

A la fin de la première séance de pose du modèle, le narrateur nous fait part, une fois de plus, de son impuissance : " 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 " (12 :7). Ce questionnement qui sied tout autant à Michel, exprime encore une fois l'inaptitude de l'artiste. Cette réflexion trouvera son écho dans la seconde séance de pose, planche 16, dont nous avons déjà parlé [figure 5]. Le peintre y raconte que, dans sa jeunesse, il observait longuement la reproduction d'un ancien globe terrestre qu'avait son oncle : " Fasciné par des surfaces vides sur lesquelles était inscrit : "terra incognita". Aujourd'hui, quand je dessine un visage, je retrouve cette impression, "terra incognita" " (16 :2-3). On retrouve ici, encore une fois, le thème de l'espace vide. Cette fois-ci, il est un lieu mystérieux qui fascine son observateur. Pour Michel, le visage est une terre inconnue qu'il ne parvient pas à découvrir. Comme de fait, même les traits du modèle, durant cette séance de pose, semblent lui échapper. Le visage de Carol perd de sa netteté, et devient aussi énigmatique qu'une " terra incognita " [11](#).

En plus des aveux du personnage et du narrateur concernant leur inaptitude à dessiner la vie, le récitatif développe également une réflexion sur l'art :

Créer c'est être assez fou pour réduire la mort à peu d'importance. Assez

fou pour nier l'évidence que la vie humaine est dérisoire et vaine. Et ce fou fait qu'effectivement la vie humaine cesse d'être dérisoire. [...] Mais l'élan, le moteur, l'impulsion qui fait que chaque matin renaît le désir de recommencer... Ce besoin vient du désir d'être aimé, adoré, reconnu, éternisé, immortalisé. L'artiste crée un substitut à sa propre beauté, absente ou défaillante (15 :1).

En parlant des raisons qui poussent l'artiste à créer, le narrateur explique sans doute ses propres motivations, mais également celles de son personnage. En effet, Michel recommence peut-être le portrait sans relâche pour que sa vie " cesse d'être dérisoire ", à moins que ce soit pour prolonger l'exercice et, ainsi, rester en contact avec son modèle.

Ce besoin d'immortalité dont parle le narrateur est le propre de l'artiste, comme le souligne Jean-Philippe Miraux dans son essai, *L'autobiographie : écriture de soi et sincérité* :

Georges Bataille, commentant les peintures de Lascaux, rappelle que le geste artistique est, certes, la volonté humaine de saisir la réalité, de figer l'insaisissable, d'expliquer imaginativement et métaphoriquement l'univers ; mais il est aussi l'indéniable désir de durer au-delà de sa propre vie, de laisser trace de son passage. Le premier geste artistique a peut-être aussi été la manifestation d'une lutte contre le temps : un désir d'éternité (Miraux, 1996, p. 57).

C'est cette éternité que semble vouloir atteindre Michel en peignant sans cesse Carol. Il voudrait dessiner la vie, mais celle-ci est insaisissable. Il lui est impossible de recréer la vie sur papier, comme il lui est impossible d'arrêter le temps. Mais si le peintre n'arrive pas à peindre *l'être*, comme dans notre exergue de Montaigne, la succession des toiles montre que la bande dessinée réussit toutefois à peindre *le passage*.

Les réflexions sur l'art ou la bande dessinée, à l'intérieur d'un récit, sont autoreprésentatives dans le sens où elles réfléchissent les préoccupations du narrateur et même, comme cela semble le cas ici, celles de l'auteur. Lorsque Michel se questionne sur son oeuvre, le lecteur ne peut faire autrement que d'étendre ce questionnement à la bande dessinée qu'il tient entre ses mains. Dans l'ensemble, les commentaires réflexifs des personnages ont pour fonction, en instituant un miroir au centre de l'oeuvre, de faire réfléchir cette dernière sur elle-même. Autrement dit, la *réflexion* devient alors réflexion. Ainsi, à force de s'interroger sur la meilleure manière de reproduire la vie intense de son modèle sur sa toile, le peintre incite le lecteur à réfléchir sur la question et à constater que, contrairement à lui, le narrateur du *Portrait* y réussit très bien.

## Le dessin en construction

Cette partie de notre étude s'attache à observer comment, par le biais de sa haute teneur en trace graphique, la narration du *Portrait* est autoreprésentative. En effet, même lorsque le personnage-auteur est absent de l'image, le narrateur accentue à plusieurs reprises l'opération graphique inhérente à



Figure 15

chaque dessin de l'oeuvre.

On trouve un exemple éloquent d'accentuation du travail narratif dès l'incipit [figure 15]. La transformation de l'image, c'est-à-dire le même paysage évoluant deux fois jusqu'à devenir quasiment abstrait, insiste ici sur le travail graphique de l'artiste<sup>12</sup>. Le narrateur s'éloigne progressivement d'un certain réalisme, et pointe ainsi du doigt sa façon de dessiner, plutôt qu'il ne développe la diégèse. En d'autres mots, cette planche sert moins à mettre en place le décor qui servira au récit, qu'elle ne souligne la technique artistique du narrateur. *Le portrait* s'achève de façon similaire à son incipit (44 :1-3). Le découpage de la dernière planche y est identique et ses trois cases dévoilent un paysage s'épurant, se vidant<sup>13</sup>. En utilisant le même procédé qu'au début, procédé comparable à la fermeture en fondu cinématographique, la fin vient boucler le récit. Par conséquent, on peut voir dans cette boucle un retour à l'état initial : le peintre cherche toujours à dessiner la vie. Cette hypothèse est confirmée par le récitatif de la dernière planche : " Dessiner la vie... Le rêve impossible... On ne peut que l'aimer " (44 :2-3). Aimer la vie, pour le peintre, c'est peut-être ne jamais cesser de l'approcher sur sa toile, même s'il sait qu'il ne l'atteindra jamais.

Étendu à l'ensemble de l'oeuvre, le haut degré de teneur en trace rend la forme de *Portrait* aussi signifiante, *narrativement* parlant, que sa diégèse. Ce n'est plus seulement la quête de Michel qui importe dans ce récit, mais également celle du narrateur, visible dans ses traces graphiques. Ce n'est pas uniquement l'histoire qui compte dans *Le portrait*, mais aussi comment est racontée cette histoire : le travail de l'artiste semble prendre le pas sur celui du raconteur. Le portrait que tente de réussir Michel n'est rien d'autre qu'un reflet interne du *Portrait* de Baudoin. C'est d'ailleurs cette réflexion qui fait la profondeur de l'oeuvre. Narrateur et personnage tentent, chacun à leur façon, de dessiner la vie. Ce qui en résulte, comme nous le verrons bientôt, c'est que le narrateur réussit mieux que le peintre à accomplir cette quête.



Figure 16

Outre les planches initiale et finale de l'oeuvre, on retrouve un autre exemple d'amplification de la trace graphique dans la séquence où Michel apprend que Charles a passé la nuit avec Carol. Un peu auparavant, le peintre se promène dans les rues de Paris : " [...] [L]es rues ressemblaient à des rues et les pigeons à des pigeons " (28 :4). Mais après la révélation de Charles, " les rues étaient redevenues des égouts à ciel ouvert, et les pigeons des rats volants " (29 :1). Pour accompagner le changement moral de Michel dans cette dernière vignette, le narrateur modifie son trait qui devient plus grossier, moins précis, plus rude : tout devient confus autour du personnage.

Dans les quatre cases qui suivent [figure 16], Michel se remémore la discussion qu'il vient d'avoir avec Charles. Les quatre vignettes répètent toutes la même scène. Michel et son ami sont assis face-à-face dans un restaurant, mais le dessin, d'une case à l'autre, semble se désagréger, se transformer. Il devient encore une fois moins précis. Même les paroles de Charles deviennent floues. Cette évolution du dessin exprime le trouble du personnage face aux confidences de son ami. Michel ne voit plus rien, n'entend plus rien : " Michel délirait " (30 :3). De surcroît, les modifications apportées au signifiant de ces quatre cases, sans jamais altérer de

façon marquante leur signifié, soulignent le labeur graphique du narrateur.

On le voit avec ce dernier exemple, l'émotion du personnage se manifeste dans la narration iconique grâce aux transformations graphiques perceptibles dans la multiplication d'un même sujet. C'est sans doute dans cette déclinaison d'un même motif que se situe l'avantage du narrateur sur le peintre pour dessiner la vie. En plus d'utiliser des énoncés linguistiques pour exprimer l'intériorité de ses personnages, le narrateur dispose également, grâce au médium, de la séquence. Alors que Michel doit se contenter du caractère instantané de la peinture pour " effleurer quelques instants d'éternité " (9 :4), le narrateur réussit plus facilement à exprimer des émotions en composant avec la temporalité qu'offre la séquence et les variations que l'on retrouve dans cette dernière.

On observe un exemple fascinant du fonctionnement de la séquence sur une affiche publicitaire [figure 17].

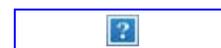


Figure 17

Vers la fin du récit, Carol prend le métro et passe devant un grand panneau montrant le visage dupliqué d'une jeune femme qui lui ressemble beaucoup. La première image montre un visage souriant, les yeux baissés. La seconde change complètement l'expression de la femme, elle a maintenant les yeux ouverts, sourcils levés et elle rit. Cette affiche, qui se situe justement dans un passage du métro, devant laquelle Carol passe, saisit bien le *passage* de l'émotion sur le visage de la jeune femme : du sourire un peu timide à l'éclat de rire, de l'intériorité à l'extériorité du regard. En outre, quelques pages plus loin, Charles raconte à Michel qu'il n'a plus revu Carol, mais il ajoute : " [...] J'ai vu dans le métro des affiches sur lesquelles il y a une fille qui rit... C'est drôle, elle ressemble à Carol " (43 :8). Alors que le modèle n'est jamais apparu que triste aux yeux du peintre, comment se fait-il que quelqu'un d'autre ait pu recueillir cette émotion de Carol ? De plus, comment Charles a-t-il pu la reconnaître dans ce visage exprimant la joie de vivre ? Suite au commentaire du personnage où il dit avoir reconnu Carol dans une publicité du métro, on est en droit de supposer que l'affiche publicitaire - grâce, peut-être, à sa *séquentialité* - est parvenue, en quelque sorte, à *saisir quelque chose* de Carol mieux que ne l'aurait fait le peintre.

Plusieurs séries de dessins exhibent leurs explorations graphiques plus qu'ils n'engendrent l'histoire. Ce faisant, ces successions de motifs forment des séquences qui s'opposent ici à l'instantanéité de la toile. Observons les premières planches de *Portrait* pour constater que la séquence est un procédé qui peut s'avérer utile pour " dessiner la vie ".

Dans la planche initiale [figure 15], outre le changement de style graphique dont nous venons de parler, on remarque également que les voitures de la première case font place à des silhouettes humaines dans la dernière vignette. A la page suivante, le plan se rapproche et les deux premières cases montrent une foule de personnages tous différents (2 : 1-2).



Figure 18

Suite à cet incipit, la troisième planche [figure 18] nous semble essentielle à la compréhension de l'oeuvre, car elle résume, en seulement trois cases, l'un des principes de la bande dessinée. La première vignette

montre huit hommes différents, telle une fresque qu'aurait pu dessiner Michel qui avoue, page suivante : " L'homme...[...] J'en dessine des kilomètres " (4 :3). La deuxième case reprend un visage de la vignette précédente et le répète à neuf reprises. Cette fois, outre la possible recherche expressive du peintre, c'est également le travail de l'auteur de bande dessinée qui est signifié ici, puisque la récurrence est inhérente au médium. Enfin, la dernière case reprend ce même homme, une seule fois, mais l'intègre au décor de la vignette adjacente (2 :3), en reportant l'expression dramatique inscrite dans le ciel sur le front du personnage. C'est dans cette dernière case que le récit, dont nous avons parlé auparavant, se questionne sur la façon de peindre la " seconde avant l'explosion de la première bombe atomique " (3 :3).

On voit dans cette planche, avant même que Michel n'apparaisse dans le récit, la différence qui oppose le narrateur au peintre. Alors que le premier compose avec la série, le second préfère la singularité panoramique de la fresque, l'instantanéité d'une image unique. Grâce à la récurrence propre au médium, l'auteur de bande dessinée est plus apte à *peindre le passage* dont il est question dans l'exergue de Montaigne que le peintre qui ne montre qu'une seule image à la fois.

En outre, cette troisième planche fait moins avancer le récit qu'elle ne souligne la présence du narrateur et même, par extension, celle de l'auteur, car on peut y deviner les trois étapes d'un travail graphique. L'auteur commence sa recherche en dessinant plusieurs personnages différents (case 1). Ensuite, il prend celui qui lui semble le plus intéressant et le redessine plusieurs fois, à la recherche de la meilleure expression (case 2). Enfin, il choisit le portrait le plus réussi et le redessine dans un décor (case 3). En montrant ainsi les étapes préliminaires qui aboutissent au dessin final de la troisième case, le narrateur exhibe l'opération artistique inhérente à chaque vignette du livre, et, ainsi, entrave la transparence mimétique du récit.

Concernant les émotions d'un personnage exprimées par la déclinaison d'un même motif, nous retiendrons un dernier



Figure 19

exemple<sup>14</sup>, celui de la séance de pose qui suit immédiatement la séquence où Michel apprend que Charles a passé la nuit avec Carol [figure 19]. Dans le troisième tiers de la planche 30 et à la planche 31, on compte trente-neuf monstrations de Carol. Cette répétition du visage du modèle, " aussi jeune, tranquille, identique à la veille " (30 :4-6) rend compte du délire de Michel. Ici, ce ne sont plus seulement les tâtonnements, la recherche graphique de l'auteur, qui sont signifiés, mais également l'acharnement de Michel à réussir le portrait de Carol.

De plus, au cours de cette séquence, lorsque le peintre demande à son modèle si elle a fait l'amour avec Charles (31 :2), la jeune femme reste silencieuse, mais deux vignettes plus loin, ses yeux, tournés vers Michel, expriment leur mécontentement (31 :4). Le changement de couleur de la camisole, qui passe du noir au blanc, amplifie la froideur de ce regard. La dernière case de cette planche semble indiquer que le peintre, mal à l'aise devant le bref coup d'oeil accusateur de Carol, a repris ses croquis effrénés (31 :5).

Répetons-le, la récurrence d'un même motif, tel qu'il apparaît dans cette séquence, oblige le lecteur à prendre en compte le travail graphique du narrateur. Si, à

première vue, la planche 31 s'offre à nos yeux comme la répétition d'un même motif, on s'aperçoit rapidement que chaque monstration de Carol subit un traitement différent. C'est sans doute dans ces variations mineures que se situe le secret de l'expression de la jeune femme, variations qui ne sont possibles que dans une oeuvre qui utilise la séquence. Par ailleurs, aucune des trente-neuf monstractions du modèle, prise séparément, ne peut rendre compte de l'impassibilité de Carol comme le fait la multiplication du visage de cette planche.

## Les prémices de la réussite du portrait par Michel

Les différents aspects de l'autoreprésentation que nous devons aborder étant ainsi examinées, nous aimerions proposer une réponse au questionnement apporté par l'autocritique de Michel. Qu'est-ce qui, au cours du récit, lui fait croire qu'il approche de la réussite du portrait et qu'est-ce qui l'en empêche ? Au cours de cette recherche, nous avons supposé que le secret expressif de Carol résidait dans sa légèreté, légèreté exprimée par sa transformation en oiseau [figure 12] et reprise ensuite, techniquement, pour l'ultime portrait [figure 11]. Proposons maintenant une seconde hypothèse.

Nous avons vu que Michel était montré à six reprises en train de peindre Carol et que l'autocritique qu'il faisait, à la fin des séances de pose, évoluait favorablement. Dès la deuxième séance, Michel dit : " [...] Un moment j'ai cru te réussir " (17 :1) et, ensuite, à la quatrième, " J'ai l'impression d'avoir enfin accroché quelque chose " (32 :1). Le choix des mots " croire ", " avoir l'impression ", montre que Michel ne saisit pas encore ce qui ferait la réussite du portrait, mais que la clef de ce succès n'est pas très loin. Le peintre s'approche encore plus de la solution à la fin de la dernière séance de pose lorsqu'il affirme à Carol : " Je t'approche. On va y arriver... C'est sûr... " (42 :2). Cette fois-ci, il n'y a plus de " croire " ou d'" impression ", seulement une certitude.

Quel est donc le secret qui permet à Michel d'approcher Carol par le dessin ? Au cours de ses premières périodes de travail, Michel peint un portrait après l'autre, chacun sur une feuille différente, de sorte que la *séquentialité* de ces portraits n'existe que dans sa mémoire, dans la réminiscence des toiles qui se sont succédées sur son chevalet. C'est pour cette raison qu'il ne subsiste qu'une impression d'avoir " accroché quelque chose " (32 :1), puisque la réussite n'existe que dans son souvenir. Peut-être la vie intense du modèle lui serait-elle plus facilement apparue s'il avait épinglé tous les portraits de Carol devant lui, à la place d'un seul [figure 14], car les variations d'un même visage retranscrivent mieux l'émotion d'un personnage que l'instantanéité d'une image unique.

Voyons maintenant comment l'impression de Michel d'avoir " accroché quelque chose ", tout au long du récit, se meut finalement en certitude. Pour la première fois, à la dernière séance de pose, Michel n'est plus debout devant son chevalet, mais assis, son carnet d'esquisses sur les genoux et son crayon à la main (38 :5). Cette image nous suggère que les trois pages qui suivent (39-42) sont tirées de sa tablette à dessins, d'autant plus que la monstration de Michel se tourne vers celles-ci.



Cette posture statique du peintre est contraire à son habitude.

Figure 20

Rappelons qu'il a besoin, pour peindre, de " l'énergie de l'ensemble de [ses] membres " (20 :1) et qu'il ne comprend pas comment les auteurs de bandes dessinées peuvent " réduire ou concentrer cette tension seulement aux bouts de [leurs] doigts " (20 :2). La position assise de Michel prouve néanmoins qu'il peut lui aussi travailler de cette manière. D'ailleurs, l'une des pages de croquis, qu'on peut attribuer au personnage, est particulièrement proche de la bande dessinée [figure 20], car le visage de Carol y est montré à onze reprises, chaque fois avec variations, et dans la plupart des cas, il est encadré. Par conséquent, c'est peut-être en découvrant la multiplication des visages de Carol sur la page de son carnet d'esquisses, que Michel commence à comprendre la vie intense de son modèle.

Au cours de cette étude, nous avons montré que les procédés autoreprésentatifs sont présents à toutes les strates du récit. Avant de terminer, revenons brièvement sur ces différents processus réflexifs.

En mettant en scène, à plusieurs reprises, le dessinateur au travail, *Le portrait* met en abyme l'énonciation : en montrant le geste artistique du peintre, le récit réfléchit l'opération graphique du narrateur à l'échelle des personnages. Par voie de conséquence, l'oeuvre subvertit l'illusion référentielle en exhibant son caractère factice. En somme, par le biais de son personnage, le récit affiche qu'il est lui aussi, comme les toiles de Michel, le résultat d'un labeur graphique.

L'énoncé est également mis en abyme dans *Le portrait*, car les dessins du personnage réfléchissent ceux du narrateur. Nous irons même plus loin en affirmant que l'oeuvre du peintre est le reflet interne de la bande dessinée que nous tenons entre nos mains. Le portrait de Michel entretient effectivement des liens étroits avec *Le portrait* de Baudoin : les deux veulent *saisir* la vie intense du modèle.

De même que les différentes focalisations linguistiques s'entremêlent tout au long du récit, les dessins métadiégétiques du personnage se mêlent aux dessins extradiégétiques du méga-narrateur. Cette fusion des instances énonciatives entraîne une confusion au niveau de l'énonciation, car le lecteur ne sait plus, du méga-narrateur seul, de Michel ou de l'instance auctoriale, de qui émanent certains dessins du *Portrait*. De plus, il ne peut pas toujours affirmer si ce qu'il voit est une monstration de Carol ou la monstration par Michel de la monstration de Carol : à cause de leurs ressemblances graphiques, on peut difficilement distinguer l'oeuvre du peintre des dessins du méga-narrateur seul qui désignent le décor ou les personnages du récit. Lorsque la réalité diégétique d'une case devient le sujet d'un tableau de Michel, comme à la planche 4 [figure 4], la découverte progressive de cette confusion exhibe le travail d'énonciation du récit. En outre, en diminuant la distance qui sépare l'oeuvre du peintre de celle du narrateur, cela nous rappelle que, toile de Michel ou non, c'est toujours le méga-narrateur qui dessine.

L'acte de réception de l'oeuvre est également mis en abyme par la figure du spectateur. Ce type d'autoreprésentation permet au récit de contenir sa propre autocritique. En outre, lorsque le personnage émet un jugement sur le dessin enchâssé, cela peut pousser le lecteur à se positionner face à cette opinion. C'est de cette façon que nous nous apercevons que, là où Michel ne fait qu'*approcher* Carol, le narrateur semble l'atteindre plus aisément grâce à la souplesse et la diversité de la bande dessinée.

Le personnage-auteur et les personnages-spectateurs s'unissent au narrateur pour permettre à l'oeuvre de développer sa propre réflexion sur l'art et la bande dessinée. Par l'entremise d'une question commune, " comment peindre la vie ? ", le peintre et le narrateur tentent tous deux d'apporter leur propre réponse. Tout au long du récit, l'échec de Michel à dessiner son modèle - du moins c'est ce qu'exprime l'autocritique du personnage - s'oppose au succès du narrateur qui réussit mieux à révéler la vie intense de Carol dans son *Portrait*. Cette réussite provient sans doute de certaines spécificités dont dispose la bande dessinée. Il y a, bien sûr, l'utilisation des énoncés linguistiques qui permet au médium d'exprimer l'intériorité des personnages plus facilement que ne peut le faire le dessin seul. La récurrence inhérente au récit graphique permet en outre de mieux rendre compte de l'émotion d'un personnage. La vie intense de Carol se manifeste non pas dans l'instantanéité d'une toile, mais plutôt dans la durée suscitée par la répétition et les variations de sa monstration.

A travers l'étude des différents procédés réflexifs du *Portrait*, on a tôt fait de constater que ce qui intéresse Baudoin, ce n'est pas seulement de raconter l'histoire de Michel, mais également de révéler sa propre quête, celle de son narrateur, c'est-à-dire de réussir, à l'instar de son personnage, à injecter un peu de vie dans son oeuvre. De plus, en exposant les problèmes du peintre à *saisir* la vie, l'auteur nous fait part de ses propres difficultés créatrices. Les différentes mises en abyme étudiées au cours de ce chapitre ont souligné les similitudes et les différences entre la bande dessinée et la peinture. Ces rapports montrent que, bien que partageant des liens étroits, le récit graphique du narrateur réussit plus aisément à dessiner la vie qu'une seule image sur la toile du personnage<sup>15</sup>. On n'oserait affirmer de façon catégorique que la séquence inhérente au neuvième art permet de retranscrire l'*être*, mais elle révèle, à tout le moins, le *passage* et, ainsi, exprime plus facilement la vie intense du modèle.

Quelle que soit la façon dont la mise en abyme est traitée dans *Le portrait*, elle est bien souvent un procédé vertigineux qui tend à faire perdre pied au lecteur, à le faire basculer dans un univers incertain et à lui imposer un questionnement, sans cesse renouvelé, sur la bande dessinée elle-même et son fonctionnement.

---

## Notes

<sup>1</sup>  Ce texte est en fait l'adaptation du cinquième et dernier chapitre de notre mémoire intitulé " Une oeuvre réfléchie : L'autoreprésentation dans l'oeuvre d'Edmond Baudoin ", c'est pourquoi certains concepts expliqués dans les chapitres précédents n'ont pas été développés ici.

<sup>2</sup>  Les références au *Portrait* se composeront toujours de cette façon : le folio de la page et, si pertinent, le numéro de la case ajouté après deux points. Par exemple, 12 : 7 désigne la septième vignette de la planche 12.

<sup>3</sup>  Cases 4 : 3, 12 : 1, 16 : 1-3, 16 : 8, 20 : 1-4, 21 : 1-2, 31 : 2, 31 : 4, 32 : 1-2, 34 : 2-6, 35 : 1, 35 : 5-6, 38 : 5.

<sup>4</sup> 

Bien que le but de cette étude ne soit pas de faire une analyse thématique, soulignons seulement que Carol est doublée à deux reprises, avant et après cette séquence : dans un miroir une page auparavant (33 : 4) et sur une affiche publicitaire à la page suivante (35 : 4).

- 5  Tardi, Jacques, et Pennac. 2000. *La débauche*. Paris : Futuropolis / Gallimard, 76 p.
- 6  Planches 7, 9, 11, 17, 19, 21, 31, 36, 37 et 38.
- 7  Les *Entretiens* nous apprennent que Baudoin a demandé à son amie, Carol Vanni, de mimer par la danse certaines émotions pour qu'il puisse les intégrer au récit. Les représentations multipliées de la jeune femme sur le blanc de la page sont issues de ces séances de danse (cf. Sohet, 2001, p. 59).
- 8  Ce symbolisme de l'oiseau s'oppose peut-être à celui de l'arbre présent dans tout le récit. L'arbre représenterait alors la force virile, le statisme, l'immuable. Ce n'est pas pour rien que Carol disparaît à la fin du récit, alors que les autres personnages, masculins, restent.
- 9  Aux planches 12, 16, 20, 31, 34 et 38.
- 10  Nous observerons cette séquence plus attentivement un peu plus loin.
- 11  Pour l'homme, la " terra incognita " c'est également la femme et son sexe, comme le suggère la planche adjacente, où l'on voit trois hommes, dans trois cases différentes, plonger leur regard sous la jupe de Carol.
- 12  Notez que le décor de la première case sera repris à la vignette 23 : 4.
- 13  *Le premier voyage* se clôt de façon similaire.
- 14  On retrouve toutefois d'autres exemples de répétitions contiguës dans *Le portrait*, en plus de celles dont nous avons déjà parlé : le tronc de l'ancien copain de Carol (6 : 2-6 et 8 ; 7 : 1 ; et 37 : 4-7), le visage de Carol (22 : 2), les arbres (43 : 1, 3, 5 et 9).
- 15  Nous aimerions toutefois préciser ici que, tout au long de ces pages, nous n'avons jamais voulu émettre un quelconque jugement de valeur concernant la bande dessinée ou la peinture en tant qu'art. Il est vrai que nous avons constaté que le narrateur du *Portrait* réussissait mieux à saisir la vie de Carol que son personnage, mais il ne faudrait surtout pas en conclure que nous croyons que la bande dessinée est plus apte à rendre la vie que la peinture. Les deux médiums possèdent des caractéristiques qui sont riches et singulières et nous avons simplement voulu insister sur les procédés spécifiques à la bande dessinée qui permettent d'imiter, en quelque sorte, la vie. Il est clair pour nous que, qu'il soit auteur de bandes dessinées ou peintre, le créateur talentueux saura toujours transcender son art avec les procédés qui lui sont propres.