

« Être auteure, ce n'est pas encore être » : La visibilité féminine à travers les BD de Judith Forest

Marine Gheno
University of Alberta

« Tout ce qui n'est pas dit dans ce livre est vrai aussi. »
(*1h25*, 3, phrase d'ouverture)

« Toutes mes tentatives pour être aimée me semblent relever de l'imposture. »
(*1h25*, 16)

« (...) je peux me recréer sans cesse, à l'infini, comme si j'étais vierge, comme une page
blanche. »
(*Momon*, 11)

Tout au long de *1h25* et de *Momon*, les deux œuvres signées Judith Forest, la question de l'existence de l'auteure est posée. Sont mis en cause le rôle et l'identité de l'auteur de créations artistiques (en référence au travail de Sartre, Foucault ou Barthes ; voir Couturier et Brunn) autant que l'existence réelle et physique derrière le nom « Judith Forest. » Je propose d'examiner la question de la *visibilité* des femmes dans la BD française et dans la sphère publique française à travers l'exemple de Judith Forest, dont le travail a fait beaucoup de bruit en 2009 et 2011 en France pour finalement révéler une auteure fictive, une créature de papier créée par ses éditeurs.

En premier lieu, la forme du travail de Forest est attirante de par son aspect novateur et expérimental constitué de différentes techniques artistiques visuelles (dessin, encres, craies grasses, photographies) et un format proche d'un journal intime dévoilant le quotidien de l'auteure elle-même. Le style autobiographique rapproche cette œuvre des travaux au féminin contemporains dans la BD (Marjane Satrapi, *Persepolis* 2000 à 2003 ; aurélia aurita, *Fraise et chocolat*, 2004 et 2007) et dans la littérature (par exemple, Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, 2001) dans la lignée des impératifs féministes de l'écriture de soi permettant l'inscription des femmes dans un contexte masculin (Lecarme-Tabone 2011), car la BD reste un univers plutôt mené par des hommes (Cortijo Talavera 2007).

Autant dire que le travail signé Judith Forest possède de solides éléments pour séduire un lectorat expérimenté aussi bien que novice en BD. Pourtant, l'aveu de la création de l'auteure « Judith Forest » dans les remerciements des dernières pages de *Momon* remet en question la visibilité féminine : la maison d'édition indépendante et bruxelloise La Cinquième

Couche¹ a bénéficié grandement de la médiatisation des albums de qualité de Forest ; cependant, « l'imposture » masculine révèle-t-elle un malaise au niveau de la légitimité des femmes auteures françaises et de l'aspect médiatique des œuvres intimes au féminin en France ?

Dans une première partie, nous définirons notre cadre d'étude en questionnant le concept de visibilité dans la société contemporaine, en particulier à travers les médias de communications. Pour ce faire, nous utiliserons, d'une part, le travail d'Olivier Voirol qui relie les questions de visibilité, de reconnaissance et de luttes sociales et, d'autre part, les recherches de la sociologue Nathalie Heinich sur la visibilité médiatique, en particulier pour les vedettes. Ensuite, nous reviendrons sur le contexte de la bande dessinée et de l'autobio-BD² pour situer les œuvres de Judith Forest en ce qui a trait au style et au format, puis nous analyserons le travail autobiographique au féminin et ses effets sur la représentation de soi. Pour terminer, nous questionnerons l'identité de l'auteure et l'impact d'une auteure à succès fictive sur la visibilité féminine. Nous avancerons que, malgré la qualité artistique de l'œuvre et l'intérêt suscité par ses questionnements existentiels et culturels, l'invisibilité ou le retrait de visibilité féminine peut avoir des conséquences importantes sur le milieu artistique de la BD et la présence des femmes dans la sphère publique en France.

I. Visibilité et reconnaissance : les termes

La visibilité féminine renvoie à la fois à la représentation des femmes en tant que groupe distinct et marginalisé dans la sphère publique, aux notions de visibilité et de sphère publique qui sont en pleine transformation à l'ère de l'information médiatique, et au poids politique de la visibilité sur la constitution et la place du sujet au sein du collectif « société. » L'idée de visibilité part du fait d'être vu et donc de valider sa propre existence à travers le regard de l'autre. Ce rapport intersubjectif constitue la base d'une réalité sociale commune, d'une existence partagée dans une sphère publique considérée en tant qu'espace d'apparence de soi et des autres. À partir de là, le lieu, le temps et les modalités de la visibilité varient avec les évolutions technologiques de communication et l'utilisation que l'on en fait : la sphère publique a été

¹ La Cinquième Couche est connue pour être une maison d'édition de BD indépendante privilégiant les travaux avant-gardistes et novateurs (Brethes). *1h25*, œuvre d'autofiction féminine proche d'autres BD populaires du moment, dénote dans la liste de publications de la maison d'édition mais a réussi un grand succès commercial et médiatique pour la Cinquième Couche.

² Notion utilisée par Ann Miller et Murray Pratt pour désigner le genre autobiographique en BD et sa spécificité avec l'exemple premier du *Journal* de Fabrice Néaud.

profondément modifiée par la dépendance aux médias de communication pour partager et obtenir les informations à propos du monde commun.

Pour Olivier Voirol, les médias de communication ont modifié les rapports entre les individus, et le rapport qu'ils ont avec eux-mêmes. En effet, quand la visibilité était définie seulement par la présence immédiate d'acteurs qui peuvent se voir et s'entendre, leur réalité et leur monde commun étaient créés à travers cette immédiateté. Dans ce schéma, l'existence de soi est validée par la présence de l'autre qui nous voit et nous entend. Évidemment, la notion de visibilité est régie par des règles d'exclusion qui vont devenir flagrantes plus tard dans notre analyse. Avec les médias de communication, l'immédiateté temporelle ou spatiale n'est plus requise pour pouvoir voir ou entendre l'autre : le monde commun s'élargit à un champ d'acteurs et de possibles beaucoup plus larges. Ainsi, la visibilité d'un individu, de son image ou de ce qu'il veut exprimer n'est pas limitée spatialement ou temporellement. Cependant, cette visibilité est rendue possible par un médiateur qui transmet les informations et les images des individus selon des critères de sélection, des pressions politiques, économiques et esthétiques. Voirol y voit une « fétichisation de l'information » qui met en scène, à travers les médias de communication, des interactions instrumentales entre des individus ayant pour but de cibler une certaine partie de la population selon des critères majoritairement marchands. Ainsi, l'espace de visibilité qui pouvait permettre une reconnaissance de l'autre et de soi-même dans un monde commun finit par détruire ce monde commun et le vider de sa dimension collective. Les acteurs visibles ne sont que des instruments inscrits dans un système de logique d'échange et sont, au final, invisibles les uns aux autres et à eux-mêmes.

Cette perception de (l'in)visibilité médiatisée bouleverse les notions d'affirmation de sa propre existence et d'une réalité commune validée par l'autre ou le collectif ; ce qui a pour conséquence de limiter les actions collectives ou le besoin de s'identifier à travers le collectif. Comme Voirol le souligne, cette conséquence a des effets politiques importants sur la représentation des groupes marginalisés et a ouvert la voie à des « luttes pour la visibilité » :

On qualifiera ainsi de 'luttes pour la visibilité' cette dimension spécifique de l'agir qui, partant d'un vécu de l'invisibilité ou de la dépréciation symbolique, déploie des procédés pratiques, techniques et communicationnels pour se manifester sur une scène publique et faire reconnaître des pratiques ou des orientations politiques. (108)

L'utilisation de réseaux sociaux, de tracts ou de formes de médias moins dominants permet aux groupes d'« invisibles » d'entrer dans la sphère visible, s'ils ont les compétences informationnelles nécessaires (connaissance des

codes et phrases types qui accrochent le regard journalistique). Certains groupes ne parviennent pas à la sphère du visible public à cause d'un refus d'utiliser le langage codifié pour attirer les médias ; leur déconstruction ou critique de ce langage codifié ne leur permet pas cette visibilité, mais leur permet une résistance et une lutte pour la visibilité tout de même.

On peut tirer de cette analyse que la sphère publique est régie par des systèmes de communication et de sélections normatifs qui contrôlent ce que nous percevons du monde commun et parviennent ainsi à créer cette notion de « monde commun. » Notre perception de la société et de ce qui s'y passe dépend d'un réseau de décisions informationnelles, politiques et économiques qui nous échappe. À ce moment-là, poser la question de la visibilité et de son impact politique, culturel et social est tout à fait pertinent, en particulier à propos d'une catégorisation d'individus telle que « les femmes. » Dans le cas qui nous concerne, la question de visibilité féminine dans l'œuvre de Judith Forest se situe au niveau médiatique de la représentation des femmes et des auteures, en particulier dans le monde de la BD.

La visibilité « en régime médiatique » explorée par Nathalie Heinich aborde le phénomène d'« accès au rang de personnalité » (39) dû à la reproduction technique et à la diffusion en masse d'images (en particulier des visages) qui entraînent une reconnaissance et un statut public particulier à certains individus. La médiatisation actuelle est ambivalente dans le sens où elle constitue à la fois un écran entre les « personnalités » et leur public tout en lui donnant accès à l'objet de son admiration. De la même façon, la médiatisation par la diffusion d'images et de mentions du nom connu et reconnu, crée un personnage public qui est vu, revu et observé dans ses moindres détails par le regard du public.

L'axe de recherche d'Heinich se situe moins au niveau des actions collectives dont parle Voirol, mais plutôt au niveau de la relation entre public et vedette, sphère publique et représentation symbolique de ceux qui y existent. Il semble que cette séparation plutôt nette entre vu et voyeur place le public dans une situation de victime perverse du système de visibilité. Il éprouve le désir d'observer ces visages publics donnés par les médias, mais c'est le système médiatique de visibilité qui a créé cette relation entre vedette et public. De plus, dans cette perception de la visibilité médiatisée, toute reconnaissance ou validation de l'autre dans l'espace d'apparence est annulée ; la sphère publique est réservée aux images et aux acteurs dans les médias dominants. Le phénomène d'imposture à propos de Judith Forest, dont nous allons discuter plus en détail dans la troisième partie, correspond tout à fait à ce système de

visibilité médiatisée qui donne pour véridique les informations et images qu'il transmet.

Pour Voirol comme pour Heinich, ce système de visibilité a créé de nouvelles façons de se rendre visible dans la sphère publique : il faut gagner l'attention. Si Voirol donne l'exemple des manifestations pour les sans-papiers qui mettent en avant le côté deshumanisant de la situation pour accéder à la visibilité médiatique, nous pourrions donner l'exemple des manifestations FEMEN qui exhibent les corps de ses manifestantes pour obtenir le même regard des medias. Les groupes marginalisés et militants utilisent le système de visibilité médiatisée pour accéder à la sphère du visible et à la reconnaissance sociale. La visibilité a un fort impact politique à cause du pouvoir des medias : plus on est vu, plus on a accès à une valeur sociale reconnue, plus on a de l'influence. Selon ce principe, être visible et représenté dans l'espace public, ou être effacé et invisible, a une grande importance sur la perception du monde commun et sur la perception de ceux qui le constitue (minorités culturelles, ethniques, sexuelles, sociales...).

Maintenant que les bases médiatiques et politiques de notre étude sur la visibilité féminine sont posées, nous allons présenter l'œuvre de bande dessinée de Judith Forest dans son contexte. Nous discuterons des questionnements qu'elle amène sur l'authenticité et de la sincérité d'un travail d'autofiction ainsi que sur la constitution du sujet dans l'espace d'apparence qu'est la publication.

II. Faire écho pour mieux exister : l'autobio-BD et la référence au féminin

Judith Forest est une jeune auteure de BD qui a reçu beaucoup d'attention avec son premier album *1h25* paru en 2009. *1h25* correspond à ce que Miller et Pratt appellent de l'autobio-BD, soit une bande dessinée autobiographique. L'autobiographie sous-entend une part d'authenticité et de réalisme qui est construite à travers le récit et, ici, les images de l'œuvre (voir El Refaie). Bien qu'une part de fiction entre toujours en jeu dans la création artistique pour obtenir une histoire cohérente et lisible, dans le cas de Forest, on se demande à quel point la réalité entre en jeu.

C'est dans son œuvre que l'on apprend à découvrir Judith Forest, 25 ans, étudiante aux Beaux-Arts qui découvre la BD grâce à son ami Momo que la narratrice (et l'auteure) garde anonyme. Le titre *1h25* fait référence à la durée du trajet Paris-Bruxelles en train, qu'elle effectue après l'obtention de son diplôme pour changer de vie (165). Ce livre illustre une démarche artistique

depuis une certaine idée de la culture fermée et élitiste vers une plus grande liberté dans le cadre du genre populaire de la bande dessinée. On peut d'ailleurs y trouver un certain encensement de la BD en tant que pratique artistique libératrice et libérée ainsi qu'une reconnaissance du genre au sein de la culture. Comme la narratrice le dit :

Au fond, j'en suis quand même revenue [du festival d'Angoulême] convaincue que la bande dessinée pouvait être un art contemporain légitime. Pas plus mauvais qu'un autre, et parfois même pertinent par sa fraîcheur. Loin des préjugés de mes profs. J'ai eu envie d'essayer. (149)

Ce côté engagé du texte de Forest contribue à une lutte pour la visibilité de la BD ainsi que des femmes en BD à travers une critique personnelle (non théorisée) de la création artistique canonique et une pratique expérimentale réussie (vu le succès de l'œuvre).

Judith évoque dans son œuvre ses problèmes avec son père (qui n'a rien à voir avec le grand nom de la BD, Jean Claude Forest³) qui se trouve être un homme d'affaire international et avec qui elle n'échange que quelques courriels reproduits dans le texte. Le père, loin d'être un guide artistique, représente l'impossibilité du lien avec la famille, une incompréhension générationnelle entre conception élitiste de la culture et engagement passionné indépendant. Il essaie à plusieurs reprises de jouer de ses relations pour obtenir à Judith un poste dans une galerie ou un autre emploi préférentiel lié à l'art (voir par exemple le premier courriel reproduit page 15) Ainsi, Judith prend son indépendance en allant à Bruxelles, faire de la BD. Elle se retrouve dans une collocation qui reproduit bon nombre de clichés sur les rencontres et la vie à plusieurs (comme ceux du film *L'Auberge espagnole*) qui permettent quelques rebondissements amoureux (et érotiques) à l'histoire.

L'intime prime dans cette autobio-BD ; nous retrouvons les récits quotidiens des fêtes, des états d'âme et pensées (critique de l'élitisme des Beaux-Arts, par exemple). Et des relations avec amis et amants représentées explicitement (représentation des ébats érotiques). Le trait des dessins semble parfois indécis, proche de l'esquisse et de la caricature, ce qui rapproche doublement cette œuvre de celle d'une autre jeune auteure, aurélia aurita (qu'elle signe elle-même sans majuscules) qui a, elle aussi, fait l'objet d'un buzz

³ Jean Claude Forest était un célèbre auteur de BD dans les années 1970 en France. Il a été l'auteur, entre autres, de *Barbarella*, la première BD considérée comme érotique en France. Selon Marie-Christine Lipani Vaissade, *Barbarella* incarne l'émancipation de la femme en BD, non pas de par son érotisation, mais de par sa prise de pouvoir et sa capacité à se défendre. Donner une telle origine à l'auteure Judith Forest revient à l'inscrire dans un mouvement de renouveau de la bande dessinée française, en particulier vers une émancipation des femmes en BD.

médiatique. Le style des travaux de ces deux auteures est proche : elles travaillent toutes deux dans le genre de l'auto-biographie/fiction comprenant des représentations érotiques au trait simple, en noir sur blanc et proche de l'esquisse. Elles ont également toutes les deux répondu à l'accueil médiatique de leur propre travail dans un second livre, *Buzz-moi* (2009) en réponse à *Fraise et chocolat* (2006) pour aurita et *Momon* (2011) en réponse à *1h25* (2009) pour Forest.

Buzz-moi explique le « buzz » médiatique autour de la parution de *Fraise et chocolat*, BD d'autofiction érotique trop rapidement catégorisée en tant que récit nombriliste d'une exhibitionniste (Loret). *Momon* a lui aussi été écrit en réponse à *1h25* (« apostille » selon la couverture), un complément et un commentaire de son travail. Forest y critique également les medias en questionnant ses éditeurs et leur manipulation de son travail ce qui entraîne une réflexion sur l'authenticité et la sincérité dans l'autobiographie/fiction et la création en général : « Au fond, toute biographie est une fiction, un mensonge, une imposture. » (47)

Le travail des deux auteures vient questionner le besoin d'authenticité dans un travail autobiographique et surtout l'invasion des medias dans la sphère privée des auteures qui se retrouve amalgamée avec leurs récits créatifs. Dans le travail de Forest, on pousse d'avantage ce questionnement de l'authenticité par rapport à l'auteur du texte. Selon Alain Brunn, l'auteur est avant tout le responsable (pénal et artistique) de l'œuvre, le premier référent pour les lecteurs. Dans le cadre de travaux collectif, l'auteur « perd cette caractéristique d'être celui-qui-écrit-le-texte. Mais la limite est floue : tout texte est collectif, l'auteur n'écrit jamais seul, ne serait-ce que parce qu'il hérite d'une langue, de procédés, de modèles, avec lesquels il écrit, et qu'ainsi toute écriture est réécriture. » (Brunn, 215-216)

Le travail de Forest correspond initialement à une œuvre identifiable pour les lecteurs et les medias, avec un nom sur la couverture et une description autobiographique crédible tout le long du récit et même des apparitions télévisées qui ont validées médiatiquement l'existence de l'auteure. Selon les codes de visibilité des vedettes, tout est en ordre : un visage est là pour être reproduit et associé au nom d'une personnalité reconnue au niveau social et artistique. Cependant, l'aveu de la création collective renvoie à ce flou auctorial, qui rend difficile l'identification du texte à travers son auteur : peut-on tout de même appeler cela une œuvre féminine ? Une bande dessinée avant-gardiste collective ? Une polémique similaire a éclatée après la parution de *Louise Labé, une créature de papier* (2006) de Mireille Huchon. La chercheuse avance que l'auteure, Louise Labé, n'aurait pas existé mais aurait été inventée

par un collectif d'écrivains de l'époque, ce qui a fait des vagues parmi les seiziémistes qui considèrent Louise Labé en tant qu'auteure révolutionnaire et émancipatrice des femmes (McKinley). La mise en doute de l'existence de Louise Labé contamine également l'authenticité de son discours d'une subjectivité féminine quasiment impossible à exprimer au XVI^{ème} siècle. De ce côté-là, nier l'existence de Louise Labé revient à passer sous silence la voix que ses textes ont pu révéler. D'un autre côté, réexaminer « le milieu culturel qui mit en scène une femme du nom de Louise Labé » (McKinley 754) amène à repenser la création artistique ainsi que le sens associé au nom de l'auteur dans la lecture d'une œuvre. Il est impératif de reconnaître la présence des femmes dans le canon littéraire et dans le champ artistique en général, mais que faire des œuvres collectives et des impostures qui mettent en scène des femmes ?

La relecture du texte de Forest met en lumière les interrogations de propriété auctoriale et de démarche artistique qui étaient finalement présentes tout le long de l'œuvre. Forest exprime un mal existentiel à la source de son désir de création. À plusieurs reprises, elle mentionne la problématique de l'existence à travers son œuvre : si son nom est inscrit sur un livre, cela suffit-il pour exister ? Ou plutôt, cela donne-t-il une existence ? Les derniers mots d'*1h25* illustrent cela :

En relisant, en compilant, retravaillant ce livre, je suis arrivée à l'illusion d'une continuité, en rassemblant des expériences éparses comme si je n'avais fait qu'absorber les histoires des autres, les agréger. Une esthétique du complot. Un beau bordel à posteriori. Peut-être est-ce cela ma vie, un point de jonction entre des tas d'histoires, des tas de gens qui me semblent tous plus réels que moi. Je suis parvenue à **acquérir un peu d'existence propre**, mais je sens qu'il me faudra d'autres carnets, et me raconter encore beaucoup, pour exister enfin. (298, caractères gras ajoutés)

Si on relit le travail de Forest selon cette perspective de questionnement de l'existence et de l'imposture, on retrouve des références au complot depuis le cours du professeur sur la « théorie du complot » pages 46 à 49 (*1h25*) jusqu'à la dédicace de *Momon* aux « journalistes, qui [lui] ont permis d'exister » (2). Cette insistance sur l'imposture, le questionnement de la sincérité et de l'authenticité permet à la fois de créer une identité-sujet capable de critiquer et de se positionner dans le milieu artistique français tout en mettant en doute l'existence de ce sujet au niveau littéral. Ce paradoxe d'(in)existence au niveau symbolique fait écho à notre analyse médiatique de la visibilité qui présuppose que la reconnaissance de soi et de l'autre est dissipée à travers l'intervention du médiateur « médias ». L'auteure Judith Forest existe dans les médias (publication de la BD, interviews et passages télévisés, page Facebook...), mais ces interactions médiatisées ne valident pas l'existence propre du sujet pour

ceux qui la regardent car seulement des images et des reproductions de ces images ne parviennent au public. La notion d'authenticité dans les médias devient une question de confiance entre le public et le système de visibilité en place ; ce qui est in/visible et in/existant est régi par un système médiatique dans lequel Judith Forest existe et ne peut pas exister. D'ailleurs, l'œuvre de Forest met ce paradoxe en avant à travers son caractère expérimental et novateur.

Les différentes techniques utilisées font écho au travail de Fabrice Néaud et à son *Journal* (1992-1999 et 2002), première œuvre autobio-BD en France, et à laquelle Forest fait ouvertement référence en reproduisant la couverture du premier volume dans *1h25* (106). Néaud a créé une œuvre d'avant-garde riche et innovatrice en plongeant dans l'intimité du quotidien de son auteur-narrateur homosexuel. Les problèmes de la création artistique et de la (non) acceptation de sa sexualité en France sont abordés ouvertement pour la première fois (Pratt). Au niveau du style, Néaud utilise différentes techniques dans son travail, allant du dessin sophistiqué et réaliste aux symboles. On y voit aussi une lutte pour la visibilité des identités sexuelles marginalisées dans un média populaire (la bande dessinée) qui repousse les catégories et les normes.

Dans l'œuvre de Forest, Néaud sert de référent sur la question de l'avant-garde et du style expérimental de Forest, qui l'encense et va même jusqu'à représenter dans *Momon* une scène orgiaque avec ses éditeurs et « Fabrice Néaud ! L'icône gay de la bande dessinée, [son] modèle en autofiction ! » (37). Néaud devient alors l'initiateur artistique après une séance de croquis le lendemain de ladite orgie. La proximité sexuelle et artistique ainsi représentée dans *Momon* inscrit Forest dans la lignée avant-gardiste et autofictionnelle de Néaud et au cœur du milieu de la bande dessinée. La narratrice va questionner elle-même sa place dans ce milieu lors de la parution de son livre :

Est-ce que c'est légitime ? Est-ce que je suis légitime ? **Je n'ai pas la profondeur et l'ambition d'un Néaud**, je n'ai pas la légèreté ni la futilité d'une Aurita [sic] je n'ai pas le propos et l'engagement, aussi caricatural qu'il soit, d'un Squarzoni, ni même l'arrière-plan historique d'une Satrapi, et encore moins l'élégance d'une Dominique Goblet. (*Momon*, 18, caractères gras ajoutés)

La relation hétérosexuelle prêtée à Néaud crée de sérieux doutes quant à la véracité de l'histoire racontée étant donné que le *Journal* est axé sur l'intimité de son auteur-narrateur homosexuel. C'est d'ailleurs cet axe qui rapproche Forest et Néaud au niveau de la problématique de visibilité des identités marginalisées : l'homosexuel chez Néaud, et la femme chez Forest.

La sexualité est présente dans l'œuvre de Forest et les relations représentées sont majoritairement hétérosexuelles sauf une avec son amie Maud (1*h*25, 51-52). Cette relation lesbienne est d'ailleurs vue comme n'étant pas sérieuse et symbolique d'une vie volage de l'auteure. L'auteure/narratrice apparaît comme une jeune femme assez stéréotypée avec les cheveux longs, parfois féminine, parfois en pantalon large qui met moins en valeur les formes de son corps. Les fêtes étudiantes sont bien arrosées et les cigarettes se fument les unes après les autres. Les relations sexuelles sont représentées de façon assez sommaires, quelques positions sans détails des corps en action ou des effets du plaisir sur les participants et les participantes. Les préservatifs ou la contraception sont absents de toute l'histoire, comme si cet aspect plus sérieux (voire politique) de l'intimité sexuelle ne correspondait pas à l'image de la jeune femme volage (et pourtant libre) de l'œuvre.

Les expériences sexuelles sont variées et semblent se produire de façon aléatoire. Judith se retrouve dans des situations érotiques sans l'avoir demandé tout en suivant la mouvance. C'est comme ça que l'« enfoiré » de belge (qui se trouve être Xavier Löwenthal, un des éditeurs) « réussit à [lui] faire l'amour » après de nombreuses avances (1*h*25, 149). Elle commentera plus tard qu'elle « dessine comme [elle] fait l'amour. Avec dégoût aussi (de moins en moins). » (209) On retrouvera Judith dans une relation stable et sérieuse dans le deuxième livre, ce qui indiquerait que ces expériences sexuelles multipliées dans 1*h*25 symbolisent une quête d'identité et une transition entre l'étudiante et l'auteure de BD publiée. La scène d'orgie dans *Momon* inclut tous les éditeurs et même Fabrice Néaud pour conclure ce cycle créatif. Cette scène semble grotesque, comme pour dévoiler finalement le canular de ces deux œuvres. Par contre, cette réunion sexuelle fonctionne sur le plan symbolique pour tisser un lien final entre les personnages/les créateurs et accoucher de leur œuvre : Judith Forest.

La représentation d'expériences sexuelles multiples par une jeune femme volage qui semble se retrouver dans des situations érotiques de toutes sortes, correspond à un stéréotype féminin qui pourrait attirer un large public. Les pages 77, 78 et 79 de *Momon* représentent les trois éditeurs de la Cinquième Couche en train de « comploter » la création de Judith Forest pour « faire parler un peu d'[elle] et vendre », en tant qu'outil commercial surfant sur la vague de la mode de l'intime et du féminin. La stratégie de communication utilisée semble avoir été efficace, comme le pense Brethes qui trouvait 1*h*25 plutôt racoleur et nombriliste. Les multiples références à la littérature, au monde de la bande dessinée et à des questions philosophiques existentialistes situent le travail de Forest au croisement de multiples échos dignes d'intérêt

pour un public plus select. La quête de visibilité des éditeurs est réussie, mais seulement en partie, comme nous allons le voir dans la discussion de l'invention/l'absence de l'auteure qui suit.

III. L'ombre sur la Forest : non/existence derrière le « je(u) »

« J'ai parfois envie de les tuer mais j'ai peur que leur disparition soit aussi la mienne, comme si je n'existais que par le livre qu'ils m'ont fait la faveur d'éditer. (...) Décidemment, être auteure, ce n'est pas encore être. »
(Momon, 71)

La réception d'*1h25* est excellente, les critiques de blogs et de magazines en ligne autant que *Les Inrockuptibles* et la chaîne Arte font l'éloge de la sincérité du livre (Di Salvia), de sa sensibilité sans fausse pudeur (Norot). Lors de sa rencontre avec l'auteure à New York, Nicolas Ancion note que le livre a créé « un engouement chez les journalistes, les libraires et les nombreux lecteurs » (2010). Cet entretien et son apparition sur la chaîne franco-allemande Arte, montrent l'ampleur de la visibilité atteinte par l'œuvre de Judith Forest, son visage ainsi que son nom. Certains critiques, comme Brethes, condamne l'amateurisme des dessins ainsi que le côté racoleur de certaines planches, d'autres qualifient son dessin/croquis d'élégant et en adéquation avec l'immédiateté du genre autobiographique/journal intime (Groensteen).

La dernière page de *Momon* annonce que cette œuvre ainsi qu'*1h25* ont été écrites par *des* auteurs, et ils saluent d'ailleurs « le remarquable rôle de composition de Sabrina Lucot pour les apparitions télé et radio. » (108) Cet aveu vient confirmer des rumeurs (Brethes, Ancion 2011) et créer un sentiment d'imposture totale. L'utilisation de pseudonymes en BD est affaire courante (par exemple, Mœbius, Jijé, Hergé, Peyo, etc.) mais il s'agit ici de la création de l'auteure par trois autres, ce qui va au-delà de la modification de son nom. En effet, le nom d'auteur associé à une existence véritable et unique, est un principe bien connu et attendu du lectorat (Brunn). Le fait d'avoir eu recours à une actrice pour intervenir à la télévision et à la radio, ces instances des medias de communications dominants, pour la promotion du livre reconnaît ce principe de l'auteur et de l'influence du nom (qui informe sur le genre, l'origine et d'autres caractéristiques) sur la façon de lire et d'interpréter une œuvre. Dans ce sens, la supercherie médiatique a été très efficace et a permis à l'œuvre d'accéder à la sphère du visible.

David Martens vient nous rappeler les réactions violentes face à l'imposture de Boris Vian, qui avait signé *J'irai cracher sur vos tombes* avec le nom Vernon Sullivan à cause des règles implicites liées à la posture de l'auteur. On en vient même à une hiérarchie de gravité selon les impostures : utiliser un

nom d'homme pour se faire publier et respecter (pour George Sand, par exemple) est tout à fait acceptable alors que se faire passer pour un afro-américain qui écrit une œuvre avec des scènes érotiques, semble dépasser une certaine limite morale, nous dit Martens (81). Il est intéressant de noter ici que le terme même d'« imposture », soit de prendre l'identité d'un autre (en tant qu'enjeu littéraire ici), soit de modifier les modalités de la posture de l'auteur (son identité véridique présumée), caractérise une grande faute reconnue de tous dans la sphère publique, peut causer un scandale. Cette gravité supposée n'est pas questionnée dans l'article de Martens, et pourtant elle n'a d'impact dans la sphère publique uniquement parce que la vérité est perçue en tant que valeur morale universelle, alors que l'écriture elle-même a pour base la fiction et la créativité. Il faut souligner, d'ailleurs, que les scandales d'impostures font de moins en moins la une des médias et que le canular de la Cinquième Couche a fait couler beaucoup moins d'encre que la publication d'1/25.

L'invention de l'auteur par un collectif, créé pour le public cette image de l'auteur telle qu'on l'attend et la connaît, l'auteur unique à qui on peut associer son œuvre et même, dans le cas de l'autobiographie, une existence « réelle. » Mais cette image de l'auteur est une double illusion : d'abord parce que l'autobiographie contient, quoiqu'il arrive, des éléments de fiction et aussi parce que le phénomène de visibilité crée un personnage visible par le public qui n'est pas la réalité de la personne vue. Ensuite, l'illusion se trouve dans le fait que l'auteur en question est imaginaire. Ainsi, il paraît évident que la création de cette auteure par le collectif éditorial de la Cinquième Couche vise à donner une crédibilité au travail signé Judith Forest ; une crédibilité pour le lectorat et ses habitudes de lecture d'un auteur (au lieu du collectif) ; une crédibilité médiatique et un capital de visibilité ; et une crédibilité proche de l'authenticité attendue d'une œuvre autobiographique/fictionnelle. Cette crédibilité a peut-être permis à l'œuvre en question de toucher un public de lecteurs et de critiques d'une façon différente en insistant sur les questions de sincérité et d'existence à travers la médiation : la publication d'un livre, de son nom sur une couverture et dans les médias. Le capital de visibilité, acquis par la « supercherie » auctoriale de pair avec l'illusion d'authenticité de la BD, a permis à la Cinquième Couche de réaliser un grand coup médiatique et commercial, ce qui n'est pas le style d'œuvres habituellement publiées par la maison d'édition.

Mais au-delà de l'aspect économique controversé de ce type de supercherie, la création d'une auteure et de son œuvre, c'est à dire d'un monde (imaginaire mais donné comme réel) et de la fiction qui lui est associée, reste un coup de maître dans la création artistique (Brethes). On peut concevoir l'idée comme étant un projet esthétique poussé au-delà de la limite du livre,

engagé dans la réalité ; ce qui va amener à réfléchir justement sur le sens que l'on donne à la réalité, au rapport entre lectorat et auteurs et sur notre conception de la création au sens large. Le questionnement reste valable et pertinent, malgré sa dimension quelque peu élitiste et son arrière-goût de déception et de tromperie. Ce dernier est généré, nous le croyons, par la présence d'un visage et d'un être humain sur le nom Judith Forest dans des entretiens télévisés. Cette présence médiatique technicisée a permis la visibilité de l'auteure dans le but de promouvoir l'œuvre ; elle a aussi permis cette continuité entre l'œuvre artistique et son auteure, qui instaure un lien avec le public (comme nous l'avons vu avec Heinich). Sans cette image de l'auteure mais seulement son nom et son œuvre, le mystère autour de l'identité de l'auteure aurait participé à la richesse et l'originalité de la BD. Avec cette image visible et médiatique, cette BD a pris un essor considérable et probablement impossible sans elle, mais le phénomène s'est emparé de la personne (imaginaire) et la révélation de l'imposture a fini par jeter de l'ombre sur le travail artistique effectué. Comme on associe un texte avec son auteur, on tend aujourd'hui à délaissé un texte sans auteur⁴, ou dont les auteurs ont manipulé la figure de l'auteur (provoquant ainsi un paradigme d'impossibilité et d'incompréhension pour le public).

Cependant, pour ce qui est de la visibilité féminine, il est difficile de ne pas voir un nom de femme disparaître derrière trois hommes. Tout en reconnaissant une valeur à l'œuvre elle-même dans son potentiel de questionnement du rôle de la création et du rapport qu'elle entretient avec le public, l'utilisation d'un nom et d'une image de femme pour profiter d'un engouement pour la littérature « féminine » qui dévoile l'intimité d'une jeune femme en mode sensible semble moqueur. Les femmes sont toujours minoritaires dans le milieu de la BD, et comme nous l'avons vu dans la constitution de l'espace de visibilité ; être invisible dans la sphère publique et dans les médias a de grandes retombées politiques. Les trois éditeurs, dans leur expérience « pygmalienne », reproduisent l'utilisation et l'exploitation du corps féminin tant reprochée par les mouvements féministes depuis la seconde vague et la critique de l'exploitation de l'image féminine.

Conclusion

Au final, est-ce que l'imposture de la Cinquième Couche renforce le pouvoir dominant masculin au niveau éditorial, culturel et médiatique en

⁴ Il faut noter ici la pratique plus courante en BD de signer des œuvres sans auteurs ou anonymes (ex.). Cette précision souligne le fait que le milieu de la BD se distingue du milieu littéraire canonique dans une démarche créatrice expérimentale où justement, le jeu avec les règles auctoriales, stylistiques et artistiques est particulièrement poussé.

France ? Ou est-ce que le produit culturel signé par une femme et décrivant une intimité féminine dans une œuvre originale et de qualité, a tout de même le mérite de jouer avec les genres et les identités et de donner une visibilité autre aux termes d'auteur et de sincérité ? Quel est l'impact intellectuel d'une telle imposture et d'une parodie d'un travail féminin à succès pour gagner en célébrité ? Selon la lecture des textes de Forest et de leur réception présentée ici, l'imposture n'est pas le souci. Le pseudonyme ou la création d'une auteure toute entière n'est pas nouveau dans le domaine de l'art, peu importe les raisons qui y poussent les auteurs. La déception des lecteurs et des lectrices à propos d'un récit authentique et sincère paraît être un plus grand problème surtout dès lors que la mascarade est jouée par une actrice sur les plateaux télé et répondant aux interviews de magazines et journaux.

Cette présence physique correspondant aux dessins supposés autobiographiques (nous pouvons facilement associer les traits dessinés dans l'œuvre avec le visage de l'actrice qui joue l'auteure dans les entretiens, voir El Refaie) rend l'imposture plus difficile à négocier puisque l'auteure n'est plus seulement un nom sur une couverture, mais aussi un visage et une voix ; une attitude physique réelle et tangible (même par le biais de l'image qui est un médiateur parfois trompeur). Néanmoins, même l'imposture physique et le jeu d'actrice ne sont pas au cœur du problème ; les auteurs créent des personnages autant que les histoires qui vont avec. Le fait que les éditeurs de la Cinquième Couche aient sorti leur personnage de leurs livres et ainsi bousculé les notions de réalité et d'authenticité liées à l'autobiographie aussi bien qu'à l'identité de l'auteur (qu'ils n'ont même pas dû tuer comme Barthes), est dérangeant pour les lecteurs et lectrices, mais fait finalement partie du domaine de la création.

Le vide qu'il reste après cette affaire, la sensation de manque qui persiste se situe plutôt, selon nous, au niveau de la politique de la visibilité qui, en étant bafouée de la sorte, a volé un espace public attribué au féminin pour le faire se retrouver dans l'ombre du masculin, à nouveau. Idéalement, nous sortirions des catégorisations sommaires du masculin et du féminin pour nous permettre d'explorer la multiplicité des entre-deux et au-delà, que l'expérience humaine offre. Malheureusement, les dénominations identitaires, sociales et culturelles sont aussi politiques, ce qui leur donne une valeur dans le monde *visible* dans lequel nous vivons. Les auteures femmes en BD se démarquent en tant que minorité marginalisée ; dans cette démarche, l'utilisation d'une marque de fabrique féminine et du genre autobio-BD et dévoilement au féminin dans l'objectif « d'un coup de pub » est lourde de conséquences intellectuelles. Nous l'avons vu : ce n'est pas tant l'imposture en elle-même qui pose le plus gros problème, mais plutôt le fait de piétiner les plates-bandes d'une reconnaissance identitaire et artistique au féminin, la lutte pour la visibilité au féminin.

Bibliographie

- Ancion, Nicolas. « Plus fort que le plagiat : l'auteure imaginaire. » *Bain à bulles* : *Blog du Nouvel Observateur* 4 fév. 2011. Web. 10 sept. 2013.
- . « Interview avec Judith Forest. » *ActuaLitté.com : les univers du livre* 24 déc. 2010. Web. 10 sept. 2010. <<http://www.actualitte.com/interviews/interview-avec-judith-forest-1257.htm>>
- Brethes, Romain. « Canular belge à Angoulême. » *LePoint.fr* 29 jan. 2011. Web. 10 sept. 2013. <http://www.lepoint.fr/culture/canular-belge-a-angouleme-29-01-2011-1289191_3.php>
- Brunn, Alain (dir.). *L'auteur*. Paris : Flammarion, 2001.
- Cortijo Talavera, Adela. « La bande dessinée française au féminin. » *Littérature, langages et arts : rencontres et création* (2007) : 55-64. Web. 18 juil. 2013. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2554992>>
- Couturier, Maurice. *La figure de l'auteur*. Paris : Seuil, 1995.
- Di Salvia, Morgan. « 1h25 – Par Judith Forest – La Cinquième Couche. » *ActuaBD : Magazine quotidien d'actualité de la bande dessinée*. 30 sept. 2009. Web. 10 sept. 2013. <<http://www.actuabd.com/1h25-Par-Judith-Forest-La>>
- El Refaie, Elisabeth. « Visual authentication strategies in autobiographical comics. » *Comics Forum* (2012) : pas de pag. Web. 18 juil 2013. <<http://comicsforum.org/2012/11/30/visual-authentication-strategies-in-autobiographical-comics-by-elisabeth-el-refaie/>>
- Forest, Judith. *1h25*. Bruxelles : La Cinquième Couche, 2009.
- . *Momon*. Bruxelles : La Cinquième Couche, 2011.
- Groensteen, Thierry. « François Matton, Judith Forest et le dessin croquis. » *Neuf et demi : le blog de Thierry Groensteen* Neuvième art 2.0 : La revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 10 fév. 2010. Web. 10 sept. 2013. <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=blog_neufetdemi&id_article=55>
- Heinich, Nathalie. *De la visibilité. Excellence et singularité en régimes médiatiques*. Paris : Gallimard, 2012.
- Lecarme-Tabone, Eliane. « L'autobiographie des femmes. » *Fabula-LbT7* (2010). Web. 19 juil. 2013. <<http://www.fabula.org/lht/7/index.php?id=168>>
- Lipani Vaissade, Marie-Christine. « La révolte des personnages féminins de la bande dessinée francophone », *Le Temps des médias* 12.1 (2009) : 152-162. Web. CAIRN. 22 oct. 2013. <www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2009-1-page-152.htm>

- Loret, Eric. « Aurélia Aurita. » *Libération.fr* 10 sept. 2009 : pas de page. Web. 1 sept. 2013. <http://www.liberation.fr/livres/2009/09/10/aurelia-aurita_580605>
- Lorfèvre, Alain. « Judith Forest tombe le masque. » *LaLibre.be* (2011) : pas de page. Web. 22 juil. 2013. <<http://www.lalibre.be/culture/livres/judith-forest-tombe-le-masque-51b72f10e4b0de6db974d4d9>>
- Martens, David. « La franchise du pseudonyme : conditions d'exercice d'un indicateur de posture. » *Neohelicon* 40.1 (2013) : 71-83. Web. *Springer Complete Collection*. 17 juil. 2013.
- McKinley, Mary. « Louise Labé, 'invention lyonnaise' et polémique internationale. » *Critique* 737 (2008) : 748-754. Trad. Ph. Roger. Web. *CAIRN*. 16 oct. 2013.
- Miller, Ann et Murray Pratt. « Transgressive bodies in the work of Julie Doucet, Fabrice Neaud and Jean-Christophe Menu: towards a theory of the 'autobioBD'. » *Belphegor: Popular Literature and Media Culture* 4.1 (2004) : pas de pag. Web. 19 juil. 2013. <http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Miller_trnsgr_fr.html>
- Norot, Anne-Claire. « BD : Judith Forest, autobiographie sensible. » *Les Inrocks.com* 22 nov. 2009. Web. 10 sept. 2013. <<http://www.lesinrocks.com/2009/11/22/actualite/bd-judith-forest-autobiographie-sensible-1135768/>>
- Voirol, Olivier. « Les luttes pour la visibilité. Esquisse d'une problématique. » *Réseaux* 1 (2005) : 89-121. Web. *CAIRN*. 18 juil. 2013. <www.cairn.info/revue-reseaux-2005-1-page-89.htm>