L'œil et l'oreille dans *Faire semblant c'est mentir* de Dominique Goblet. D'un *faire-semblant* sonore à une esthétique sonore

Catherine Mao

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/434>

DOI : 10.4000/imagesrevues.434

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Catherine Mao, « L'œil et l'oreille dans *Faire semblant c'est mentir* de Dominique Goblet. D'un *faire-semblant* sonore à une esthétique sonore », *Images Re-vues* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/434> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.434>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'œil et l'oreille dans *Faire semblant c'est mentir* de Dominique Goblet. D'un *faire-semblant* sonore à une esthétique sonore

Catherine Mao

- ¹ Il nous faut partir d'un constat : il n'y a pas de son dans la bande dessinée. Art de papier, elle sollicite l'œil du lecteur et on ne saurait donc parler d'attention auditive. Pourtant, Thierry Groensteen rappelle que « dans une lettre devenue légendaire, un jeune lecteur faisait part à Hergé de la déception que lui avait causée la bande sonore d'un film dans lequel Haddock n'avait pas la même voix que dans les albums »¹. Pas si anecdotique,

cette lettre recouvre une déconvenue courante : l'adaptation de BD en film ou en dessin animé s'avèrerait assez souvent décevante, car l'acteur choisi ne restituerait pas bien la voix ou la gestuelle du personnage. Étonnant constat, qui ouvre une brèche : quelque chose se joue ici entre la lecture et la mise en son de la bande dessinée.

- ² Dans l'album *Faire semblant c'est mentir*², publié en 2008 chez la maison d'édition L'Association, Dominique Goblet raconte, dans un éparpillement temporel, quatre chapitres de sa vie. Cette œuvre forme une sorte de puzzle, d'errance autobiographique. Dans la préface, son éditeur Jean-Christophe Menu raconte les « douze ans de repentirs » de l'auteur, qui font du temps la « vraie matière première de ce livre »³. Et dans cet éclatement temporel, il nous semble que la dimension « sonore » de l'œuvre, parmi d'autres choses, se présente comme un fil conducteur, et notamment comme une composante majeure à la fois de sa structure narrative et de son esthétique.

Remarquons d'emblée que les souvenirs de Dominique Goblet paraissent souvent essentiellement *sonores*. La mémoire du père, surtout, se caractérise par des souvenirs bruyants et tempétueux. Dans certains chapitres, le son bédéphilique prend une véritable consistance narrative, provoquant certaines actions majeures, voire venant se substituer au personnage-source de l'émission sonore. En outre, l'auteur joue avec les ressources « sonores » mises à la disposition de la bande dessinée, en faisant par exemple subir à la bulle de parole ou à la forme de la lettre quelques distorsions. Dominique Goblet accentue la dimension plastique du son par l'emploi d'un lettrage fluctuant et très expressionniste. Au même titre que la figure, la lettre se présente en effet d'abord comme un élément visuel et plastique qui vient prendre place dans le système figuratif de la bande dessinée. Cette plasticité que Dominique Goblet met bien en valeur s'incarne dans une dimension spatiale : le son vient investir plastiquement l'espace de la case, celui de la planche, celui de l'album. De cette manière, il semblerait que le son, en tant qu'élément graphique courant sur la feuille, créant une continuité d'une case à l'autre, soit capable de transmettre une certaine expérience temporelle, et plus encore l'expression d'une durée.

I. La bande dessinée : un art audiovisuel ?

- 3 « Dans le théâtre du futur, l'acteur subordonnera ses mouvements au rythme, créera par ses mouvements une musique originale. Quand les mouvements humains deviendront musicaux jusque dans leur forme, on percevra les mots comme une parure, et on ne voudra plus entendre alors que des mots magnifiques. »⁴ C'est en 1918 que Vsevolod Meyerhold, metteur en scène et réalisateur russe, « érige le rythme en principe cinématographique de stylisation, d'expression et de construction »⁵. Mais son rêve, que la forme devienne une danse évocatrice, que tout mot soit rendu superflu, est probablement l'ambition la mieux partagée par tous les arts.
- 4 Comme le cinéma, cet autre art du récit en images, la bande dessinée est née à la fin du XIX^e siècle, et a conquis la parole dans les deux premières décennies du XX^e siècle. Si on se rappelle assez bien l'avènement du cinéma parlant, au prix de la disparition du cinéma muet, on oublie en revanche que les bulles ont eu du mal à se faire accepter dans la BD. Longtemps persistèrent les textes sous les images, enlisant celles-ci dans une fonction apparemment illustrative. De même, l'intrusion du son dans le cinéma n'a pas été sans mal. Rappelons le procès que fait l'écrivain russe Leonid Andreev au kinétophone d'Edison en 1913 : « La parole paresseuse finira par détruire cet incomparable rythme d'action endiablée où réside le principal secret de cette fascination qu'exerce la frénésie du cinéma. [...] Soumis au mot, le cinéma ne peut être qu'un serviteur, jamais un maître. »⁶ On suspectait alors le mot de corrompre la pureté du mouvement, l'expressivité du geste.
- 5 Certains théoriciens ont alors voulu rapprocher la bande dessinée du cinéma. Il faut sans doute attribuer cette tentation à une volonté de rupture : cesser de considérer la BD comme un médium hybride, qui serait l'enfant abâtardi de la littérature et de la peinture. Ils nous invitent plutôt à considérer la BD comme une scène qui s'anime, qui se meut, et qui éventuellement se sonorise. Par exemple, dans *Case, planche, récit*, Benoît Peeters estime que le modèle pour Hergé est issu non pas de la littérature mais de « cet autre art neuf qu'est le cinéma – un cinéma qui [...] est en train de passer au parlant et donc de devenir *synchrone* »⁷. Il cite d'ailleurs Hergé : « Je considère mes histoires

comme des films. Donc, pas de narration, pas de description. Toute l'importance, je la donne à l'image, mais il s'agit naturellement de films sonores et parlants 100 %, les paroles sortent graphiquement de la bouche des personnages.»⁸ La volonté des théoriciens est manifestement d'analyser le texte bédéphilique comme un problème d'oralité, une question sonore, et non comme un élément littéraire. De là à voir la bande dessinée comme un art audiovisuel, il n'y a qu'un pas que nous ne franchirons pas. La BD ne crée ni mouvement ni son, et la décrire comme un « cinéma de papier » ou un « cinéma du pauvre » ne fait qu'induire en erreur, et notamment se méprendre sur ses caractéristiques sonores. Dans *Principes des littératures dessinées*, Harry Morgan⁹ rappelle que la BD ne restitue les sons ni dans leur durée, ni dans leur hauteur ou timbre.

- 6 Ainsi, ce serait une chimère de croire en une parenté de la bande dessinée et du cinéma, et surtout en une similitude de leur bande son¹⁰. Ironiquement, c'est la distinction entre cinéma muet et bande dessinée muette qui nous éclaire le plus nettement sur leur fonction sonore. Quand le cinéma était muet, chacun savait que les acteurs parlaient, ou au moins étaient capables de parole¹¹. À l'inverse, les acteurs de BD ne sont que de papier : le personnage n'a pas la consistance d'un acteur en représentation. Il est fondamentalement « infirme, lui qui ne peut ni se mouvoir ni articuler une parole », que « pur simulacre »¹², enveloppe vide auquel il manque la vie, et *a fortiori* une parole audible. Pour cette raison, il faut le doter de certains attributs, que Thierry Groensteen n'hésite pas à appeler « prothèses »¹³. Dans ce cadre, la bulle, l'onomatopée ou encore le cartouche se présente comme certains de ces attributs. Contrairement au cinéma, qui prélève un fragment spatio-temporel de l'espace réel, le dessin ne prélève rien du tout. C'est en cela que Benoît Peeters et Thierry Groensteen¹⁴ s'accordent à dire qu'il n'y a pas de hors champ dans la bande dessinée. Ces notions de « prothèse » et de « substitut » nous montrent bien que l'art de la bande dessinée repose dans une certaine mesure sur un jeu de *faire-semblant* : le lecteur fait semblant qu'il y ait une continuité entre les cases, tout comme il fait semblant que les personnages soient doués de parole, et *a fortiori* il fait semblant de les *entendre*. C'est probablement dans ce jeu de *faire-semblant* que s'ouvre la brèche que nous avons décrite en introduction. Le son bédéphilique n'a donc plus rien à voir avec la bande sonore du cinéma.
- 7 Cependant, si l'on ne peut entrevoir la bande dessinée comme un art audiovisuel, on ne peut pas non plus faire correspondre les catégories du lisible et de l'audible à ses rapports entre le texte et l'image. Car une image se lit, et en cela peut *s'entendre*. Les dessins, en effet, n'ont pas nécessairement besoin du texte pour raconter une histoire : c'est l'inscription de la case dans la séquence qui fixe sa signification. Le texte ne joue alors qu'un rôle complémentaire¹⁵. Thierry Groensteen remarque que « dans l'écrasante majorité des cas [...], l'essentiel de la narration nous est communiqué par le dessin » et ajoute que « le texte d'une bande dessinée ne remplit qu'exceptionnellement une fonction narrative directe »¹⁶. Or, si le texte n'est pas le véhicule de la narration, il n'est pas non plus le véhicule de la mise en mouvement ni de la mise en son. On en trouve un bon exemple dans le chapitre 2 de *Faire semblant c'est mentir* (fig. 1 et 2). Le personnage de Guy Marc se bouche les oreilles au proche passage d'un avion. Le vacarme ne fait aucun doute, et rend toute onomatopée inutile : le son se voit et s'entend. La mutité donne à la séquence une dimension feutrée : cet épisode paraît hors du temps, hors du monde, préservé de la frénésie environnante. Le personnage de Guy Marc, qui se plaint à plusieurs reprises de ne pas avoir le temps¹⁷, est d'habitude représenté dans une multiplication de cases qui indique une certaine accélération temporelle. Au contraire,

cette séquence, pleine d'ampleur, compte dix planches qui se composent chacune de deux cases volumineuses, aux proportions toujours identiques. C'est précisément dans ce vaste espace que le silence vient résonner. Dans *A l'écoute*, Jean-Luc Nancy nous rappelle que « le " silence " en effet doit ici *s'entendre* non pas comme une privation mais comme une disposition de résonance : un peu - voire exactement... - comme dans une condition de silence parfait on entend résonner son propre corps, son souffle, son cœur et toute sa caverne retentissante »¹⁸.

Fig. 1

Dominique Goblet, *Faire semblant c'est mentir*, Paris, L'Association, 2007. chapitre 2.

Fig. 2

Ibid., chapitre 2.

- 8 On peut tirer encore deux conclusions de cet exemple. D'une part, la fonction sonore de la bande dessinée n'est pas du tout réductible à sa fonction verbale ou parolière. En conséquence, la BD muette n'est jamais vraiment muette : dans cet album, les dessins sans texte d'une feuille de papier que l'on déchire, de verres qui s'entrechoquent ou encore d'une aspirine qui se dissout dans un verre d'eau ne sont pas silencieux. Le dessin seul se charge fort bien d'indiquer le bruit. D'autre part, comme la bande dessinée ne repose pas sur un prélèvement du monde réel, le choix de l'auteur est toujours pleinement signifiant. La BD ne perd la parole que volontairement, et le son ou son absence a ici une fonction pleinement narrative.

II. De la lettre au verbe : la matérialité du son

- 9 Dans l'esprit de beaucoup, la bulle - ou ballon - définit de manière métonymique la BD¹⁹. A tel point qu'on pourrait croire qu'une bande dessinée sans bulle ne serait plus tout à fait une bande dessinée. Rien de plus faux, évidemment, comme nous le montre justement *Faire semblant c'est mentir*. Dominique Goblet n'utilise systématiquement ni la bulle, ni l'onomatopée, et nous invite ainsi à réfléchir sur le statut de l'oralité et de la parole dans la BD.
- 10 Comme la BD repose sur un principe de monstration, l'élément sonore vient prendre matériellement place dans l'espace de la planche et devient un élément plastique à part entière. Ainsi la parole, invisible, est offerte au regard. Comme le remarque Pierre Masson dans *Lire la bande dessinée*, « ce n'est pas impunément que le texte se risque dans l'image ; il devient à son tour signe iconique, et c'est comme tel qu'il a été souvent

étudié »²⁰. La perception sonore que le lecteur de BD a du réel adopte donc des dimensions spatiales, matérielles et plastiques. Dans *Faire semblant c'est mentir* tout particulièrement, il nous semble qu'il faut penser l'intense matérialité de la lettre comme faisant pendant à l'absence de récitatif²¹. Chose étonnante dans une œuvre autobiographique, on ne trouve presque aucun cartouche, donc aucun commentaire dans l'album²². De la sorte, le lecteur n'a pas accès au for-intérieur du narrateur. L'écriture de soi semble ainsi assez distanciée, et surtout, la parole, quand il y en a, est toujours *dite*, prononcée, voire vociférée. Cette absence est extrêmement rare et intéressante dans un album autobiographique. En opérant ces choix, en redonnant bien au verbal, en particulier à la bulle ou au cartouche, sa valeur optionnelle, Dominique Goblet nous permet de mieux penser le statut de la bulle.

- 11 Par la tige qui la relie au personnage, la bulle, ne serait-ce que matériellement, apparaît comme le jaillissement et l'extériorisation d'une parole. Ainsi, elle se présente bien comme un attribut, presque comme une étiquette. Rappelons que certains théoriciens emploient le mot « phylactère » comme synonyme de la bulle dans la BD. Il nous semble que cette synonymie stricte risque d'induire en erreur. Néanmoins, une comparaison avec le phylactère, qui désignait dans les manuscrits médiévaux la banderole ou le rouleau sur lequel se déployait la parole du personnage représenté, s'avère assez éclairante pour comprendre la fonction de la bulle, en évoquant notamment le déploiement matériel de la parole. On remarque ainsi que, comme le rouleau médiéval, véhicule et signe de la parole, la bulle, en tant qu'émission sonore, informe notre lecture : notre perception du personnage est déterminée par son *dit*. Au point que Pierre Fresnault-Deruelle n'hésite pas à en conclure que « si le personnage interprète le texte, il est non moins vrai que le texte interprète le personnage » de sorte que chacun vit « à l'heure de sa bulle »²³. Nous ne franchirons cependant pas avec Fresnault-Deruelle le pas qui nous ferait entrevoir le personnage bédéphile comme essentiellement proférant²⁴.
- 12 En s'attachant ainsi à son locuteur, la bulle lui confère une fonction, et par là une contenance et une légitimité : en somme, un rôle. Dans *Les Mots et les images*, Meyer Schapiro nous rappelle d'ailleurs que « le rouleau comme attribut de l'individu - figure dont on garde aujourd'hui la trace dans l'usage du terme " rôle " pour désigner le comportement ou la fonction d'une personne singulière, chargée de porter un message ou de déclamer un texte dans une pièce de théâtre - est bien connu des spécialistes de l'art médiéval »²⁵. Or, dans le chapitre 1 de *Faire semblant c'est mentir*, Dominique Goblet représente sarcastiquement son père en Marie mère de Dieu, parodiant ainsi les représentations médiévales de la vierge à l'enfant (fig. 3). Les paroles envahissent le bord, en imitant les phylactères médiévaux et les enluminures. Mais loin de citer la Bible, le texte est très caustique : « Est-ce que tu n'avais pas tous les jours tes petites tartines pour aller à l'école ? » Ici, c'est justement en tournant en dérision le rôle que le père s'est donné par la parole que l'auteur le tourne en dérision.

Fig. 3

Ibid., chapitre. 1.

Fig. 4

Ibid., chapitre 1

- 13 Remarquons d'emblée que Dominique Goblet laisse souvent s'échapper le verbe de la bulle, notamment lorsqu'il est question du père. Prenons pour exemple cette planche dans laquelle la parole paternelle n'est jamais sortie dans une bulle (fig. 4). La dessinatrice ne représente le personnage qu'au début²⁶, puis laisse la parole remplir les cases qui suivent. Le verbe sort non seulement de son espace réservé, c'est-à-dire de l'espace-temps circonscrit de la bulle, mais il se décentre, s'écarte de son lieu d'origine. Goblet détourne ainsi l'un des codes de la bulle, formulée notamment par Thierry Groensteen : « [...] jamais la bulle ne se présente seule, parce que la bulle est une émission censément sonore et que toute émission suppose une source, c'est-à-dire un lieu d'origine »²⁷. En abandonnant la bulle, donc la tige et sa fonction originelle, l'auteur ne montre pas clairement d'où proviennent les sons (bien que le lecteur, évidemment, sache très bien d'où ils proviennent). D'une certaine manière, le texte s'autonomise, et n'est plus seulement identitaire mais obsédant. Ce procédé permet de mettre en scène une durée, et de produire ainsi un effet de marasme et de lourdeur. D'autant plus que le père répète et décline plus ou moins une seule phrase : « Moi j'ai tout fait, moi pour vous. ». Le père est devenu invisible mais il n'a pas pour autant disparu : son *dit* remplissant la planche fait du personnage une présence étouffante.
- 14 On voit bien ici que la lettre chassée de son cadre est devenue son propre signifié. De la sorte, l'auteur accentue l'expressivité du trait, laissant la forme des lettres *impressionner* le lecteur. Plus encore, par l'écriture manuelle²⁸, qui donne aux lettres plasticité et volume, la BD transforme et réifie le texte : celui-ci déborde alors de sa dimension conceptuelle pour jaillir dans toute sa matérialité, dans tout son *faire*. La lettre porte la trace d'une présence corporelle. Plus qu'un phénomène acoustique, le son se fait discours de la signification. La forme de la lettre représente, étymologiquement parlant (*representare*), le réel, le rend présent, et plus encore, palpitant : la case est devenue caisse de résonance.
- 15 De cette manière, Dominique Goblet s'amuse à montrer que le mot et le dessin partagent la même surface, qu'aucune démarcation ne sépare le domaine de l'écrit et celui de l'iconique. Elle joue ainsi avec l'illusion représentative : l'espace à deux dimensions du texte vient nuire à l'illusion de profondeur introduite par le dessin. L'auteur dénonce le dispositif illusionniste de la bande dessinée. Sur ce point, la conclusion semble répondre à l'introduction, en jouant avec la transparence et l'opacité de ce dispositif. Dans l'introduction de *Faire semblant c'est mentir*, la petite Dominique tombe et troue ses collants. Sa mère la console et les « répare » en formant une boule avec les collants. Lorsque la petite fille les enfle de nouveau, les trous ont disparu. Alors que celle-ci croit en un acte magique, la dernière case la montre qui repart, avec des collants troués dans le dos (fig. 5). Que nous raconte cette fable sinon quelque chose sur le pouvoir illusionniste de la vue ? L'auteur nous invite à prendre garde à ce que l'on voit, à nous méfier du dispositif de la bande dessinée, et peut-être aussi de l'illusion autobiographique, car il est si facile de *faire semblant*. Goblet trace simplement quelques traits : aucun aplat de couleur ne vient faire la distinction entre la forme et le fond. Tout cela produit un effet de limpidité, de fluidité, de transparence. De cette manière, cette histoire prend une valeur immatérielle : le texte a une valeur intemporelle (surtout l'avertissement de la mère), la route sur laquelle marchent la mère et la fille semble inconsistante, la chute de la petite fille est comme amortie (fig. 6). Dans ce cadre, la parole prend une valeur abstraite, voire parabolique.

Fig. 5

Ibid, chapitre 4.

- 16 A l'opposé, le dénouement cherche à *matérialiser* le son et le souffle, à leur donner plus qu'une consistance : une substance. Pour ce faire, Dominique Goblet joue d'abord avec la dilatation du plan (fig. 7, 8 et 9) : elle ouvre le cadre, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de case, et finalement plus de planche, juste une feuille et de la couleur dans laquelle l'œil vient se noyer. Une page en particulier retient notre attention (fig. 10) : l'auteur laisse deviner l'encadrement sous la couleur, la planche sous la feuille. Ce faisant, elle ne se contente pas de recouvrir pudiquement la bordure par de la peinture épaisse : elle met en scène cet acte de d'opacification, de recouvrement, et donc le sabordement de son dispositif. L'œuvre n'est finalement plus que matière et spatialité, reliefs et aplats de couleur, faisant jaillir quelques mots comme exhalés sur le papier²⁹. Goblet semble mettre l'accent sur un espace-temps, celui du présent sonore, qu'elle cherche à rendre éternel. « Le présent sonore est d'emblée le fait d'un espace-temps : il se répand dans l'espace ou plutôt il ouvre un espace qui est le sien, l'espacement même de sa résonance, sa dilatation et sa réverbération. »³⁰

Fig. 6

Ibid, chapitre 4.

III. L'espace d'une écoute

- ¹⁷ Ainsi, le son d'abord se présente et se morcelle dans un entrelacement de bulles et d'onomatopées, qui forme visuellement un continuum sonore. Or, ce déroulement peut intervenir dans le processus de lecture en réunissant les cases entre elles. Prenons pour exemple le chapitre 3, qui constitue un souvenir d'enfance, lorsque, en guise de punition, la petite fille fut enfermée, les mains attachées, dans le grenier. Ce sont les événements qui conduisirent à la punition qui nous intéressent ici : le bruit y joue un rôle maléfique. Par une après-midi pluvieuse, tandis que le père suit à la télévision le grand prix automobile de formule 1, la petite Dominique s'ennuie. Elle joue avec une paire de ciseaux puis frappe du pied contre la table. Venus s'ajouter au vrombissement des voitures de course jailli du salon et au clapotement de la pluie qui s'écrase contre la vitre, le claquement des ciseaux (fig. 11) et le battement des coups contre la table font subir à la mère une sorte de mimésis du choc qui la conduit à enfermer l'enfant au grenier. D'ailleurs, de manière éloquente, la mère semble prise de remords alors que cesse le ronflement de la télévision et le clapotis de la pluie (fig. 12).

Fig. 7

Ibid, chapitre 3

Fig. 8

Ibid, chapitre 3.

- 18 Au premier coup d'œil, on remarque que c'est l'interpénétration des bandes sonores - celle de la dispute, et celle de la course - qui permet de concilier deux espaces spatio-temporels incompressibles : ce qui se passe à la télé, et ce qui se passe dans la maison (fig. 13). Par le parallélisme sonore³¹, Dominique Goblet nous raconte surtout l'histoire d'une absence, celle du père : ici, ce n'est pas l'image, mais le son qui se fait présence-absence³². Le bourdonnement des moteurs, continu et insidieux, pesant et irritant, qui enfle sur huit planches, jusqu'au double drame, signale que le père est à la fois ici, dans la pièce attenante, et ailleurs, emporté par la frénésie télévisuelle : ensorcelé par l'homme qui vole au secours de Williamson, il ne vole pas au secours de sa propre fille. La télévision introduit au sein de la cellule familiale un événement acoustique concurrent.
- 19 Le réseau des bulles parolières et la rengaine des onomatopées présentent la planche de BD, plus encore la double planche, comme un tissu sonore. Là encore, la notion de *tissu* nous permet d'insister sur la dimension plastique de ce réseau. D'une part, les bulles, en découpant la dispute entre la mère et la fille, viennent rythmer la planche et scander l'intensification de la chahuterie. D'autre part, en tant que matières plastiques à part entière, saisies au vol, sans nul besoin de décryptage, les onomatopées indiquant le ronflement de la course n'apparaissent non pas comme des phonèmes mais comme des formes : elles forment alors un jet ininterrompu, qui symbolise parfaitement l'espace parcouru par les voitures, par opposition à l'enfermement de la petite fille³³ (fig. 14). En dessinant une suite, ce jet ouvre l'espace de la case : le vrombissement s'inscrit dans une continuité, dans un espace ouvert et tendu vers les autres cases. Il écartèle ainsi le lecteur entre la case qui précède et celle qui suit. De la sorte, l'espace de la case devient l'espace d'un renvoi, d'un écho, et ce faisant d'une tension, d'une écoute : le son met en branle l'instant présent - celui de la case - et le lecteur en alerte. Or, écouter, c'est tendre l'oreille, et c'est se tendre vers un sens possible. Bien entendu, cette définition de l'écoute comme tension entre ce qui précède et ce qui suit n'est en rien propre à la bande dessinée, et semble caractériser tout acte de lecture, voire d'attention. Ce qui nous intéresse ici, c'est que cette conception trouve dans la bande dessinée matière à s'incarner spatialement. Dans l'espace à la fois circonscrit et ouvert de la bande dessinée, les sons se répercutent, se transmettent et résonnent. En prenant ainsi véritablement possession de l'espace, ils recréent non pas le temps mais une durée.

Fig. 9.

Ibid, chapitre 3

Fig. 10.

Ibid, chapitre 3

- 20 Cet exemple nous montre parfaitement que les émissions sonores, bulles ou onomatopées, permettent au lecteur d'opérer des raccords : on pourrait parler de « raccords sons », qui contribuent à lier par le texte les cases entre elles. L'élément sonore prend alors une fonction de suture, intervenant dans le processus de lecture. Par ces raccords, la planche ne se présente non plus comme une continuité de fragments, mais comme une construction, qui pousse l'esprit qui contemple à percevoir visuellement³⁴ des liens. Les « raccords sons » permettent de dépasser le disparate en dégageant l'unité de la planche, et avec elle la possibilité d'un parcours : comme dans le paysage pictural³⁵, des courbes se détachent, des lignes d'horizon apparaissent. Ainsi, la planche de BD peut ne pas servir simplement de fond à un spectacle, mais devenir elle-même spectacle : en cela, elle donne lieu à une émotion esthétique³⁶. Comme l'écrit Jean-Jacques Rousseau dans la *Septième promenade*, « une rêverie douce et profonde s'empare alors de ses sens, et il se perd avec une délicieuse ivresse dans l'immensité de ce beau système avec lequel il se sent identifié. Alors tous les objets particuliers lui échappent ; il ne voit et ne sent rien que dans le tout. »³⁷
- 21 Dans *Faire semblant c'est mentir*, le son se présente comme un relais : relais de la confiance, relais du sentiment, et surtout instrument d'une certaine pudeur. Le son permettrait-il une pudeur que la représentation ignore³⁸ ? Plus encore, dans notre œuvre, le son apparaît comme un outil de la dynamique de l'album et comme un composant de son esthétique : il se détache de sa fonction d'attribut pour prendre une indépendance relative. Comme on l'a vu, il ne permet pas de faire de la bande dessinée un médium multisensoriel, car il n'est lui-même qu'un élément graphique venant prendre place dans un système figuratif. En effet, le son bédéphilique n'est que substitut : mais ce substitut n'a en rien les caractéristiques évanescences du son, mais au contraire la dimension plastique et palpable d'une prothèse physique. De cette manière, la dimension sonore de la bande dessinée déborde d'un simple jeu de *faire-semblant* pour devenir proprement esthétique. Dans *Faire semblant c'est mentir*, dans certains chapitres en particulier, les sons - mots prononcés ou onomatopées - semblent courir sur la planche comme le feraient les notes sur une partition de musique. De cette manière, le son semble capable d'exprimer une durée, ce qui prend une valeur particulière dans une œuvre autobiographique où la question du temps et de la mémoire reste bien entendu primordiale.

NOTES

1. Thierry Groensteen, « Acteurs de papier », in *Cinéma et bande dessinée*, sous la direction de Gilles Ciment, Paris, Corlet Télérama, 1990, pp. 254-263, p. 259.
2. Dominique Goblet, *Faire semblant c'est mentir*, Paris, l'Association, 2007. Comme ce volume n'est pas paginé, je me contenterai d'indiquer le numéro de chapitre.
3. *Ibid.*
4. Daniel Benda et José Moure, *Le Cinéma, naissance d'un art : premiers écrits (1895-1929)*, Paris, Flammarion, 2008, p. 405.
5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 229-230.
7. Benoît Peeters, *Case, planche, récit : lire la bande dessinée*, Tournai, Casterman, 1991, p. 82.
8. *Ibid.* Benoît Peeters indique qu'il tire cette citation d'une interview de Hergé à Radio-Bruxelles du 4 mars 1942.
9. Harry Morgan fonde son raisonnement sur la distinction entre le « temps imposé des médias audiovisuels » au « temps de la lecture, dans le cas où c'est l'utilisateur qui règle sa vitesse ». Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Editions de l'An 2, 2003, p. 52.
10. Comme le rappelle Gilles Ciment, « tout oppose le cinéma et la BD : images en mouvement et images fixes, continuité et succession d'images, reproduction du réel (même fabriqué) et production d'imaginaire (même réaliste ou d'après nature), etc. ». Gilles Ciment, « Spectacles du siècle », in *Cinéma et bande dessinée*, *Op. cit.*, p. 10.
11. Michel Marie rappelle dans *Le Cinéma muet* que « dans les films muets, les personnages pouvaient se taire, s'exprimer par gestes, comme souvent chez Méliès ou Zecca, mais ils ne se privaient pas de parler, bien au contraire. C'est le son de leurs paroles qui était arbitrairement absent de la projection ». Michel Marie, *Le Cinéma muet*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2005, p. 10.
12. Thierry Groensteen, « Acteurs de papier », in *Cinéma et bande dessinée*, *Op. cit.*, pp. 255-256.
13. Selon le théoricien, « la catégorie de "substitut" est en effet sans doute celle sous laquelle on peut le mieux penser le personnage de BD ». Thierry Groensteen, « Du 7^e au 9^e art : l'inventaire des singularités », in *Cinéma et bande dessinée*, *Op. cit.*, p. 263.
14. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 50 et Benoît Peeters, *Case, planche, récit*, *Op. cit.*, p. 15.
15. Pour s'en convaincre, il suffit de mentionner la floraison de bandes dessinées muettes.
16. Thierry Groensteen, « Du 7^e au 9^e art : l'inventaire des singularités », in *Cinéma et bande dessinée*, *Op. cit.*, p. 20.
17. Dans le chapitre 2, il déplore : « Il me semble que je n'ai le temps de rien faire. Je ne suis nulle part... je fais mille choses et rien n'en ressort... » Dans le chapitre 4, il s'irrite : « Un travail gigantesque m'attend. Je ne peux pas disposer de mon temps comme cela !! »
18. Jean-Luc Nancy, *A l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 44.
19. Par exemple, en Italie, on donne à la bande dessinée le nom de *fumetti*, c'est-à-dire *bulles*. Autre exemple éloquent, le prétendu centenaire célébré en 1996 fait correspondre la naissance de la BD à l'introduction de la bulle au sein de la case. Ajoutons enfin que l'art contemporain contribue à cette réduction : si la BD se présente parfois comme une source d'inspiration, ce n'est que dans la mesure où l'on invoque l'un de ses imaginaires (celui des super héros le plus souvent), ou ses codes sonores, à savoir la bulle et l'onomatopée. Tout récemment encore, l'exposition « Vraoum ! Trésors de la bande dessinée et art contemporain » à la Maison Rouge, du 28 mai au 27 septembre 2009, nous en fournit l'exemple.
20. Pierre Masson, *Lire la bande dessinée*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985, p. 28.
21. Le récitatif désigne le texte que renferme le cartouche.
22. L'album renferme une ou deux exceptions. Un cartouche notamment introduit le chapitre 1 : « Mon père ne boit plus. Plus une goutte paraît-il. Je ne l'ai plus vu pendant quatre ans. Ma fille aura quatre ans en juillet... c'est-à-dire le mois prochain. » Ce récitatif sert surtout de repère temporel.
23. Pierre Fresnault-Deruelle, *Récits et discours par la bande : essais sur les comics*, Paris, Hachette, 1977, pp. 90-91.
24. D'une part, il nous semble que l'influence réciproque entre la description d'un personnage et les propos qu'on lui attribue n'est pas du tout propre à la bande dessinée. D'autre part, l'auteur de BD a bien d'autres moyens à sa disposition pour décrire et nuancer un personnage.
25. Meyer Schapiro, *Les Mots et les images : sémiotique du langage visuel*, Paris, Macule, 2000, p. 165.

26. Elle représente en particulier sa physionomie, qui doit aider le lecteur à interpréter ce que le personnage dit. Selon Groensteen, le visage apparaît comme l'instance supérieure d'interprétation. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, *Op. cit.*, p. 259.
27. *Ibid.*, *Op. cit.*, p. 80-81.
28. A cet égard, on peut relever la bizarrerie des bandes dessinées dont le texte est saisi mécaniquement : la lettre ne laisse plus place à la voix de l'auteur.
29. Cette œuvre nous montre bien que l'élément sonore bourdonne différemment dans la bande dessinée selon que l'espace soit ouvert ou fermé. Sur ce point, il faut mettre cette ouverture finale en corrélation avec la mémoire du père, toujours associée à une étroitesse spatiale. Ici, l'espace s'ouvre sur le ciel, sur l'horizon, sur l'infini.
30. Jean-Luc Nancy, *A l'écoute*, *Op. cit.*, p. 32.
31. Alors que la mère enferme l'enfant au grenier, le père renonce à intervenir, retenu par l'accident tristement célèbre de Williamson, retransmis en direct. Tandis que la mère conduit la fille au grenier, la voiture du pilote automobile se retourne et s'embrase. « Pas le grenier, non... Pas le grenier !! » / « C'est l'accident ! ». Le pilote David Purley tente de porter secours à l'accidenté lorsque la mère attache les mains de l'enfant. Les efforts de Purley sont déclarés vains pendant que la petite fille subit la punition.
32. D'ailleurs, le chapitre 3 débute par une prolepse annonciatrice, une anticipation narrative par laquelle une Dominique adulte avertit : « Mais non Papa... C'est toi qui nous as laissé tomber. »
33. Si la petite fille se montre si turbulente, c'est précisément parce qu'elle veut sortir, jouer dehors. Elle envie d'ailleurs les « maisons beaucoup plus grandes » de ses copines.
34. C'est-à-dire avant la lecture proprement dite.
35. Dans *L'invention du paysage*, Anne Cauquelin remarque que : « Dans l'un et l'autre cas, dans les paysages de Poussin ou ceux des jeux vidéo, ne s'agit-il pas d'organiser des objets dans un espace qui les relie et qui possède des propriétés données ? [...] Là, comme ici, ce qui est donné à voir, le paysage peint, est la concrétisation du lien entre différents éléments et valeurs d'une culture, liaison qui offre un agencement, un ordonnancement et finalement un *ordre* pour la perception du monde. » Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 6.
36. C'est particulièrement marquant dans l'œuvre de Dominique Goblet, où chaque chapitre véhicule une émotion esthétique.
37. Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Dunod, 1997, pp. 90-91.
38. « Pourquoi, du côté de l'oreille, retrait et repli, mise en *résonance* mais, du côté de l'œil, manifestation et ostension, mise en *évidence* ? », Jean-Luc Nancy, *Op. cit.*, p. 15.

RÉSUMÉS

Dans l'œuvre *Faire semblant c'est mentir*, Dominique Goblet n'utilise pas de manière systématique les codes sonores de la bande dessinée, et nous invite ainsi à réfléchir sur le statut de l'élément sonore dans la BD. Ni audiovisuelle, ni littéraire, la fonction sonore de la bande dessinée n'est pas réductible à sa fonction verbale : comme l'image se lit et donc *s'entend*, la BD n'est jamais vraiment muette. L'élément sonore vient d'abord prendre place matériellement dans l'espace de la planche et devient ainsi un élément plastique à part entière : la parole invisible se fait visible.

Dans ce cadre, la bulle se présente comme le jaillissement d'un verbe qui s'attache à son locuteur, lui conférant ainsi une fonction, voire un rôle. Cette *visualité* sonore présente en outre une fonction lecturale. Le son bédéphilique se morcelle en effet dans un réseau de bulles et d'onomatopées qui présentent la planche comme un tissu sonore. En formant un continuum, le jet sonore écartèle le lecteur entre la case qui précède et celle qui suit. De la sorte, l'espace de la case devient l'espace d'un renvoi, d'une tension, d'une *écoute*. D'un point de vue visuel, ces émissions sonores permettent au lecteur d'opérer des *raccords*. Le son prend alors une fonction de suture, intervenant dans le processus de lecture. En cela, la planche de bande dessinée ne sert pas simplement de fond, mais devient elle-même spectacle, donnant lieu à une émotion esthétique.

INDEX

Mots-clés : bande dessinée, fonction sonore, écoute plastique

AUTEUR

CATHERINE MAO

Catherine Mao est doctorante à l'École des Haute Études en Sciences Sociales, et allocataire de recherche à l'EHESS. Elle mène sa recherche sur la bande dessinée autobiographique. Sous la direction de Jean-Marie Schaeffer, au sein du Centre de Recherche sur les Arts et le Langage, sa recherche porte notamment sur la pratique du dessin, qui permet de renouveler certains mécanismes propres à l'écriture de soi, ainsi que sur les caractéristiques articulatoires de la bande dessinée, intervenant dans les modalités de remémoration et de connaissance.
mao.catherine@yahoo.fr