



le deuil et la perte dans l'œuvre de dominique goblet

par Ann Miller

mercredi 3 janvier 2018, par [Thierry Groensteen](#)

[Janvier 2018]

Cet article examine la représentation de la perte et du deuil dans l'album de l'artiste belge Dominique Goblet, *Faire semblant c'est mentir* (2008). L'article se concentre sur l'exploitation par cette créatrice des ressources du média afin d'exprimer les états de douleur et de perte qui submergent son avatar textuel, ainsi que les étapes du deuil qui lui permettent de parvenir à une certaine résolution, processus qui passe par la production de l'album en question. Enfin, il fait valoir les sentiments ambivalents envers la mère qui transparaissent de manière indirecte.

Le deuil et la mélancolie

Faire semblant c'est mentir entrelace les récits de deux pertes, le départ de l'amant de l'artiste et la mort de son père. Dans notre analyse de l'album de Goblet, nous nous appuyons sur la relecture de Freud par Darian Leader, dont voici un bref résumé. Freud distingue entre le deuil, « la réaction ordinaire à la perte d'une personne aimée » (203) et la mélancolie, un état pathologique. Le travail du deuil, explique-t-il, implique un détachement progressif de la libido investie dans l'être aimé (204-5). C'est une opération longue et douloureuse, qui demande à ressusciter des souvenirs en lien avec le disparu, de manière à réaliser « la mise en application du principe de réalité » (205), la conscience du fait qu'il ou elle est parti.e. Dans la mélancolie, la perte est intériorisée : la libido dirigée vers la personne disparue ne se déplace pas vers un objet différent, elle est réinvestie à l'intérieur de l'ego.

Leader développe les intuitions de Freud et les associe au travail d'autres théoriciens. Comme Karl Abraham, il rejette la distinction entre deuil et mélancolie, préférant voir ces deux concepts comme un continuum (60-5). Pour Abraham, toutes les formes de deuil dérivent de la mélancolie qui survient dans la relation de l'enfant à la mère, dans laquelle l'amour risque d'être débordé par la haine. À sa suite, Leader soutient que « Quand nous perdons quelqu'un dans le cours plus tardif de notre vie (...), la situation de notre enfance sera toujours revécue. Nous sommes catapultés en arrière vers notre relation originelle, ambivalente, à notre mère. » (65)



Dans notre discussion de l'album de Goblet, nous ferons aussi référence au travail de Julia Kristeva qui, comme Abraham, associe le stade de la mélancolie avec le « deuil impossible de l'objet maternel » (*Soleil noir*, 19). Dans *Pouvoirs de l'horreur*, Kristeva explore combien les conséquences psychiques de la relation que l'enfant entretient avec le corps maternel sont complexes et contradictoires. En particulier, elle explique la notion d'abjection, la peur et le dégoût qui se dégagent quand les frontières du moi sont menacées par des corps morts et des déchets corporels, évoquant les efforts précoces de l'enfant pour se détacher du corps de la mère et pour réprimer sa relation avec le domaine prés-symbolique, non symbolisable. Nous soutiendrons que, dans le livre de Goblet, sous l'histoire de perte du père et d'abandon par l'amant, il y a une autre histoire, celle de sa relation avec sa mère, dont l'apparition en tant que personnage se double d'une série de traces fantasmatiques, certaines déplacées sur d'autres figures maternelles ou féminines.

Kristeva a souligné le fait que tant la mélancolie que l'abject sont liés à la créativité. La peine causée par un deuil ou une perte peut être transposée dans les rythmes, les signes et les formes de la littérature (*Soleil noir*, 33), et c'est à travers l'art, comme autrefois à travers les rites et la religion, que l'on peut faire disparaître l'abject (*Pouvoirs de l'horreur*, 24). Plus généralement, Kristeva a lié l'affect à l'expression artistique via sa catégorie du « sémiotique », qu'elle définit comme les effets de sens qui ne sont pas réductibles au langage, des traces psychiques extrêmement fragiles qui correspondent aux processus primaires de condensation et de déplacement (Guberman, 22). Elle affirme qu'elles peuvent transposés dans la création artistique, non seulement dans la littérature mais aussi dans le jeu des couleurs de la peinture abstraite ou dans toute forme de production esthétique qui n'est pas basée sur une signification dénotative précise mais passe par l'affect (*idem*). Il ne s'agit pas d'une simple transmission d'humeur, sans art. Si l'œuvre peut communiquer au lecteur/spectateur la réalité affective de la tristesse, de l'angoisse ou de la joie c'est parce que, à travers le processus créatif, cette émotion est « dominée, écartée, vaincue » (*Soleil noir*, 33).

Faire semblant c'est mentir

Goblet insiste sur le travail de réarrangement auquel elle s'est livrée sur le matériau brut de *Faire semblant c'est mentir*. Elle a décrit le livre comme « à caractère autobiographique » mais comme n'étant pas « le reflet de la vérité » : la vérité autobiographique y serait atteinte « à travers notre discours » – à Guy-Marc Hinant et elle (cf. *Portrait de Dominique Goblet*). Son partenaire, Guy-Marc Hinant donc, qui non seulement apparaît comme l'amant infidèle mais est également crédité d'avoir coécrit deux chapitres, explique dans la postface de l'album qu'« il ne s'agit pas de la vie elle-même mais de l'Art » et que les protagonistes ne doivent pas être identifiés avec les Hinant et Goblet de la vraie vie.

Le processus créatif est mis au premier plan par le mélange inhabituel et remarquable de différents styles dans l'œuvre, qui incluent le *style mignon* associé aux images populaires sentimentales, l'art brut, le réalisme et finalement l'abstraction à la manière de Rothko. Goblet explique qu'en changeant de

techniques et d'influences, elle parvient à maintenir une attitude questionnante, à éviter la facilité et, dans le cas de ce livre, à traduire les différentes sortes de tensions qui opposent les personnages à mesure que le récit se développe (*Portrait de Dominique Goblet*). Selon Gert Meesters, en plus de contribuer au rendu des émotions, cette diversité stylistique crée un second niveau de sens en situant *Faire semblant c'est mentir* dans un réseau de références intertextuelles appartenant aux beaux-arts, le transformant en « un acte à la fois politique et poétique » (209).

La variation stylistique ne concerne pas seulement les images mais également le lettrage des mots, que Catherine Mao a décrit comme « fluctuant et très expressionniste ». Elle estime que l'« intense matérialité de la lettre » évoque la présence de la narratrice qui, en l'absence de *voice-over*, ne se manifeste pas elle-même verbalement (6). Dans un article qui traite de l'ouvrage précédent *Portraits crachés*, Jean Baetens observe que les mots, toujours « fortement visualisés » dans le travail de Goblet (82), participent d'une déstabilisation de la logique binaire et hiérarchisée, engendrant ainsi une forme d'écriture féminine et de « résistance à la langue du père » (79). Toutefois, ni le sujet explicite de *Faire semblant c'est mentir* ni le traitement du corps ne sont ouvertement féministes, si on les compare avec le travail d'artistes comme Julie Doucet ou Caroline Sury. En effet, Laurence Brogniez a relevé que, dans une scène érotisée à travers une succession de cadrages fragmentaires sur des parties du corps, « Goblet adopte un point de vue masculin posé sur son propre corps » (131). La « résistance à la langue du père » et plus généralement à l'ordre symbolique est peut-être à rechercher à un autre niveau, à la fois celui du drame familial intense qui se joue mais aussi, de façon plus indirecte, dans le portrait de Bruxelles comme lieu de l'action. Ce dernier pont pourrait faire l'objet d'un autre article, et je me contenterai ici de mentionner le fait que l'Atomium, symbole de l'engagement de la ville dans la modernité et en faveur de la technologie, se trouve reléguée dans deux petits dessins au bas de la quatrième de couverture, réduite à un griffonnage insignifiant, comme distillé par le texte.

La densité signifiante qui ressort de la richesse stylistique du livre de Goblet et de l'entrelacs des scénarios relatifs à l'amant, au père et à la mère est encore augmentée par les silences et les censures qu'implique le séquençage narratif. Tout travail sur la mémoire est bien sûr en droit d'échapper à la rationalité chronologique, mais dans ce cas-ci la complexité d'une construction narrative qui emprunte des faits à différentes époques se combine à la durée inhabituelle du processus d'écriture, de 1995 à 2007. Jean-Christophe Menu a développé l'idée que la bande dessinée ne pouvait pas seulement proposer des ellipses entre les cases et des « méta-ellipses » entre les épisodes mais également des « méta-méta ellipses », dont les interstices sont des « fragments de réalité » (*La Bande dessinée et son double*, 331). Dans cet album, nous trouvons une occurrence radicale de « méta-méta ellipse ». Il faut noter que c'est seulement après la mort de son père que Goblet a produit le long flash-back détaillant un souvenir d'enfance, signalé par une case à la fin du premier chapitre, mais qui n'apparaît réellement que deux chapitres plus loin. La difficulté à narrer certains événements du passé se trouve ainsi intégrée à la structure du livre et renforce son impact. Le double report, à la fois dans le placement narratif et dans l'ordre de la composition, atteste la résistance psychique qu'il faut surmonter pour que le processus du deuil puisse s'enclencher.

L'événement relaté dans cet épisode longtemps différé est un acte de cruauté envers Dominique enfant, perpétré par sa mère. Toutefois, il est remémoré et raconté comme un acte d'abandon par le père, et son inclusion juste après l'annonce de la mort de celui-ci suggère que les souvenirs associés avec l'objet perdu doivent, comme l'a dit Freud, être réactivés si l'on veut pouvoir assumer cette perte. Le père, un personnage exubérant mais loin d'être sans défauts, occupe de la place dans le livre. En comparaison, la mère ne fait que deux apparitions comme personnage, une dans l'introduction et une dans un flash-back ultérieur, toutes deux rattachées à des scènes de l'enfance. Je voudrais suggérer ici qu'une présence maternelle plus discrète, à la fois idéalisée et crainte, traverse le livre sous une forme souvent indirecte, déplacée.

L'introduction met en scène un petit psychodrame avec une conclusion heureuse. Dominique, représentée enfant (dans un *style mignon* nostalgique), tombe et se met à pleurer à cause des trous dans ses collants. La mère (dessinée de façon réaliste) répare « magiquement » – c'est ainsi que l'enfant le perçoit – cette déchirure dans le tissu dont est composé le monde de sa fille. En renversant la perspective dans la

dernière case, l'artiste révèle que la mère a simplement retourné les collants, rendant ainsi les trous invisibles pour celle qui les porte. L'effet de distanciation que produit ce regard ironique est contré par l'encre rose estompée qui baigne cette scène dans l'affect et implique que les puissantes émotions de l'enfance associées à la mère ne sont pas toujours réprimées par l'artiste adulte. La mère ne réapparaîtra pas en personne avant le flash-back tardif.



Le premier chapitre est dessiné dans un style *art brut*, suggérant une émotion encore à vif. Après quatre ans d'éloignement, Dominique devenue adulte, et mère à son tour, emmène sa fille de quatre ans en visite chez son père, un ancien pompier vantard et alcoolisé. La belle-mère de Dominique, Cécile, en contraste appuyé avec la mère dans l'introduction, est absolument incapable d'agir de façon « magique » : en fait Nikita, la fille de Dominique, refuse son offre de crayons « Magicolor ». Figure sinistre, Cécile accroît le malaise entre Dominique et son père, exacerbant la misogynie de ce dernier. Au niveau psychique, elle semble avoir la fonction d'occuper la place de la mère en tant qu'objet phobique inspirant de la peur (Kaplan, 133). Goblet la dessine avec une absence complète de réalisme extérieur, la tête en forme de crâne rappelant le *Cri* d'Edvard Munch. Dans certaines vignettes, le style *art brut* est poussé à son extrême, et Cécile n'est plus qu'un crâne hideux posé sur des jambes grêles, comme si elle était dessinée par Nikita. En fait, elle représente l'abject maternel, l'horreur associée au corps de la mère, contre laquelle lutte l'enfant afin de s'en démarquer et d'acquérir sa propre subjectivité (Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 18-20). Son aspect macabre évoque l'abjection du corps, qui « nous appelle et finit par nous engloutir » (Kristeva, 12).

Après que Cécile ait quitté la maison, le père de Dominique se lance – et le lettrage devient alors de plus en plus frénétique – dans une série de récriminations contre son ex-épouse, et contre Dominique même, pour leur ingratitude envers lui. La réponse de la Dominique-personnage est contenue, mais l'artiste exprime sa colère dans ses dessins, en l'affublant d'une tête de renne ou en le transformant en un saint médiéval. Pendant ces divagations, un élément visuel apparaît dont la signification n'est pas immédiate : le père montre à Dominique un coffre, et lui demande si elle l'a vu auparavant. Elle répond par la négative. Il s'assied dessus, son poids provoquant un « Crrac ! » qui annonce le choc qui se produira lorsqu'un souvenir refoulé associé à ce coffre fera retour dans un flash-back ultérieur.



Le chapitre se termine abruptement quand Dominique, répondant à une nouvelle accusation, comme quoi

elle et sa mère l'auraient laissé tomber, rétorque : « *Mais non Papa... C'est toi qui nous a laissés (sic) tomber* ». Après une ellipse à la durée indéterminée, le chapitre deux montre Dominique dans un café avec son compagnon Guy Marc. Pendant qu'il parle, une forme légèrement colorée apparaît à proximité des bords de cases qui, par ailleurs, présentent un dessin détaillé. Elle se transforme, dans les images suivantes, en image schématique d'une femme qui suit Guy Marc partout. Le récit est interrompu par dix images en pleine page qui font entrevoir une forme humaine pâle et indistincte sur un fond sombre.



Nous découvrons que Guy Marc voit toujours son amoureuse précédente et ment à Dominique. Ces formes fantomatiques matérialisent l'ombre projetée sur la relation par Guy Marc, incapable de rompre avec le passé, et la peur que ressent Dominique de le perdre, mais elles évoquent peut-être aussi une perte antérieure, celle de la figure maternelle insaisissable. Kristeva parle de la lucidité flottante qui nous rend conscients de la douleur profondément enfouie ravivée par chaque échec amoureux : « Conscients d'être voués à perdre nos amours, nous sommes endeuillés peut-être plus encore d'apercevoir chez l'amant l'ombre d'un objet aimé, anciennement perdu » (*Soleil noir*, 15).

C'est sur une perte différente que se referme le chapitre. Dominique rend visite à son père qui est hospitalisé, sérieusement malade. Ils paraissent réconciliés quand, ayant laissé tomber ses fanfaronnades et ses airs de dur, il se montre concerné par la détresse de sa fille après le départ de Guy Marc. Suit alors un très court énoncé nous apprenant que « *Le pompier est mort* », sous une image de sa tête splendidement moustachue. Cependant, l'énigme du père « laissant tomber » Dominique et sa mère demeure irrésolue pour le lecteur et ne peut s'empêcher de perturber cette atmosphère élégiaque.

Le procès du deuil demande la révélation qui interviendra au chapitre suivant. Il nécessite un flash-back à l'intérieur du flash-back : d'abord, un retour à la scène de la visite au père et à la belle-mère. La première vignette du chapitre trois répète la dernière du chapitre un, avec Dominique lançant une contre-accusation à la plainte de son père qui aurait été « laissé tomber » : « *Mais non Papa... C'est toi qui nous a laissés tomber* », avec un trait légèrement plus noir qui différencie la case de sa première occurrence, rappelant au lecteur que quelques années et la mort du père sont intervenues depuis que cet épisode avait été dessiné. Le chapitre 3 reprend à l'endroit où le chapitre 1 s'était brusquement interrompu, et poursuit la scène.

Toutefois, un passé plus lointain fait irruption avec force dans le récit. Dans la seconde vignette, le lecteur est abruptement replongé dans l'enfance de Dominique. La soudaineté de ce changement temporel est renforcée métaphoriquement par le contenu des deux cases suivantes : des voitures s'affrontant dans une course de Formule 1. Tandis que le père suit la course à la télévision, les onomatopées – « Vrrroum » – pénètrent dans la cuisine, exprimant la tension qui règne entre la mère qui est occupée et l'enfant qui cherche à capter son attention en se conduisant mal. À bout de patience, la mère emporte sa fille au grenier. Les cris de la mère et de la fille, cette dernière hurlant « *Pas le grenier !* », peuvent être entendus par le père, mais il ne peut pas détourner son attention de l'écran de télévision, où une voiture accidentée prend peu, piégeant le pilote, Roger Williamson. Plutôt que d'alterner le drame qui se joue à l'écran avec le drame familial, Goblet utilise la violence très visuelle du crash : elle se substitue à la violence subie par l'enfant, mère et fille demeurant invisibles pendant quatre pages. Et, en même temps, elle mixe la « bande son » (Mao, 10), les mots qu'elles crient, échappés des bulles, venant se surimposer aux scènes poignantes qui occupent l'écran.



Dans la dernière image de l'accident, un autre pilote, David Purley, après avoir vainement essayé de sortir Williamson de sa voiture en flammes, lève les bras avec angoisse. Les mots qui viennent s'inscrire par-dessus l'écran sont ceux de la mère enjoignant à l'enfant de lever les bras, elle aussi : « *Mets tes mains en l'air, je te dis ! Plus haut !!!* » L'enfant terrifiée apparaît enfin, sur la page en vis-à-vis, ses mains attachées à une poutre du grenier, figée dans une posture qui fait écho à celle de Purley. Maintenant ce sont les mots du commentateur de la course qui se superposent à la scène domestique, alors qu'il parle d'une « *véritable tragédie* ».

Après sa perte de contrôle initiale, le focus visuel, pendant cette séquence de punition, se détourne de la mère, dont les mots furieux émanent de l'extérieur des vignettes, et se reporte sur le père, qui fasciné par le sauvetage manqué à l'écran, a failli à venir au secours de son propre enfant. De façon significative, c'est une représentation de l'inadéquation d'une figure paternelle qui clôt l'épisode. Quand Dominique est autorisée à redescendre du grenier, de nombreuses cases montrent une intimité restaurée, la mère étant redevenue une figure apaisante et nourricière. En effet, une case la montrant en train de se baisser pour relever sa fille en pleurs fait écho à une case analogue dans l'introduction. Pour calmer sa fille, la mère se met à jouer à un jeu de plateau avec elle, et c'est une grande vignette (elle occupe une demi-page) montrant le couvercle de la boîte de jeu qui marque la transition vers la séquence enchâssante de la visite au père et à la belle-mère. Il porte le titre « *Ne t'en fais pas !* » et l'image d'un homme d'âge moyen, en costume, qui a l'air plongé dans la perplexité. Au-delà de sa pertinence ironique, on peut y lire une représentation métaphorique non seulement du fait que le père a abdicqué de sa responsabilité paternelle mais, au niveau psychique, de l'échec du signifiant paternel, le Père Symbolique qui doit assurer la répression de l'attachement pré-œdipien de l'enfant à sa mère (Lacan, *Écrits I*, 157).

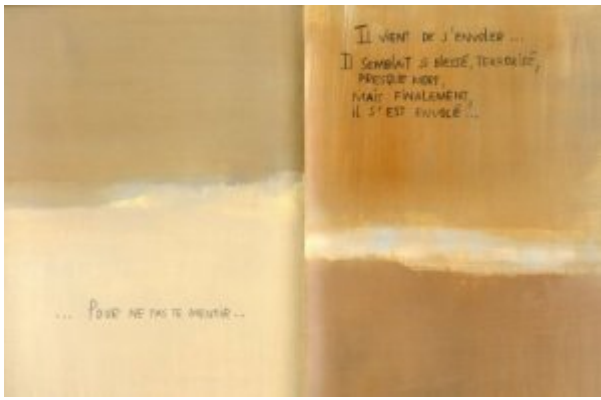
Je dirais que ce niveau psychique de la représentation est beaucoup plus pénétrant, s'agissant de la mère. Tandis qu'elle demeure invisible, le grenier est privilégié, une pleine page montrant l'enfant attaché et

abandonné là-haut. La première fois qu'il est montré, trois pages plus haut, il est mis en lien avec la mère hors-champ, dont les mots emplissent le tiers supérieur de la case : « *Même ici t'es encore capable de faire de bêtises !!* » La violence visuelle et verbale de ces vignettes, et les protestations terrifiées de l'enfant que l'on fait monter, désignent le grenier comme le « lieu terrible » du film d'horreur, selon l'expression de Carol Clover, un lieu dont la « qualité intra-utérine » (Clover, 2009) s'associe à la terreur inconsciente face au corps de la mère. La mère (toujours hors champ) cri que si les mains de la fillette devaient être attachées, c'est parce qu'elle avait précédemment, et transgressivement, exploré le contenu des coffres – dont l'un peut être aperçu au milieu du désordre du grenier : « *Tu crois que j'ai pas vu que t'avais été fouiller les coffres la fois passée ?!* » Ainsi, la peur et l'attachement sont tous deux déplacés de la mère même vers le lieu. De plus, dans une bande dessinée belge il y a forcément un écho d'autres scènes de grenier qui apparaissent dans les aventures de Tintin, qui contiennent toujours un coffre, leur atmosphère « *unheimlich* » (Freud, *L'Inquiétante Étrangeté*, cité dans Clover, 2009) rassemblant l'élément féminin réprimé et banni du monde masculin, sans ombre, des albums d'Hergé. Le coffre du grenier est familier au lecteur, puisqu'il est déjà apparu dans la scène enchâssante au cours de laquelle le père de Dominique s'était assis dessus et l'avait brisé tout en se répandant en injures contre sa mère. La dénégation de Dominique affirmant, dans cette scène, qu'elle n'a jamais vu le coffre peut être lue comme la répression non seulement du souvenir associé à son père mais aussi des sentiments profondément ambivalents qu'elle voue à sa mère.

La narration nous renvoie, via le couvercle du jeu, à l'appartement du père, et le trouve niant farouchement qu'il ait jamais eu connaissance de ces événements lointains. Sa mauvaise foi est patente, mais le portrait des défauts paternels cède rapidement la place à la figuration encore plus perturbante de l'abject maternel, sous la forme de la belle-mère, de retour d'avoir été promener le chien avec la fille de Dominique. Nous apprenons que Nikita, ayant mal compris son nom, Cécile, l'appelle « Saigne », ce qui évoque le dégoût causé par les fluides corporels, lesquels sont significatifs de l'incertitude au sujet des frontières qui caractérise l'abject (Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 84-85) et qui sont ici d'autant plus déterminants, dans la mesure où « la fonction paternelle a été faible voire inexistante » (*id.*, 78). L'attraction/répulsion associée à la démarcation des frontières est suggérée par sa dernière apparition dans le livre : après avoir piqué une colère et ordonné à Dominique de quitter la maison, elle lui refait signe, l'appelant depuis une fenêtre haut perchée, et sa bulle déchiquetée est aussi hideuse et menaçante que son apparence de squelette.

La capacité qu'a Goblet d'esthétiser ses sentiments ambivalents envers sa mère confirme l'affirmation de Kristeva selon laquelle l'art a une fonction clé en rapport avec l'abject. Elle observe que, si de nombreuses sociétés ont des façons rituelles de renforcer les frontières par la création de tabous, c'est l'expérience artistique qui est la « catharsis par excellence » parce qu'elle est à la fois enracinée dans l'abject et capable de le purifier (24). Elle donne des exemples pris dans les œuvres d'un certain nombre d'écrivains, et ses commentaires sur Joyce paraissent particulièrement pertinents s'agissant du travail de Goblet. Ayant parlé, en relation avec *Ulysse*, du « corps à corps d'une femme avec une autre, sa mère bien sûr, lieu absolu, car primordial, de l'impossible : de l'exclu, du hors-sens, de l'abject » (30), elle décrit *Finnegans Wake* comme un exercice de purification de l'abject : « Une seule catharsis : la rhétorique du signifiant pur, de la musique dans les lettres » (30-31).

Le dernier chapitre de *Faire semblant c'est mentir* fait place à la rhétorique visuelle, et à la musique, du pur signifiant. Le chat de Guy Marc attrape une hirondelle, qu'il réussit à soigner et à libérer. Après l'avoir regardée voler au loin, il appelle Dominique et lui dit qu'il a besoin de son aide pour l'oiseau blessé. Les mots s'inscrivent dans la partie supérieure de vignettes qui montrent les toits de Bruxelles, puis des hirondelles tournoyant sur fond de ciel pâle. La page suivante est une peinture abstraite, un bloc de couleur rectangulaire superposé à un autre, et la page qui suit montre à nouveau des hirondelles. Les huit dernières pages du livre consistent chacune en fonds colorés, surtout jaunes, bruns ou bleus, dont les nuances se superposent en respectant des divisions à peu près horizontales. Des fragments de dialogue sont inscrits dans le haut de certaines pages, les recouvrant de motifs qui suggèrent une partition musicale.



Guy Marc y admet qu'il a menti : l'oiseau s'est envolé, et sa véritable raison pour appeler Dominique est qu'il avait envie de la voir. Il y a une résolution narrative timide, avec la perspective d'un recommencement de leur relation, et le positionnement de ces pages après des images qui ont montré des toits, du ciel et des oiseaux les imprègne d'un sens de l'horizon et d'une atmosphère qui s'approche de l'extase. Mais les coups de pinceau visibles et les couleurs subtiles qui recouvrent les « gouttières » entre les cases semblent surtout célébrer la peinture : la résolution ultime concerne le processus de création lui-même.

Conclusion

Notre analyse du travail de Goblet a essayé de montrer que la bande dessinée, cet art de la représentation à travers le trait graphique de l'artiste et le recadrage, peut donner une expression puissante de la perte et du deuil. La spatialisation du temps propre au médium facilite sa manipulation, que ce soit pour exprimer la difficulté à récupérer des matériaux qui ont été réprimés ou pour surmonter la perte à travers le travail de mémorialisation qui est essentiel au deuil. Les bandes dessinées peuvent absorber toutes sortes d'obsessions, et la réalité psychique, menaçante ou séduisante, peut s'y frayer un chemin vers la réalité externe et visible du monde diégétique. Dans le travail de Goblet, les souvenirs pénibles qui ne peuvent être représentés directement sont traités via des métaphores, un événement prenant la place d'un autre qui est laissé hors champ, et la résonance émotionnelle est accrue par une bande son dissonante qui a un impact visuel, la cacophonie devenant cacographie. L'artiste tire profit de la facilité avec laquelle le médium peut basculer du figuratif dans l'abstrait : elle bannit les fantômes qui font retour après la mort de son père, y compris ceux de sa relation conflictuelle avec sa mère, en les transformant en rythme et couleur.

Ann Miller

(Traduit de l'anglais par Thierry Groensteen)

Bibliographie

- Abraham, Karl, « A short study of the development of the libido viewed in the light of mental disorders », *Selected Papers on Psychoanalysis*, Londres : Maresfield Reprints, 1979 (1924), p. 418-501.
- Baetens, Jan, « Dominique Goblet. The List Principle and the Meaning of Form », in Michael A. Chaney (dir.), *Graphic Subjects*. Madison : Wisconsin University Press, 2011, p. 76-92.
- Brognez, Laurence, « Féminin singulier : les desseins du moi. Julie Doucet, Dominique Goblet », *Textyles* No.36-37 (2010), p. 117-138. <http://textyles.revues.org/1426>
- Clover, Carol J., « Her body, himself : gender in the slasher film », *Representation* No.20, automne 1987, p. 187-228.
- Freud, Sigmund, « Mourning and melancholia », *On Murder, Mourning and Melancholia*, traduction Shaun Whiteside, Londres : Penguin, 2005 (1917), p. 201-18-, « The uncanny », *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, VI. 17, édité et traduit par James Strachey, Londres,

1954-73,p. 217-52.

Goblet, Dominique, *Faire semblant c'est mentir*, Paris : L'Association, 2008.

Portrait de Dominique Goblet (interview filmée avec Pascal Lefèvre). 2008a.

<http://www.revue-relief.org/index.php/relief/article/view/227>

Guberman, Ross Mitchell (dir.), *Julia Kristeva Interviews*, New York : Columbia University Press, 1996.

Kaplan, E. Ann, « Motherhood and representation : from postwar Freudian figurations to postmodernism », in Ann Kaplan (dir.), *Psychoanalysis and Cinema*, London, New York : Routledge, 1990, p. 128-42.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Seuil, 1980. † , *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris : Seuil, 1987.

Lacan, Jacques, *Écrits I*, Paris : Seuil, 1966.

Leader, Darian, *The New Black : Mourning, Melancholia and Depression*, Londres : Penguin, 2008.

Mao, Catherine, « L'œil et l'oreille dans *Faire semblant c'est mentir* de Dominique Goblet. D'un faire-semblant sonore à une esthétique sonore », *Images re-vues* No.7, 2009.

<http://imagesrevues.revues.org/434>

Meesters, Gert, « Les significations du style graphique : *Mon fiston* d'Olivier Schrauwen et *Faire semblant c'est mentir* de Dominique Goblet », *Textyles* No.36-37, 2010, p. 215-233. <http://textyles.revues.org/1442>

Menu, Jean-Christophe, *La Bande dessinée et son double*, Paris : L'Association, 2011.