
Mémoire de la bande dessinée dans *Au travail* d'Olivier Josso Hamel

Cases remémorées, redessinées

Redrawing Memorable Panels. Comics Memories in Olivier Josso Hamel's Au Travail

Benoît Crucifix



Édition électronique

URL : <http://comicalites.revues.org/2415>
ISSN : 2117-4911

Éditeur

Université Paris XIII

Ce document vous est offert par Université
de Liège



Référence électronique

Benoît Crucifix, « Mémoire de la bande dessinée dans *Au travail* d'Olivier Josso Hamel », *Comicalités* [En ligne], La bande dessinée : un « art sans mémoire » ?, mis en ligne le 29 novembre 2017, consulté le 30 novembre 2017. URL : <http://comicalites.revues.org/2415>

Ce document a été généré automatiquement le 30 novembre 2017.



Comicalités est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Mémoire de la bande dessinée dans *Au travail* d'Olivier Josso Hamel

Cases remémorées, redessinées

Redrawing Memorable Panels. Comics Memories in Olivier Josso Hamel's Au Travail

Benoît Crucifix

- 1 « Des images précises m'emplissent d'un souffle pénétrant. Pourquoi celles-ci, justement ? », se demande Olivier Josso Hamel (2012, s. p.) à la relecture des albums de *Spirou*, *Tintin*, *Lucky Luke* et *Astérix* qui l'ont marqué enfant. Dans *Au travail*, bande dessinée autobiographique, il ne s'agit pas seulement d'évoquer des souvenirs de lectures, de récits ou de personnages, mais bien de comprendre la fascination pour certaines cases singulières, arrachées à leurs récits d'origine et occupant une place particulière dans la mémoire de l'auteur, que celui-ci rattache au traumatisme de la mort précoce de son père¹. Pour aborder ses propres souvenirs de lectures, Josso Hamel se livre au redessin de cases précises (Image 1), tout en se représentant en tant qu'adulte absorbé par ces mêmes vignettes (Image 2) : il s'agit à la fois de rendre compte d'une « manière de lire » enfantine, marquée par la fascination pour certaines cases, et de la façon dont ces cases « marquantes » continuent à habiter la mémoire de l'auteur². Cette mémoire de la bande dessinée s'accumule en strates dans *Au travail*, qui propose une reconstruction graphique d'une expérience de lecture enfantine, où le redessin de ces images fétiches cristallise justement le regard rétrospectif de l'auteur adulte.

Image 1



Olivier Josso Hamel. *Au travail*, t. 1. Paris : L'Association, 2012, p. 12

© Olivier Josso Hamel et L'Association

- 2 En revenant ainsi sur ces cases-souvenirs, *Au travail* fait son propre catalogue de ce que Pierre Sterckx désignait comme « cases mémorables » :

ces cases exceptionnelles qu'il [le lecteur de bandes dessinées] habita dans son enfance, et au sein desquelles il nidifia [...] qui le hantent, lui revenant et revenant en mémoire, intactes, luminescentes et magiques (STERCKX, 1984, p. 67)

- 3 En analysant le redessin de ces cases dans *Au travail*, l'objectif de cet article est de revisiter la question des « cases mémorables » et d'interroger ainsi les dynamiques de mémoire et de citation en bande dessinée³. Il s'agira dans un premier temps de revenir sur les débats autour de la rubrique « Cases mémorables » de Sterckx pour mieux cerner les implications de cet acte de prélèvement de cases. Là où Sterckx se proposait d'identifier des cases « mémorables » au sens où elles formaient des tableaux autonomes presque atemporels, *Au travail* nous encourage à adopter une approche davantage temporelle de la case mémorable, qui met l'accent autant sur la dynamique (contre-)narrative que sur le devenir – l'appropriation et la transformation – de ces fragments privilégiés.
- 4 Les cases que retracent Josso Hamel se qualifieraient alors plutôt de *cases remémorées*, puisqu'elles dépassent le souvenir et l'évocation et font l'objet d'un véritable travail de remémoration : « se souvenir c'est non seulement accueillir, recevoir une image du passé, c'est aussi la chercher, "faire" quelque chose » (RICŒUR, 2000, p. 67). Ce « faire », dans *Au travail*, se traduit concrètement par un faire graphique, puisque la remémoration y est inséparable du geste de redessin : l'image du passé n'y est pas seulement représentation mentale mais aussi et surtout trace graphique et empreinte que l'auteur s'approprie. En empruntant à la théorie de la « graphiation » (MARION, 1993), l'article examinera la façon dont *Au travail* utilise l'empreinte pour désigner le fait d'être « marqué » par certaines cases, mobilisant dans le redessin la manifestation d'une impression mémorielle. Se pencher sur une pratique de citation de cases mémorables permettra ainsi de dépasser une approche statique de la case, pensée comme tableau autonome, pour avancer une approche plus dynamique de la case « remémorée » et pour enfin formuler des pistes prospectives sur le rôle de telles mémoires visuelles dans l'histoire de la bande dessinée.

De cases mémorables en cases remémorées

- 5 C'est en 1984, dans les *Cahiers de la bande dessinée*, que Pierre Sterckx introduit une nouvelle rubrique, « Cases mémorables », ayant pour but de récolter ces cases qui ont « marqué » l'enfance de ses lectrices et lecteurs⁴. Dans sa livraison inaugurale, Sterckx propose sa définition de la case mémorable, déjà citée plus haut, tout en y adossant un programme éditorial : d'une part, appeler les lectrices et lecteurs à participer à un « inventaire » de cases mémorables, à l'intersection entre mémoire personnelle et collective, et d'autre part, motiver ces souvenirs pour une défense et célébration du trait graphique (en dépit du texte et du récit). Reproduisant les cases choisies, l'essai de Sterckx affirme l'autonomie de la case unique vis-à-vis de sa fonction narrative, déclarant ouvertement le parti pris de la rubrique : « La case, pas la séquence. Une image, pas le récit » (STERCKX, 1984, p. 67).
- 6 Cette conception picturaliste de la case ne passa pas inaperçue au sein d'un magazine qui, de fait, fut le laboratoire d'élaboration des théories de bande dessinée qui feront florès dans les années 1990. Comme le fait remarquer Erwin Dejasse, « [l]a rubrique cohabite dans la revue avec d'autres, matérialisant le désir d'envisager son objet selon des approches multiples où les questions relatives à la narration, à la séquentialité ou à l'articulation des images sont bien présentes » (DEJASSE, 2012, § 16). Répondant directement à l'appel ouvert lancé par Sterckx, Benoît Peeters réagira dans les colonnes mêmes de la rubrique « Cases mémorables », détournant celle-ci pour en critiquer les fondements théoriques (PEETERS, 1985). Le texte, qui sera plus tard repris en ouverture de *Case, planche, récit* (PEETERS, 1991), dénonce une conception de la case qui, selon Peeters, est diamétralement opposée à ce qui fait la spécificité de la bande dessinée. Rappelant les théories de Fresnault-Deruelle (FRESNAULT-DERUELLE, 1976), Peeters souligne que la case est une « image en déséquilibre » (PEETERS, 1985, p. 89), oscillant entre récit et tableau, linéaire et tabulaire : il décrit alors une case tirée de *La Marque jaune* où « les deux dimensions du tableau et du récit sont si clairement à l'œuvre qu'elles font [...] une sorte d'apologue » (PEETERS, 1985, p. 88). Alors que Sterckx mettait en valeur l'effet tabulaire de la case isolée pour en mieux recouvrir la plasticité, Peeters souligne que le tabulaire ne peut être pensé hors de sa relation avec le linéaire, et qu'il n'est pas si aisé de séparer une case de son contexte, avec lequel elle entretient toujours un rapport privilégié⁵. La vignette est faite pour fonctionner dans un ensemble, elle est toujours « solidaire » de son contexte (GROENSTEEN, 1999) et n'est jamais perçue seule : elle se « lit » toujours avec ses voisines, formant ce que Peeters nommera le « périchamp » (PEETERS, 1991, p. 15).
- 7 La critique de Peeters à l'égard du concept de Sterckx est à replacer non seulement dans le contexte d'une théorie naissante de la bande dessinée, mais aussi d'une nouvelle tendance picturaliste. Les musées et galeries prêtaient alors une attention croissante à la bande dessinée, dont on multipliait les expositions ; l'utilisation de techniques picturales se répandait chez les dessinateurs et dessinatrices adeptes de la couleur directe ; sans oublier l'engouement pour les sérigraphies reproduisant des cases isolées et agrandies pour être écoulees sur le marché des produits dérivés⁶. La case choisie par Peeters n'est d'ailleurs pas une image qu'il se remémore, mais une case reproduite en sérigraphie qu'il possède et qu'il a sous les yeux au moment d'écrire son texte. En creux, l'essai de Peeters se lit donc aussi comme une critique de ces changements, au sein du monde de la bande

dessinée, qui tendaient à négliger sa spécificité, anticipant des arguments qu'il développera dans *La Bande dessinée: un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir* (PEETERS, 1993)⁷. Contre la recherche de la « belle image », celle qui sera mémorable, Peeters rappelle la modestie de ces « images dont nul ne se souvient, sur lesquelles on passe sans s'y arrêter, entraîné par le rythme haletant de l'histoire » (PEETERS, 1985, p. 89). C'est dans cette discrétion de l'image que le travail de la bande dessinée s'opère, et non dans l'appréciation picturale de tableaux individualisés ni, plus loin encore, dans la recirculation commerciale de cases individualisées.

- 8 Peeters met en valeur l'expérience de lecture spécifique à la bande dessinée, que les implicites théoriques à la case mémorable ne permettent pas de saisir avec justesse⁸. Prenant l'exemple d'un lecteur qui amalgamait par le souvenir plusieurs cases en une seule (WAJNBERG, 1984), Peeters soutient que le concept ne décrit pas non plus un processus cognitif mémoriel, puisque la case réintègre quasi-automatiquement la dimension du récit, comme Sterckx lui-même ne peut s'empêcher de le faire dans la description de ses propres cases mémorables. Peeters insiste sur le caractère construit de la case mémorable, soulignant qu'il s'agit d'« un pur ectoplasme, un objet hallucinatoire produit par le fantasme rétrospectif du lecteur davantage que par le dessinateur » (PEETERS, 1985, p. 88). Elle est une construction rétrospective en contradiction avec le travail du dessinateur qui pense justement la case en fonction du récit et de son insertion dans l'espace de la page. Erwin Dejasse a d'ailleurs bien montré comment la rubrique « Cases mémorables » participe d'un dispositif de citation récurrent, allant de l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative* aux hors-textes de la revue *L'Éprouvette*, qui privilégie au récit la mise-en-scène de la « signature graphique » de l'auteur par l'agrandissement de cases singulières (DEJASSE, 2012).
- 9 La construction de la case mémorable en tableau autonome se révèle être une aporie dans la proposition de Sterckx. En présentant ces cases comme des « images d'une telle valeur qu'elles se passeraient résolument de tout contexte, devenues œuvres à elles seules, tableaux de ferveur encadrés de nuit » (STERCKX, 1984, p. 67), il en arrive à vider celles-ci de leur dimension temporelle : la case y est entendue comme un fragment autonome et immuable, presque hors du temps (images « intactes, inépuisables » ; *idem*) mais néanmoins imprimé dans une mémoire. Paradoxalement, la case mémorable met presque entre parenthèses la dynamique de mémoire dans laquelle elle trouve son point de départ, si ce n'est par l'appel nostalgique à un « retour » à l'enfance : « La case, la vraie, c'est l'image nue, maternelle, vers laquelle on ne cesse de ré-gresser, de gresser et a-gresser, en chevauchements et stases, rondes et spirales sans fin » (*Ibid.*, p. 69). Pour repenser la case mémorable, il faut dépasser cette vision étroitement picturaliste de la case, qui cherche à l'ériger en image autonome, comme l'indiquait déjà Peeters, mais sans pour autant chercher à réinscrire celle-ci dans son péri-champ immédiat. Là où les théories francophones de la bande dessinée ont eu tendance à privilégier « la description de l'œuvre offerte à la vue et à l'analyse comme un ensemble clos » (BAETENS, 2010, §8), restreignant la dimension temporelle de la lecture à l'espace du livre, la case mémorable offre l'opportunité de se pencher sur des pratiques – de lecture et de citation – qui « défont » l'unité du récit et qui morcellent l'œuvre, qui l'ouvrent à une dynamique fragmentaire ancrée dans la mémoire. Elle invite aussi à accorder une plus grande place à l'hétérogénéité de l'acte de lecture, à l'historicité et la subjectivité des lectrices et lecteurs⁹.

- 10 Ce sont des dynamiques qui occupent une place croissante dans les théories de l'image consacrées aux rapports entre mouvement et fixité, qui se penchent sur des phénomènes de fixation, de ralentissement et de mémoire – autant de dynamiques où la case mémorable trouve également une place¹⁰. La fascination pour le fragment se manifeste au cinéma, entre autres, à travers le paratexte filmique, mais aussi le désir d'« arrêter » le cours du film pour en isoler un plan particulier ou de ralentir telle séquence, qui forment des gestes encouragés par différents supports technologiques (VHS, DVD). Les lectrices et lecteurs de bande dessinée ont, quant à eux, toujours « le loisir d'observer chaque image de façon autonome » (BOILLAT, 2010, p. 417)¹¹. Par extension, la case mémorable serait, en quelque sorte, l'équivalent en bande dessinée du fragment privilégié par le « spectateur possessif », selon l'expression utilisée par Laura Mulvey pour désigner ce spectateur qui affiche un désir d'arracher au cours du film certains plans (MULVEY, 2006, p. 161-180). Le statut de l'image diffère matériellement dans les deux médias, et le désir filmique d'arrêter l'image en mouvement n'est pas le même que celui d'être marqué par une image fixe. Cependant, la « position médiane » qu'occupe l'image de bande dessinée, son « incessant tiraillement entre fixité et animation » (BOILLAT, 2010, p. 427), fait ressortir des dynamiques similaires dans le rapport de l'image fragmentée au récit. L'arrachement des cases à leur contexte lui est tout aussi propre qu'au « spectateur possessif » qui « commet un acte de violence à l'encontre du récit, de l'intégrité esthétique qui la tient ensemble, et de la vision de son créateur » (MULVEY, 2006, p. 171 ; je traduis) et, en bande dessinée, contre cette clé de voûte qu'est la « solidarité iconique » (GROENSTEEN, 1999, p. 21). Se penchant de façon similaire sur un régime spectatorial non-narratif, Victor Burgin écrit dans *The Remembered Film* (BURGIN, 2004) sur l'« hétérotopie cinématographique », désignant l'espace à l'extérieur du film où se mêlent fragments filmiques, paratextuels, mémoriels, psychologiques. Il avance le concept d'« image-séquence » (*Idem*, p. 23-28) pour désigner ces fragments qui échappent à l'agencement narratif conventionnel, qui se juxtaposent à d'autres images et souvenirs dans une dérive rêveuse¹². Tout comme le concept d'« image-séquence » brouille une lecture axée sur un récit linéaire et séquentiel, la fascination pour la case mémorable délocalise celle-ci de sa « spatio-topie » (GROENSTEEN, 1999, p. 26) et la fait dévier de sa fonction narrative, sans pour autant nécessairement évacuer toute narration.
- 11 En dévoilant un « mécanisme de résistance » au récit (BAETENS, 2013, p. 60), ces théories de l'image fragmentée offrent des pistes fructueuses pour dépasser la conception statique donnée par Sterckx à la case mémorable. Plutôt qu'un objet graphique et cognitif à répertorier et décrire, la case mémorable gagnerait à être pensée dans une perspective dynamique, en tant qu'image remémorée plutôt que mémorable¹³. Plus que la force picturale de la case en elle-même, c'est le mouvement de sélection et de citation qui construit la « case mémorable » et lui donne sa portée anti-narrative. La case mémorable est indubitablement un « fantasme rétrospectif » du lecteur, pour reprendre les mots de Peeters, et pourtant, il ne s'agit pas ici de briser le fétiche mais bien de comprendre comment se construit la case mémorable, à la fois comme arrachement d'une image à son flux narratif et comme travail de remémoration. L'appropriation de ces cases dans la création contemporaine permet d'entrevoir les implications de ce déplacement. La citation graphique de cases isolées se trouvent ainsi dans *Au travail*, mais aussi d'autres bandes dessinées autobiographiques telles que *Le Petit Christian* de Blutch ou encore *Pascal est enfoncé*, *Du shimmy dans la vision* et *Les Têtards* de Pascal Matthéy. Chacune à leurs manières, ces différentes œuvres juxtaposent souvenirs d'enfance et citation de cases

mémorables, évoquant des souvenirs de lecture. La case mémorable, remémorée et redessinée, devient alors le lieu d'une opération citationnelle qui fait le lien entre lecture et écriture : « La lecture repose sur une opération initiale de déprédation et d'appropriation d'un objet qui le dispose au souvenir et à l'imitation, soit à la citation » (COMPAGNON, 1979, p. 18). L'analyse d'*Au travail* permettra d'approfondir la double facette de cette pratique citationnelle : Josso Hamel entremêle une réflexion sur ses cases mémorables et la lecture non-narrative qui y est attachée, tout en retravaillant ses cases par la graphiation. *Au travail* souligne ainsi à la fois les enjeux contre-narratifs et graphiques de la « remémoration » chez le lecteur-dessinateur.

Un braconnage graphique

- 12 La réflexion sur la case mémorable affleure dans les chapitres d'*Au travail* où Josso Hamel évoque ses souvenirs de lecture d'enfance en redessinant les cases qu'ils l'ont marqué. Son travail de remémoration s'échelonne à plusieurs niveaux, imbriquant différentes temporalités sur la page. *Au travail* entremêle constamment les représentations du « moi » enfant et adulte. Il s'agit avant tout de représenter un « je » lecteur : l'adulte penché sur ses lectures de jeunesse, dont certaines images le frappent encore aujourd'hui – « ces dessins me tamponnent l'esprit d'une force indélébile ... Ils me cueillent lorsque j'ouvre ces mêmes livres aujourd'hui » (JOSSO HAMEL, 2012, p. 14) – mais aussi le lecteur enfant dont l'avatar est un petit garçon tantôt humain, tantôt globe oculaire, pieuvre ou araignée – autant de métaphores visuelles pour la façon dont il arpente les bandes dessinées à sa guise. Ces différents avatars apparaissent seulement de façon sporadique dans l'œuvre, qui ne se base pas sur un schéma séquentiel conventionnel et dont la narration repose en grande partie sur le récitatif. Pour rendre compte d'une mémoire de lecture, Josso Hamel a recours à un bricolage graphique qui combine des cases éparses, tirées d'albums de *Tintin*, *Lucky Luke*, *Astérix* ou *Spirou*, faisant ainsi le répertoire de « ses » cases mémorables (Image 2). Avant de se pencher sur les enjeux de leur redessin, il faut d'abord comprendre la façon dont leur agencement figure un acte de lecture particulier.

Image 2



Olivier Josso Hamel. *Au travail*, t. 1. Paris : L'Association, 2012, p. 14
 Publié avec l'autorisation de © Olivier Josso Hamel et L'Association

- 13 En redessinant ses cases mémorables, Josso Hamel procède en effet à une remémoration de ses lectures d'enfance au sens propre d'une activité de lecture. C'est à ce niveau que la citation de cases mémorables dans *Au travail* diffère de celles que fait Blutch dans *Le Petit Christian*. Chez Blutch, les cases citées valent métonymiquement pour l'ensemble des récits dont elles sont extraites : les héros qu'elles figurent fournissent à l'enfant des modèles pour construire son identité. Plutôt que de montrer l'impact des lectures sur l'imaginaire de l'enfant, *Au travail* tend plutôt à exhiber l'effet inverse, c'est-à-dire la façon dont l'enfant s'approprie les albums par sa lecture et s'y projette¹⁴. En ce sens, la pratique de lecture figurée dans *Au travail* apparaît comme contre-hégémonique, en rejetant à la fois l'hégémonie du récit et le modèle identitaire du héros que celui-ci implique dans la production populaire franco-belge. L'enfant-lecteur que Josso Hamel reconstruit dans *Au travail* est un lecteur qui se livre à ce que Michel de Certeau nommerait un « braconnage » : une appropriation « impertinente » du texte qui « dépend d'une transformation des rapports sociaux qui surdéterminent sa relation aux textes » (DE CERTEAU, 1990, p. 239). Ce braconnage semble particulièrement propice à la bande dessinée, où se re-joue le rapport hiérarchique entre enfant et adulte. La lecture de bandes dessinées est la plupart du temps solitaire et autonome, là où la lecture d'albums illustrés est souvent « chaperonnée » par un adulte qui, en lisant à voix haute le texte, contribue à en « ancrer » la signification (SANDERS, 2013, p. 62-63)¹⁵. Sans chaperons pour baliser le chemin, le lecteur est d'autant plus enclin à braconner. C'est une telle figure du lecteur autonome et braconnier que mobilise *Au travail* : l'enfant, encore incapable de déchiffrer le texte, circule à travers les albums de bande dessinée faisant fi de leurs structurations narratives, auctoriales ou éditoriales.

- 14 Quand le jeune lecteur tombe sur le huitième album des aventures de Spirou, *La Mauvaise Tête*, série qu'il découvre pour la première fois, il est étonné d'y voir figurer une publicité affirmant que « le monde entier lit Spirou » qui ne fait que lui laisser une impression d'étrangeté. C'est que les bandes dessinées évoquées sont celles de l'héritage familial, préservées par le support plus durable de l'album qui assure leur transmission d'une génération à l'autre¹⁶. À l'encontre des efforts de structuration éditoriale par la série et la collection, l'enfant-lecteur fait peu de cas de la cohérence des albums dont il s'empare, mais éparpille les cases des albums, trace ses propres recoupements à travers ceux-ci : « J'y navigue en aléatoire, fixant les cases ou enchaînant les séquences à ma guise, sans faire grand cas du récit général » (JOSSE HAMEL, 2012, p. 10). Cette lecture-braconnage se retranscrit par le montage graphique que fait Josso Hamel de ses cases mémorables et l'« acte de violence », pour reprendre les mots de Laura Mulvey, qui y est exercé à l'encontre du dispositif éditorial, auctorial et narratif. Cette expérience de lecture transgresse les cadres du récit pour se fixer sur des détails et des fragments dont la force d'attraction dépasse leurs places dans l'économie narrative. La remémoration de cette lecture contre-narrative s'exprime ensuite par le « braconnage graphique » auquel se livre Josso Hamel en tant qu'auteur, redessinant et amalgamant ses cases mémorables, glanées de diverses séries franco-belges classiques.

Image 3



Olivier Josso Hamel. *Au travail*, t. 1. Paris : L'Association, 2012, p. 18

Publié avec l'autorisation de © Olivier Josso Hamel et L'Association

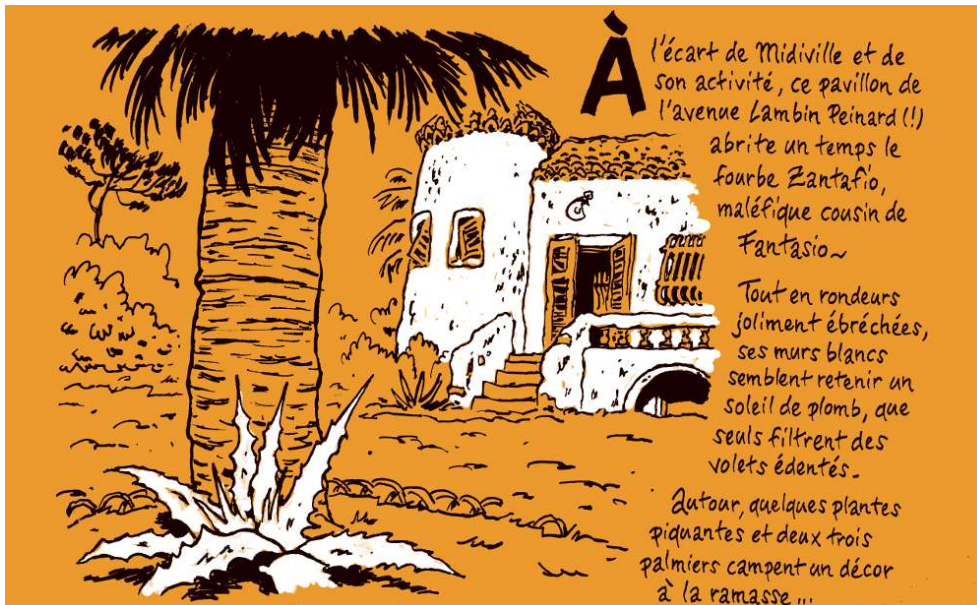
- 15 Ce braconnage touche au cœur des enjeux contre-narratifs de la case mémorable, singularisant certaines images « marquantes » qui sont arrachées à leur séquences et à leurs récits d'origine. Leurs citations graphiques détournent ces cases de leur fonction narrative, et en offrent une autre lecture : « l'objet du désir y est moins la narration, mais

ce qui se dérobe au récit, voire ce qui résiste activement à son emprise » (BAETENS, 2013, p. 64). Dans le premier chapitre d'*Au travail*, Josso Hamel relie cette fixation sur certaines cases comme une réaction au vide laissé par la disparition de son père. Cette interprétation est soutenue, « chaperonnée », par le récitatif et la voix de l'auteur adulte, qui contribue à ancrer la signification du montage expérimental des cases mémorables au sein d'une réflexion autobiographique ou « égo-archéologique », basée sur des « vestiges » matériels de l'enfance¹⁷. Pour autant, ni l'agencement même des cases mémorables ni le récitatif ne réintègrent ces fragments au sein d'un récit linéaire : ils dérivent plutôt sur le mode de l'« image-séquence ». Les cases mémorables sont ainsi citées sur un mode non-narratif proche du répertoire, de la collection, ou de la liste ; par exemple, en les regroupant par variations sur thème : la violence, les fourbes, la dissimulation, le rapport à l'espace et au territoire, et autres motifs que l'auteur relève dans son obsession pour certaines images. L'auteur juxtapose, sans les arranger en séquences, diverses cases éparées, tirées d'*Astérix*, *Lucky Luke* et *Tintin*, qui toutes représentent des actes de violence (Image 3) : ces « instants choisis », qui supposent un ancrage dans une dynamique narrative et séquentielle, rendent leur décontextualisation d'autant plus frappante et reconcentrent l'attention sur d'autres aspects graphiques et thématiques¹⁸.

- 16 À côté de cases fortes en tension narrative, Josso Hamel cite également beaucoup d'éléments traditionnellement périphériques à la narration tels que des détails, des décors ou des gags. Une case d'*Astérix chez les Helvètes*, par exemple, est extraite d'un court gag qui ne contribue pas directement au développement de l'intrigue et qui consiste en un crescendo par lequel l'assemblée se retrouve empêtrée dans la mélasse fromagère. Sa reprise dans *Au travail* abandonne la construction du gag pour une seule case qui est assimilée à une fascination pour les apparences et leur distorsion : cette case particulière est ensuite rapprochée d'une séquence tirée du *Combat des Chefs* où un soldat romain passe par différentes couleurs et d'une autre séquence, cette fois tirée de *Tintin au pays de l'or noir*, où Dupond et Dupont sont victimes d'une croissance capillaire en accéléré. Juxtaposées les unes aux autres, ces transformations sont détachées de leur contexte d'origine – leur pourquoi et leur comment important dès lors peu – pour créer une collection de cases mémorables qui traduit les obsessions de celui à qui elles appartiennent.
- 17 L'appropriation des cases de *La Mauvaise Tête* d'André Franquin, qui occupe une place privilégiée au cœur d'*Au travail* puisque Josso Hamel lui consacre deux chapitres, provoque une même lecture contre-narrative. Si l'auteur en résume brièvement les grands traits, il met très vite de côté ces « ressorts de l'intrigue » pour se concentrer sur des scènes marquantes de lieux abandonnés, vidés, délabrés – qui contrastent d'ailleurs avec l'imagerie du modernisme architectural des années 50 que reprend souvent André Franquin dans *Spirou et Fantasio*. En outre, il ne s'agit pas seulement de saisir ces décors comme des éléments périphériques du récit, mais d'évacuer la tension narrative dont ceux-ci sont chargés dans l'album d'origine. En effet, Josso Hamel redessine ces cases en les vidant des personnages, les transformant en lieux où « rien ne se passe », alors qu'elles mettaient en scène des moments particulièrement hauts en tension¹⁹. La case d'une villa à l'abandon fait ainsi disparaître un Spirou qui tente de s'en rapprocher sans se faire voir, et où il découvrira que l'usurpateur de l'identité de Fantasio n'est autre que son cousin maléfique Zantafio. Case-suspense et lieu d'une future révélation, la case redessinée par Josso Hamel (Image 4) se place sous un tout autre signe que celui de la

narration feuilletonnesque²⁰ : ce qui attire plutôt le regard du jeune lecteur, c'est un « décor à la ramasse » avec ses « rondeurs joliment ébréchées », une image dans laquelle le lecteur est invité à « nidifier », comme l'exprimait Sterckx (STERCKX, 1984, p. 67). En invoquant la mémoire des lecteurs, l'effacement des personnages attire l'attention sur leur absence, renforçant le sentiment de perte et d'abandon que le récit attribue à ces cases. Josso Hamel exploite ainsi le rapport de la page de bande dessinée à l'architecture – autant de cases à revisiter et à se remémorer, où « nidifier » – comme un site privilégié pour mener son « auto-archéologie » (LABIO, 2016, p. 318).

Image 4



Olivier Josso Hamel. *Au travail*, t. 1. Paris : L'Association, 2012, p. 54
 Publié avec l'autorisation de © Olivier Josso Hamel et L'Association

- 18 Ce faisant, la lecture s'écarte du développement linéaire de *La Mauvaise Tête* pour faire bifurquer l'album sur une piste plus personnelle. Si Josso Hamel explique à un moment s'identifier au personnage, cette identification ne suit pas les lignes du récit, au contraire : « [e]n emboîtant le pas du groom, je m'échappe pourtant de ses préoccupations. Consciemment ou non, je me sers du récit pour bifurquer vers une lecture parallèle, qu'alimentent les zones d'ombre de mon histoire personnelle » (JOSSO HAMEL, 2012, s. p.). Cette « lecture parallèle » se niche dans les interstices propres à la bande dessinée pour projeter la perte du père sur ces lieux d'absence, mais aussi sur ces doubles, masques et faux-semblants qui traversent *La Mauvaise Tête*. Détachés de leurs fonctions motrices au sein d'une narration feuilletonnesque, ces motifs se lisent comme autant de « traces, de pistes, d'indices » auxquels s'accroche l'enfant-lecteur en quête de réponses face à la mort de son père. Le climax du récit, où Spirou poursuit un masque gonflé au gaz (ultime preuve de l'innocence de Fantasio) emporté par le vent, vient figurer de façon frappante cette disparition du père qui, au contraire de l'intrigue de la série, ne peut être résolue en dernière page. Ces traces, pistes et indices que l'enfant-lecteur – globe oculaire scrutant les cases mémorables (Image 7) – cherchent dans la bande dessinée s'étendent également aux traces graphiques desquelles Josso Hamel s'empare dans son travail de remémoration.

Traces graphiques sur papier révélateur

- 19 La citation de cases mémorables au sein d'une écriture du soi implique dans *Au travail* cette « énonciation diffractée » souvent caractéristique de la bande dessinée autobiographique et qui « remet en cause l'unicité auctoriale » (ALARY et al., 2014, p. 21)²¹. Cette diffractation de l'énonciation dans *Au travail* s'exprime par la citation et l'emprunt qu'implique le redessin des cases mémorables et qui tend à problématiser l'identification d'un « graphiateur » unique. Dans *Traces en cases*, Marion a avancé son influente théorie de la « graphiation » pour désigner « cette instance énonciatrice particulière qui « traite » ce matériau graphique constitutif de la bande dessinée et lui insuffle, de manière réflexive, l'empreinte de sa subjectivité singulière, la marque de son style propre » (MARION, 1993, p. 35). Cette « empreinte », cependant, n'est pas perceptible de la même manière dans toutes les bandes dessinées et la « teneur en trace » (Idem, p. 44) varie entre transparence et opacité : plus le style graphique est visible, plus l'empreinte du graphiateur et l'effet de trace demandent à être perçus comme tels, font écran à la lecture.
- 20 La notion d'« identité graphique » liée à la graphiation se retrouve problématisée par le redessin. Jan Baetens a déjà souligné l'écueil d'une lecture « biologique » du style induite par le concept de graphiation, rappelant que celle-ci est toujours un « acte socialisé », que « ni le tracé des lettres ni celui du dessin ne sont jamais naturels, quelque spontané qu'en puisse paraître le geste » (BAETENS, 1998, p. 41)²². La pratique de la citation ouvre ainsi un dialogue entre la présumée singularité d'un style, la présence physique d'un énonciateur-sujet qui se montre sur la page, et le brouillage de ces pistes, le jeu avec l'indicialité de ces traces graphiques. Ainsi, si l'effet de trace est frappant dans *Au travail*, il ne s'agit pas uniquement d'exhiber la graphiation comme empreinte d'une subjectivité singulière, mais aussi et surtout de montrer comment celle-ci renégocie d'autres traces graphiques, se construit à travers une pratique de la citation et de l'auto-citation. En rupture avec le « dogme » de « l'homogénéité du style graphique » (GROENSTEEN, 2014, p. 167), le livre met en exergue la trace et l'empreinte, signes d'un corps au travail sur la page, tout en disséminant l'individualité et l'unicité présumées du style graphique.
- 21 *Au travail* incorpore non seulement ces cases de la bande dessinée franco-belge, mais aussi des dessins réalisés enfant, des photographies, du papier, et autres matières visuelles qui constituent une archive personnelle que l'auteur mobilise à la surface des pages (Image 5 & Image 6). En rendant visible ces objets réappropriés, Josso Hamel ne travaille cependant pas à « mettre au jour la naissance d'un imaginaire graphique », comme on le voit chez David B. (ROSTAM, 2013, p. 21). La question de l'« engendrement » se formule ici sous d'autres auspices, puisque le premier tome d'*Au travail* marque un revirement stylistique dans le parcours de l'auteur. En ce sens, l'œuvre ne propose pas de revenir sur la construction d'une identité graphique stabilisée. Au contraire, elle propose un changement assez radical de style – phénomène pourtant assez rare en bande dessinée (BAETENS & FREY, 2015, p. 138-139). Ce changement stylistique doit être justement compris par ce ré-emploi d'une archive personnelle : *Au travail* identifie la découverte de dessins d'enfants présumés disparus et du papier sur lequel ceux-ci étaient tracés, retrouvés parmi les affaires laissées par la grand-mère de l'auteur à son décès, comme un moment-charnière dans le rapport de l'auteur à son propre style.

Image 5



Dessins d'enfant de Olivier Josso Hamel, extrait de ses archives personnelles
Publié avec l'autorisation de © Olivier Josso Hamel

Image 6



Olivier Josso Hamel. *Au travail*, t. 1. Paris : L'Association, 2012, p. 34
Publié avec l'autorisation de © Olivier Josso Hamel et L'Association

- 22 *Au travail* correspond en effet à une redirection stylistique nourrie par cette redécouverte de ses dessins d'enfants et du papier orange, dont le deuxième chapitre fait le récit. Très actif dans la mouvance de la bande dessinée indépendante des années 1990, Josso Hamel avait développé une signature graphique particulière, entre autres reconnaissable par un usage du noir et blanc en lavis et un système laborieux de hachures et d'ondulations, mais dont le poids risquait de le « scléroser » et de l'« enfermer »²³. Pour rompre avec ce style devenu rigide, Josso Hamel retrouve une forme de « spontanéité » dans ses dessins

d'enfants en s'appropriant le papier orange qui servait de support à ceux-ci. Outre la fonction autobiographique du papier utilisé, l'appropriation de ce support matériel pour *Au travail* contraint également l'auteur à dessiner d'une autre manière, car il implique un rapport tout à fait différent au trait, qui n'a quasiment plus droit à l'erreur. Sur ce support de couleur, la retouche et le repentir ne sont pas impossibles, mais beaucoup plus compliqués : une fois le trait jeté, il est difficile de le rattraper, le corriger ou de l'effacer. Cette contrainte technique relève d'un parti pris de l'auteur qui, en amont, n'a quasiment pas recours au crayonné et, en aval, n'emploie pas la retouche informatique²⁴. Ce choix est clairement illuminé par l'usage du correcteur liquide blanc qui, une fois appliqué sur le support orange, perd sa fonction de retouche et de gommage pour devenir à son tour couleur et trait.

- 23 Les contraintes propres à cet usage du support amènent donc Josso Hamel à adopter un mode de travail qui accorde une plus grande place à l'improvisation, à la spontanéité et à la dynamique du tracé : « Enfin je lâche prise pour plonger dans le vide. Vive le trait libre, le premier jet sans filet, la plume qui crache et le pinceau qui tache... Un bain de jouvence dans l'encre noire et la blanche pâte du correcteur, qui ici se transforme en couleur » (JOSSO HAMEL, 2012, p. 33). Puisque le support conserve chaque trace sur le papier de façon presque irréversible, le style graphique incorpore et multiplie les taches, les éclaboussures et les empreintes, qui deviennent des témoins visibles du travail physique de la graphiation. Cela donne lieu à une certaine dévaluation de la ligne et du contour en faveur des masses et des formes. Par cette valorisation des taches, des textures, et de l'empreinte physique de la main, l'ouvrage flatte l'œil « haptique », pour utiliser le terme d'Aloïs Riegl que Marion reprend pour décrire « l'engluement haptique » auquel l'œil se prête quand la bande dessinée manifeste ouvertement sa picturalité plutôt que sa linéarité (MARION, 1993, p. 177). Ce « travail haptique de la matière » (*Idem*) à l'œuvre dans *Au travail* est d'autant plus frappant que, presque partout à travers le livre, on peut constater que la matière épaisse étalée sur les pages n'est pas seulement modelée par la plume et le pinceau, mais aussi par le bout du doigt, imprimant à la surface du papier des empreintes digitales plus ou moins perceptibles comme telles. L'opacité de la graphiation renforce ainsi la dévaluation du récit auxquelles les cases sont originellement attachées. En effet, le travail haptique de la matière brouille les lignes, ces vecteurs mêmes de récit : la ligne claire, toute entière vouée à une « narration optique » par laquelle « le regard du lecteur doit glisser de case en case, gambader à la surface des lignes de contour pour mieux s'immerger dans l'urgence du récit » (MARION, 2012, p. 196), se retrouve quelque peu court-circuité.
- 24 Ce « brouillage » de lignes vaut d'ailleurs aussi pour les autres albums appropriés. Ainsi, la case redessinée d'un *Lucky Luke* figurant un personnage enduit de goudron et de plumes fait de l'encre noire utilisée pour représenter le goudron une matière tactile, collante, visqueuse, qui sème taches et traces de doigt sur la surface de la page, masquant des formes et des visages sommairement esquissés (Image 1). On se rend tout de suite compte qu'il ne s'agit pas de recopier la case « telle quelle », à la manière d'un faussaire ou d'un fervent imitateur, ni d'en exécuter un pastiche. Cependant, on le voit bien, il ne s'agit pas non plus d'en faire une parodie ou de réinterpréter les cases au filtre de sa propre signature graphique²⁵, puisque l'ouvrage même est en rupture avec l'approche stylistique de l'auteur. L'opacité de la graphiation et le traitement haptique de la matière ne sont pas seulement une empreinte de l'énonciateur-sujet, mais doivent aussi et surtout être compris vis-à-vis de la figuration de l'acte de lecture centrale dans le premier tome d'

Au travail. L'« engluement haptique » auquel invite la graphiation désigne aussi celui du jeune lecteur représenté sur les pages, dont l'activité de vision est sans cesse mise en évidence par ces yeux qui vagabondent à travers le livre. L'appropriation des cases et leur altération graphique, avec ses traits et ses taches d'encre, ses épais aplats de correcteur liquide, viennent alors souligner ces éléments qui ont marqué le jeune lecteur, réinterprètent les cases originales pour désigner l'engluement auquel celui-ci se livre : les têtes de mort, le tourbillonnement de l'eau, le goudron et les plumes. Ces motifs agencés ensemble par les souvenirs de lecture et le détournement de cases sont non seulement des motifs figuratifs mais aussi des motifs graphiques dont le pouvoir d'évocation en est redoublé. La façon dont Josso Hamel se saisit de ces images marquantes, en les enduisant d'épaisses taches d'encre noire et de liquide correcteur blanc, marquées d'empreintes digitales, n'est d'ailleurs pas sans rappeler les gribouillis des enfants à même les pages de bande dessinée, témoins d'une réaction concrète face aux images en présence, réaction commune au désir de recopier celles-ci et que l'on pourrait décrire avec les mots d'Emmanuel Guibert comme « une réponse furieuse à l'électrocution que les images infligent à nos sens de bédé » (GUIBERT, 2006, p. 22-23).

Image 7



Olivier Josso Hamel. *Au travail*, t. 1. Paris : L'Association, 2012, p. 61

Publié avec l'autorisation de © Olivier Josso Hamel et L'Association

- 25 Ces traces, empreintes et marques visibles dans *Au travail* et leur connexion à la figuration de l'acte de lecture sont particulièrement présentes dans le détournement de *La Mauvaise Tête*, qui remplace le personnage de Spirou par un avatar de papier dont la tête est un œil, avatar d'une lecture « haptique » qui se balade à travers l'album en y cherchant pistes et indices pour comprendre la disparition du père (Image 7). La case où Spirou se fait assommer, reprise deux fois dans l'ouvrage, exemplifie ce brouillage des lignes par l'étalage de couches d'encre et de blanco travaillées par une main qui se donne à voir à travers ses empreintes digitales. À sa deuxième apparition, cette case très symbolique est

retournée en image miroir et recouverte d'une épaisse matière d'encre et de correcteur liquide (Images 8 et 9). Forçant le regard vers les textures, le travail tactile de la matière vient figurer l'expérience reconstruite de lecture d'un enfant en questionnement identitaire. Alors que le monde adulte qui l'entoure refoule la disparition du père et évite le sujet, l'enfant puise ses réponses dans la lecture de bande dessinée. Cette lecture « haptique » traduit alors une recherche du père qui reste toutefois hors de portée, l'auteur écrit : « Comme si en rêve, je croyais retrouver mon père ... Et alors qu'enfin j'allais pouvoir le toucher ... Toujours je le manquais » (JOSSO HAMEL, 2012, p. 67).

Image 8



Première « version » d'une case mémorable tirée de *La Mauvaise Tête*. Olivier Josso Hamel. *Au travail*, t. 1. Paris : L'Association, 2012, p. 52

Publié avec l'autorisation de © Olivier Josso Hamel et L'Association

Image 9



Seconde « version » de cette même case. Olivier Josso Hamel. *Au travail*, t. 1. Paris : L'Association, 2012, p. 65.

Publié avec l'autorisation de © Olivier Josso Hamel et L'Association

- 26 Dans cette perspective, l'opacité de la graphiation ne se lit plus seulement comme l'affirmation de la présence physique de l'auteur à la surface des pages et procède d'une « ouverture » au sens où l'entend Georges Didi-Huberman : l'empreinte comme « quelque chose qui nous dit aussi bien le contact (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la perte (l'absence du pied dans son empreinte) ; quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact » (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 18). Ce sont exactement de telles empreintes que piste le lecteur figuré dans *Au travail*, en recherche d'un contact impossible, une activité à la fois scopique et tactile qui est transposée par une graphiation qui souligne constamment la « traçabilité » du dessin, sa valeur de trace et d'empreinte, son travail haptique. Cette forme de présence-absence concerne aussi l'« empreinte » du graphiateur, désignant ce paradoxe de la trace graphique qui manifeste « une rencontre physique avec une scène d'énonciation incarnée mais imaginaire, nécessairement effacée par la reproduction et l'impression » (GARDNER, 2011, p. 66)²⁶. Le travail haptique de la matière n'a ainsi pas pour seule vocation d'affirmer une identité graphique singulière, mais de montrer comment celle-ci est traversée par d'autres voix. Les masques, les miroirs, les dédoublements qui obsèdent son moi-personnage sont aussi ceux qui traversent la graphiation : recopier les cases qui l'ont marqué enfant équivaut pour l'auteur à rejouer par le dessin cette dialectique de la perte et du contact.

« Un atome de l'histoire de la bédé » : le mémorable hors de sa case

- 27 En répertoriant et redessinant ses propres cases mémorables, Olivier Josso Hamel mobilise ses souvenirs de lecture au sein d'une construction-de-soi :

nos lectures, à côté d'autres aspects de l'enfance, influencent quels adultes nous devenons. Nous écrivons et ré-écrivons nos autobiographies en même temps que l'on se remémore, traversant un processus continu de sélection et de construction (GIBSON, 2015, p. 34)²⁷

- 28 Ce travail autobiographique de remémoration, ce « faire » comme le décrirait Ricœur, se traduit par un « braconnage » graphique qui construit une expérience de lecture contre-narrative. En redessinant ses cases mémorables, l'auteur tente de comprendre sa propre réaction à ces images et sa fixation sur celles-ci, ce qui l'amène à voir ses premières lectures de bande dessinée comme autant de façons d'y lire tout autre chose que les récits des albums : en s'appropriant les cases à sa manière, le jeune enfant interroge le vide laissé par la mort précoce de son père, absorbant ces images marquantes dont l'auteur fait à son tour le catalogue. Le braconnage du lecteur-enfant se compose dans *Au travail* par un travail « haptique » de la matière qui reflète un acte de lire en rupture avec une narration « optique », brouillant les lignes des récits pour guider le regard vers certains motifs graphiques. Cette figuration d'une lecture-braconnage par le redessin offre une perspective plus dynamique de la case mémorable, qui n'est plus conçue comme un fétiche statique, mais plutôt comme le résultat d'une manière de lire et d'un travail de remémoration et d'appropriation.
- 29 Par le redessin, Josso Hamel introduit une multiplicité dans la graphiation, traversée d'autres images et des souvenirs qui s'y engluent. Cette pratique de la citation ne contribue pas seulement à perturber l'unicité auctoriale, mais attire l'attention sur l'acte de graphiation comme expression d'une mémoire visuelle de la bande dessinée. En redessinant ses propres cases mémorables, Josso Hamel retrace peut-être une histoire toute subjective, où l'amalgame des bandes dessinées de Franquin, Hergé ou Morris est lu à l'aune des obsessions de l'auteur. Tout de même, cela n'en constitue pas moins un renvoi à un socle de références invoquées par la citation. Sylvain Lesage évoque, en commentant le *Petit Christian* de Blutch, une « approche patrimoniale de la bande dessinée », dont *Au travail* est un autre exemple, et où « la case mémorable procède d'un travail mémoriel du côté de l'auteur comme celui du lecteur » (LESAGE, 2011, §27). Par la citation graphique, la mémoire personnelle s'adosse à une dimension collective. Comme le fait remarquer Catherine Mao, « Josso Hamel se confronte à la mémoire du neuvième art, dont il se présente à la fois comme le détenteur, l'admirateur et le pourfendeur » (MAO, 2014, p. 56). Par là même, *Au travail* suggère la portée mémorielle du redessin des cases mémorables : l'œuvre tisse une intertextualité, ou plus précisément une intericonicité, qui donne une dimension collective au « mémorable » de la case. L'appropriation, tout sauf nostalgique, de ces classiques de la bande dessinée franco-belge met particulièrement en évidence ce « regard rétrospectif » de la bande dessinée alternative, qui ne se base pas sur une logique de la table rase (DEJASSE, 2014, p. 41-42). C'est par le braconnage graphique qu'*Au travail* participe à la « survie » de ces œuvres à travers le temps – leur disponibilité, leur transmission et leur circulation²⁸.

- 30 Selon Harry Morgan, le problème de l'« amnésie » dans le champ de la bande dessinée, et « l'impossibilité de la fixation d'un canon » (MORGAN, 2011, §5), sont liés à un ancrage dans l'enfance et aux processus de « fixation » et d'« évocation » typiques de ce « tatouage mnésique » qu'est la case mémorable (*Ibid.*, §36-37). Ce serait donc « d'un trop plein d'images prégnantes que souffriraient les littératures dessinées. Écrire que chacun (ou que chaque classe d'âge) a son canon, c'est invalider la notion même de canon » (*Ibid.*, §38). Dans cette optique, l'absence d'un canon de la bande dessinée trouverait en partie ses racines dans un surplus d'images mémorables ne se pliant pas aux logiques de hiérarchisation propres à la constitution d'une mémoire canonique. Pourtant, quand les auteurs redessinent « leurs » cases mémorables, rendant visibles les images qui les ont marqués, ils se prêtent bien à une mémoire collective des œuvres et participent ainsi de la constante renégociation de l'histoire de la bande dessinée et de ses « classiques »²⁹. Si elles ne peuvent venir constituer le canon de la bande dessinée, ces cases mémorables peuvent alors former un « canon personnel polarisé par l'admiration », une « mémoire vive, active, créatrice, est subjective ; elle préfère, choisit, bouscule et connecte directement ; elle réorganise le relief » (SCHLANGER, 2014, p.209). C'est une telle mémoire qui apparaît à l'œuvre dans les pages d'*Au travail*, où la juxtaposition de ces différentes cases composent une cartographie personnelle de la bande dessinée. La case mémorable fonctionne alors comme un « atome de l'histoire de la bédé » (*Idem*, p. 67) : c'est une citation qui, en tant que telle, a un effet de « canonisation métonymique » (COMPAGNON, 1979, p. 29), puisque le fragment ne cesse de renvoyer à son terreau d'origine. Dans cette optique, se pencher sur ses cases mémorables implique de partager, de rendre visible une forme de canon personnel.
- 31 Comme l'a déjà suggéré Erwin Dejasse, la reproduction mécanisée de cases au sein de différents contextes, de l'exposition *Bande dessinée et Figuration narrative* aux hors-textes de la revue *L'Éprouvette*, participe d'une construction d'histoires « discriminantes » de la bande dessinée (DEJASSE, 2012, §50-56). Il se joue cependant peut-être quelque chose de différent quand il s'agit de redessiner ces cases mémorables. Les enjeux propres à cette citation graphique de la case mémorable, ses implications pour le rôle de la mémoire dans une théorie de la graphiation, doivent encore être approfondis. Adrien Genoudet offre une piste intéressante quand il se penche sur ce qu'il nomme l'« effervescence des images », c'est-à-dire « la manière dont une image, tout en s'inscrivant dans un contexte de réalisation et de naissance est tout autant, constamment, en mouvement, c'est-à-dire réutilisée, manipulée, recontextualisée etc au fil du temps par de multiples organes éditoriaux et acteurs » (GENOUDET, 2015, p.179). Ces mouvements de l'image, que Genoudet double d'une invitation à penser le dessin comme une histoire visuelle, peuvent traduire la façon dont la bande dessinée redisse de son propre passé pour en faire le récit et l'histoire. La case mémorable devient alors un des mécanismes par lesquels les auteurs de bande dessinée s'impliquent dans la transmission et la construction d'histoires de « leur » médium. Par le redessin de « ses » cases mémorables, citations graphiques des classiques de la bande dessinée franco-belge, Olivier Josso Hamel montre dans *Au travail* comment cette « effervescence des images », puisant dans une mémoire visuelle autant personnelle que partagée, trace des généalogies entre la bande dessinée contemporaine et son passé³⁰.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

JOSSO HAMEL, Olivier. *Au travail* (tome 1). Paris : L'Association, 2012. 100 p. Collection « Éperluette ». ISBN 9782844144430.

Ouvrages et articles scientifiques

ALARY, Viviane, CORRADO, Danielle et MITAINE, Benoît (dir.). *Autobiographismes : Bande dessinée et représentation de soi*. Chêne-Bourg : Georg, 2015. 298 p. Collection « Equinoxes ». ISBN 9782825710388.

BAETENS, Jan. *Formes et politique de la bande dessinée*. Leuven : Peeters/Vrin, 1998. 152 p. Collection « Accent ». ISBN 9042907096.

BAETENS, Jan. « Strip, série, séquence ». *Transatlantica*. 2010, n° 1, mis en ligne le 27 septembre 2010 [consulté le 20 septembre 2017]. URL <<https://transatlantica.revues.org/4921>>.

BAETENS, Jan. « Le Roman graphique ». In MAIGRET, Éric et STEFANELLI, Matteo (dir.). *La bande dessinée : une médiaculture*. Paris : Armand Colin, 2012, p. 200-216. Collection « Médiacultures ». ISBN 9782200270209.

BAETENS, Jan. « Abstraction et narration : une alliance paradoxale. (Notes sur la bande dessinée abstraite) ». In *Études de lettres*, « Narrations visuelles, visions narratives », KUNZ WESTERHOFF, Dominique & KAENEL, Philippe (dir.), 2013, n° 294, p. 45-65.

BAETENS, Jan & FREY, Hugo. *The Graphic Novel: An Introduction*. New York : Cambridge University Press, 2015. 295 p. ISBN 9781107025233.

BARTHES, Roland. « Rhétorique de l'image ». *Communications*. 1964, volume 4, n° 1, p. 40-51.

BEATY, Bart. « A Clear Line to Marcinelle: The Importance of Line in Émile Bravo's *Spirou à Bruxelles* ». *European Comic Art*. 2011, volume 4, n° 2, p. 199-211.

BOILLAT, Alain. « Le Statut paradoxal du référent de la fixité dans la bande dessinée ». In LUGON, Olivier et GUIDO, Laurent (dir.). *Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle*. Genève : L'Âge d'homme, 2010, p. 413-434. ISBN 9782825140529.

BURGIN, Victor. *The Remembered Film*. Londres : Reaktion, 2004. 128 p. ISBN 9781861892157.

CERTEAU, Michel de. *L'Invention du quotidien. 1. arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990. 349 p. Collection « Folio ». ISBN 9782070325764.

COMPAGNON, Antoine. *La Seconde main ou le Travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979. 414 p. ISBN 2020050587.

DEJASSE, Erwin. « Sacralisation et légitimation. Les Hors-textes de la revue L'Éprouvette : fragments d'une Histoire discriminante ». *Comicalités* [En ligne], « La Bande dessinée : un « art sans mémoire » ? », mis en ligne le 27 septembre 2012 [consulté le 20 septembre 2017]. URL <<http://comicalites.revues.org/1093>> DOI <10.4000/comicalites.1093>.

- DEJASSE, Erwin. « Le regard cosmopolite et rétrospectif de la bande dessinée alternative ». DONY, Christophe, HABRAND, Tanguy & MEESTERS, Gert (dir.). *La Bande dessinée en dissidence : Alternative, Indépendance, Auto-édition / Comics in Dissent: Alternative, Independence, Self-Publishing*. Liège : Presses universitaires de Liège, 2014, p. 28-45. Collection « ACME ». ISBN 9782875620385.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris : Éditions de Minuit, 2008. 379 p. Collection « Paradoxe ». ISBN 9782707320360.
- DÜRRENMATT, Jacques. *Bande dessinée et littérature*. Paris : Classiques Garnier, 2013. 232 p. ISBN 9782812417146.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. « Du linéaire au tabulaire ». *Communications*, volume 24, n° 1, 1976, p. 7-23.
- GARDNER, Jared. « Storylines ». *SubStance*. 2011, « Graphic Narratives and Narrative Theory », GARDNER, Jared & HERMAN, David (dir.), volume 40, n° 1, p. 53-69. DOI <10.1353/sub.2011.0008>.
- GARDNER, Jared. *Projections. Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*. Palo Alto : Stanford University Press, 2012. Coll. « Post 45 ». 220 p. ISBN 9780804771474.
- GENOUDET, Adrien. *Dessiner l’histoire. Pour une histoire visuelle*. Paris : Le Manuscrit, 2015. 203 p. Collection « Graphein ». ISBN 9782304045048.
- GIBSON, Mel. *Remembered Reading. Memory, Comics and Post-War Constructions of British Childhood*. Leuven : Leuven University Press, 2015. 224 p. Collection « Studies in European Comics and Graphic Novels ». ISBN 9789462700307.
- GORGEARD, Frank-Michel. « Le Classique en bande dessinée ». *Comicalités* [En ligne], « La bande dessinée : un « art sans mémoire » ? », mis en ligne le 06 juillet 2011 [consulté le 20 septembre 2017]. URL <<http://comicalites.revues.org/296>> DOI <10.4000/comicalites.296>.
- GROENSTEEN, Thierry. *Couleur directe*. Thurn : Kunst der Comics, 1993. 136 p. ISBN 3923102860.
- GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses universitaires de France, 1999. 224 p. Collection « Formes sémiotiques ». ISBN 9782130501831.
- GROENSTEEN, Thierry. « L’Hybridation graphique ou le patchwork de styles ». In GERBIER, Laurent (dir.). *Hybridations. Les rencontres du texte et de l’image*. Tours : Presses Universitaires François-Rabelais, 2014, p. 167-175. Collection « Iconotextes ». ISBN 9782869063624.
- GUIBERT, Emmanuel. *Monographie prématurée*. Angoulême : L’An 2, 2006. 134 p. Collection « Étoiles de l’image ». ISBN 9782848560656.
- HAGELSTEIN, Maud et BELLOÏ, Livio. « Avant-propos. » In BELLOÏ, Livio et HAGELSTEIN, Maud (dir.). *La Mécanique du détail. Approches transversales*. Lyon : ENS Éditions, 2014, p. 7-13. Collection « Signes ». ISBN 9782847883862.
- LABIO, Catherine. « The Architecture of Comics ». *Critical Inquiry*. 2015, volume 41, n° 2, p. 312-343.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975. 357 p. Collection « Poétique ». ISBN 9782021295290.
- LESAGE, Sylvain. « La Bande dessinée en son miroir. Images et usages de l’album dans la bande dessinée française ». *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* [en ligne], « Le livre dans le livre : représentations, figurations, significations / Books in Books: Representations, Roles, Meanings », GLINOER Anthony & PAQUETTE Caroline (dir.), volume 2, n° 2, 2011 [consulté le 20 septembre 2017]. URL <<http://id.erudit.org/iderudit/1001764ar>> DOI <10.7202/1001764ar>.

LUGON, Olivier et GUIDO, Laurent (dir.). *Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle*. Genève : L'Âge d'homme, 2010. 420 p. ISBN 9782825140529.

MACÉ, Marielle. *Façons de lire, manières d'être*. Paris : Gallimard, 2011. 304 p. Collection « NRF essais ». ISBN 9782070133031.

MAO, Catherine. *La Bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013). Transgression, hybridation, lyrisme* [en ligne]. Thèse de doctorat. Paris : Université Paris-Sorbonne, 2014 [consulté le 20 septembre 2017]. Disponible sur le web. URL <http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/mao_catherine_2014_these.pdf>.

MARION, Philippe. *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. Louvain-la-Neuve : Academia-Bruylant, 1993. ISBN 9782872091782.

MARION, Philippe. « Emprise graphique et jeu de l'oie. Fragments d'une poétique de la bande dessinée ». In MAIGRET, Éric et STEFANELLI, Matteo (dir.). *La bande dessinée : une médiaculture*. Paris : Armand Colin, 2012, p. 175-199. Collection « Médiacultures ». ISBN 9782200270209.

MENU, Jean-Christophe. *La Bande dessinée et son double. Langage et marges de la bande dessinée : perspectives pratiques, théoriques et éditoriales*. Paris : L'Association, 2011. 542 p. ISBN 9782844144256.

MENU, Jean-Christophe. *Le Livre du Mont-Vérité*. Paris : L'Association, 2002. 82 p. Collection « Éperluette ». ISBN 9782844140883.

MORGAN, Harry. « Y'a-t-il un canon des littératures dessinées ? » *Comicalités* [En ligne], « La Bande dessinée : un « art sans mémoire » ? », mis en ligne le 5 octobre 2011 [consulté le 20 septembre 2017]. URL <<http://comicalites.revues.org/620>> DOI <10.4000/comicalites.620>.

MULVEY, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres : Reaktion, 2006. 216 p. ISBN 9781861892638.

OESTERLÉ, Raphaël. « Instants choisis : le « mouvement » en bande dessinée ». In BOILLAT, Alain, BOREL, Marine, OESTERLÉ, Raphaël & REVAZ, Françoise. *Case, strip, action ! Les Feuilletons en bandes dessinées dans les magazines pour la jeunesse (1946-1959)*. Genève : Infolio, 2016, p. 123-155. ISBN 9782884748216.

PEETERS, Benoît. « La Case mémorable de Benoît Peeters ». *Les Cahiers de la bande dessinée*. 1985, n° 65, p. 88-89.

PEETERS, Benoît & STERCKX, Pierre. *Hergé dessinateur, 60 ans d'aventures de Tintin*. Tournai : Casterman, 1988. 48 p. ISBN 2203004045.

PEETERS, Benoît. *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*. Tournai : Casterman, 1991. 119 p. ISBN 978-2203326040.

PEETERS, Benoît. *La Bande dessinée : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Paris : Flammarion, 1993. 127 p. Collection « Dominos ». ISBN 978-2080351746.

RICŒUR, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000. 675 p. Collection « L'Ordre philosophique ». ISBN 9782020349178.

ROSTAM, Marion. « Naissance d'un imaginaire graphique dans *L'Ascension du Haut Mal* de David B. ». In GARRIC, Henri (dir.). *L'Engendrement des images en bande dessinée*. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2013, p. 19-41. Collection « Iconotextes ». ISBN 9782869063105.

SANDERS, Joe Sutliff. « Chaperoning Words: Meaning-Making in Comics and Picture Books ». *Children's Literature*. 2013, volume 41, p. 57-90. DOI <10.1353/chl.2013.0012>.

SCHLANGER, Judith. *La Mémoire des œuvres*. Deuxième édition. Paris : Verdier, 2008. 184 p. Collection « Verdier Poche ». ISBN 9782864325284.

SCHLANGER, Judith. *Le Neuf, le différent et le déjà-là : une exploration de l'influence*. Paris : Hermann, 2014. ISBN 9782705689438.

SCHNEIDER, Greice. *What Happens When Nothing Happens. Boredom and Everyday Life in Contemporary Comics*. Leuven : Leuven University Press, 2016. 224 p. Collection « Studies in European Comics and Graphic Novels ». ISBN 9789462700734.

SCHUITEN, François & PEETERS, Benoît. *L'Aventure des images : de la bande dessinée au multimédia*. Paris : Autrement, 1996. 185 p. Collection « Mutations ». ISBN 2862606197.

STERCKX, Pierre. « Les Cases mémorables de Pierre Sterckx ». *Les Cahiers de la bande dessinée*. 1984, n° 56, p. 67-69.

TRONDHEIM, Lewis. *Désœuvré*. Paris : L'Association, 2005. 72 p. Collection « Éprouvette ». ISBN 9782844141620.

WAJNBERG, Marc-Henri. « La Case mémorable de Marc-Henri Wajnberg ». *Les Cahiers de la bande dessinée*. 1984, n° 59, p. 70-71.

NOTES

1. *Au travail* est une série autobiographique prévue en cinq volumes, dont deux sont sortis à ce jour. Bien que Josso Hamel cite également plusieurs cases de bande dessinée dans le deuxième tome, cet article se concentre exclusivement sur le premier tome, qui explore plus systématiquement la thématique des cases mémorables.
2. Je pense ici notamment aux réflexions de Marielle Macé sur l'expérience de lecture dans *Façons de lire, manières d'être* (MACÉ, 2011).
3. L'article poursuit et complète ainsi les travaux préliminaires d'Erwin Dejasse (DEJASSE, 2012) et de Sylvain Lesage (LESAGE, 2011) sur la case mémorable ; tout en offrant une lecture approfondie d'un ouvrage encore peu étudié mais déjà remarqué par Catherine Mao (MAO, 2014, p. 55-57) et de Jacques Dürrenmatt (DÜRRENMATT, 2013, p. 152-154).
4. La création de cette rubrique, à côté d'autres, suit à l'arrivée de Thierry Groensteen au poste de rédacteur en chef (DEJASSE, 2012, § 14).
5. Dans *Case, planche, récit*, Peeters reviendra sur les différents rapports entre récit et tableau, proposant quatre conceptions de la planche articulées autour de ces rapports (PEETERS, 1991) et offrant ainsi un premier modèle dont la grande force est d'articuler le contenu d'une case à son économie dans la page ou la double page. Sur la tension entre linéaire et tabulaire, voir aussi *Formes et politique de la bande dessinée* (BAETENS, 1998, p. 75-77).
6. On pense aux cases isolées et agrandies de l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative* (cf. DEJASSE, 2012, § 6-13) ; à propos des techniques picturalistes, voir le catalogue *Couleur directe* (GROENSTEEN, 1993) ; sur la commercialisation d'images isolées, voir l'article de Bart Beaty (BEATY, 2011).
7. Voir également le chapitre « Images à la dérive » dans *L'Aventure des images* (SCHUITEN & PEETERS, 1996).
8. On notera cependant que les positions respectives de Peeters et de Sterckx, qui mettent l'accent sur différents éléments de la bande dessinée, ne sont pas antithétiques et se rejoignent sur certains points ; quelques années plus tard, en 1988, ils organiseront d'ailleurs conjointement l'exposition *Hergé dessinateur* au Musée d'Ixelles, de laquelle est issu un catalogue important (PEETERS & STERCKX, 1988).

9. Baetens souligne ainsi l'importance de l'hétérogénéité de la lecture pour la question de l'abstraction en bande dessinée où, « selon qu'on lit de telle ou telle façon, une image, une séquence, une œuvre seront lues comme plus ou moins abstraites et plus ou moins narratives » (BAETENS, 2013, p. 58).
10. Pour un aperçu en français de cette rencontre entre théories cinématographiques et photographiques, voir *Fixe/animé* (LUGON & GUIDO, 2010).
11. Sur l'histoire convergente et divergente des modes de réception de la bande dessinée et du cinéma, voir aussi *Projections* (GARDNER, 2012).
12. Pour une introduction en français à ces notions, voir la conférence de Victor Burgin « Le Bruit du marché », tenue au Jeu de Paume à Paris en décembre 2009 et dont le texte est disponible en ligne dans une traduction de Héloïse Esquié : <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=1275> (consulté le 20 septembre 2017).
13. Cette perspective rejoindrait par exemple celle adoptée dans les études sur le détail, qui partagent certains des enjeux de la case mémorable, et où « les développements contemporains de l'esthétique amènent ainsi à considérer le détail moins comme un objet (conception statique) que comme un *travail* (conception dynamique) » (HAGELSTEIN & BELLOÏ, 2014, p. 10).
14. Cette perspective est aussi celle adoptée par Pascal Matthey dans ses différentes œuvres d'inspiration autobiographique, où il intègre des citations de case liées à l'acte de lecture représenté ; les cases citées y forment en outre un fil infra-narratif connectée au « thème » de l'œuvre plus qu'à son récit.
15. Sanders renvoie au texte classique de Barthes sur les rapports texte-image (BARTHES, 1964), se concentrant sur les enjeux de pouvoir de l'ancrage de l'image par le texte et sa lecture. Pour Sanders, le fait que la bande dessinée se lise de façon solitaire et non-accompagnée, son manque de médiation et de contrôle par des adultes, explique en grande partie les appels à la censure qui ont marqués son histoire (SANDERS, 2013, p. 70).
16. « Une pile magique s'offre à mon regard : tous les Astérix d'époque, plein de Lucky Luke souples et quelques Tintin isolés, achetés à leur sortie par les garçons de la maison puis généreusement laissés à disposition » (JOSSO HAMEL, 2012, p. 9).
17. Le terme est proposé par Jean-Christophe Menu, de façon relativement ironique, dans *Le Livre du Mont-Vérité* : « Il s'agit de l'archéologie du moi. Autrement dit, je recherche des vestiges de ma propre existence pour les analyser, les répertorier, les commenter... » (MENU, 2002, s. p.), mais est également abordé dans *La Bande dessinée et son double* (MENU, 2011, p. 292).
18. L'expression est empruntée à un article de Raphaël Oesterlé qui analyse le rapport narratif et temporel de la case vis-à-vis de la séquence et de la représentation du mouvement en bande dessinée (OESTERLÉ, 2016).
19. Cette transformation de la case n'est pas sans lien avec la place de l'« ennui » dans la bande dessinée alternative, qui prend le contrepied de l'action et du suspense omniprésents dans la bande dessinée populaire (SCHNEIDER, 2016).
20. Avant d'être republié en album, *La Mauvaise Tête* parut en 1954 dans les pages de *Spirou* n° 840-869, à l'apogée de la revue, et reflète fortement les mécaniques rythmiques d'une narration feuilletonnesque.
21. La triple identité narrateur, auteur, personnage qu'implique le « pacte autobiographique » (LEJEUNE, 1975) ne se superposent pas systématiquement en bande dessinée, où l'énonciation est toujours nécessairement multiple ce qui ouvre souvent la porte à une énonciation diffractée (ALARY et al., 2014, p. 21 ; voir aussi BAETENS, 2012, p. 214-215).
22. Il faut cependant noter que Philippe Marion a entre-temps revisité son concept de graphiation, démontrant un plus grand détachement par rapport à cette unité et individualité du style alors fort présente dans *Traces en cases* ; voir par exemple « Emprise graphique et jeu de l'oie » (MARION, 2012), qui réinscrit la graphiation au cœur des « séries culturelles » que fédèrent la bande dessinée.

23. On peut rapprocher ces questionnements de *Désœuvré*, dans lequel Lewis Trondheim se penche sur le dessin dans son rapport à la dépression et au vieillissement des auteurs de bande dessinée (TRONDHEIM, 2005).
24. Josso Hamel n'a eu aucun recours au crayonné, mis à part pour la reprise d'une planche tirée de *L'Étoile mystérieuse* dans le dernier chapitre. Quant au traitement digital des planches nécessaires à l'impression, il est pris en charge par l'éditeur. Correspondance avec l'auteur, juillet 2015.
25. C'est là une nette différence avec le travail d'appropriation de Jean-Christophe Menu qui, en théorisant depuis sa propre pratique, tire un trait entre détournement – réutilisation *telle quelle* d'éléments tirés œuvres existantes, plus proche du collage – et réinterprétation graphique – plus transformatrice au niveau stylistique (MENU, 2011, p. 260-261). *Au travail* semble justement faire exemple d'un mode citationnel qui floute la distinction entre ces deux catégories.
26. Je traduis de l'anglais : « the line compels a physical, bodily encounter with an imagined scene of embodied enunciation, one necessarily effaced in print » (GARDNER, 2011, p. 66).
27. Je traduis de l'anglais : « what we read, along with many other aspects of childhood, influences who we become as adults. We write and re-write our autobiographies as we remember, going through a continual process of selection and construction » (GIBSON, 2015, p. 34).
28. Le livre de Judith Schlanger *La Mémoire des œuvres* (SCHLANGER, 2008), qui porte sur la mémoire littéraire, offre des perspectives intéressantes pour envisager cette question des modes d'inscription de la bande dessinée dans le temps.
29. À propos de la notion de « classique » en bande dessinée, pour le moins ambiguë, voir l'article de Gorgeard (GORGEARD, 2011).
30. Pour leurs précieux commentaires lors de différentes étapes de cette recherche, un tout grand merci à Maaheen Ahmed, Jan Baetens, Nadja Cohen et Erwin Dejasse. Remerciements également aux relecteurs anonymes pour leurs remarques et suggestions extrêmement pertinentes, ainsi qu'à Julien Baudry pour son excellent travail éditorial. Merci beaucoup, enfin, à Olivier Josso Hamel pour son ouverture et sa générosité. Un article complémentaire, en anglais, axé sur les débats autour de la rubrique « Cases mémorables », est parue en 2017 dans *European Comic Art*, volume 10, numéro 2, sous le titre « Rethinking the 'Memorable Panel' from Pierre Sterckx to Olivier Josso Hamel », <http://dx.doi.org/10.3167/eca.2017.100203>.

RÉSUMÉS

Dans le premier tome d'*Au travail* (2012), Olivier Josso Hamel se remémore ses lectures d'enfance des classiques franco-belges en redessinant les cases et en les intégrant ainsi à la texture de son propre travail. Ancrée dans une démarche autobiographique, cette pratique de citation sous-tend une réflexion rétrospective sur ce que Pierre Sterckx nommait la « case mémorable », désignant ces cases fétiches stockées dans la mémoire. *Au travail* nous invite ainsi à repenser la case mémorable dans une perspective dynamique, qui n'est plus limité au souvenir intime de lecture mais devient une manière spécifique à travers laquelle la bande dessinée se rend disponible à la citation, entraînant des enjeux graphiques qui lui sont propres et définissant une mémoire individuelle et collective de son passé.

In the first volume of *Au travail* (2012), Olivier Josso Hamel remembers his childhood readings of classic Franco-Belgian comics by actually redrawing those fetishized panels into the texture of

his own work. Rooted in an autobiographical approach, this quotational practice denotes a retrospective reflection on what Pierre Sterckx called the “case mémorable” (or “memorable panel”), that is fetishized panels stocked into the readers's memory. *Au travail* invites us to revisit the memorable panel, which is no longer limited to intimate reading memories but becomes a specific manner through which comics are citable, bound to specific aspects of “graphiation,” defining an individual and collective memory of its past.

INDEX

Keywords : panel, quotation, memory, graphiation, drawing, history, youth, style

Thèmes : L'Association, Les Cahiers de la bande dessinée

Mots-clés : case, citation, mémoire, dessin, histoire, jeunesse, style, franco-belge

AUTEURS

BENOÎT CRUCIFIX

Benoît Crucifix est aspirant F.R.S-FNRS à l'Université de Liège et à l'Université catholique de Louvain. Diplômé de masters en langues et littératures modernes (UCL) et en théorie littéraire (KU Leuven), il mène actuellement une thèse consacrée à l'histoire de la bande dessinée par ses auteurs, se penchant sur le rapport entre roman graphique et patrimoine de la bande dessinée. Il est membre du groupe ACME.