

## ***I Want to Go Home* : l'auteur de *comics* sur sol français. Les (im)possibilités d'un dialogue.**

*Alain Boillat*

Le film *I Want to Go Home* (1989), qui fut un échec public bien que doublement primé à Venise (en tant que meilleur film et meilleur scénario), ne compte pas parmi les réalisations les plus commentées du cinéaste Alain Resnais<sup>1</sup>, ce dernier ayant lui-même qualifié son œuvre de « bancale » et dit du scénario qu'« il y a un flottement sur tout »<sup>2</sup>. Sur un plan esthétique, il s'agit en effet d'une œuvre relativement mineure dans la filmographie du réalisateur, mais elle témoigne explicitement, comme un lapsus introduisant une sorte de dérèglement par rapport à la maîtrise formelle totale caractérisant généralement le travail de Resnais, d'un intérêt assumé du cinéaste pour le médium de la bande dessinée. Dans ses autres films, cette présence de la référence à la bande dessinée ne se manifeste en effet que de manière diffuse ou ponctuelle. Peut-être les « flottements » repérables dans ce film – qui sont à notre sens non dénués d'intérêt – valent-ils en fait comme indices d'une ambiguïté plus profonde qui touche à la manière dont Resnais envisage les *comics*, et, plus généralement, aux rapports qu'une certaine intelligentsia française a entretenus avec ces productions venues d'Outre-Atlantique. Examiné dans une perspective intermédiaire, *I Want to Go Home* nous apparaît donc constituer un bon objet pour discuter certains points d'intersection entre l'histoire de la bande dessinée et celle du cinéma<sup>3</sup>. Le récit du film et les motifs qui le traversent sont modelés, comme on le verra, tant par l'imaginaire des *comics* que par l'histoire de leur réception en France.

### **« *An American (cartoonist) in Paris* »**

---

<sup>1</sup> Trois ans après la sortie du film, Raymond Lefèvre, dressant un bilan quant à l'état du cinéma français, déclarait que, « dans [un] climat de ronronnement critique, nos auteurs risquent de s'enfermer dans leurs constantes d'inspiration et de style, jusqu'à l'usure ressentie dans l'indifférence. L'exemple de *I Want to Go Home* d'Alain Resnais est sur ce point fort éloquent » (« La caverne et l'air du temps », *CinémAction*, n°66, 1993, p. 27). Pourtant, une image de Depardieu déguisé en Popeye extraite du film de Resnais est utilisée en couverture du numéro de *CinémAction*, sans doute pour renvoyer bien plus à la star qu'au film.

<sup>2</sup> Entretien « Des reproches plein les poches », dans Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *Alain Resnais. Liaisons secrètes, accords vagabonds*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p. 238 et 240.

<sup>3</sup> En ce sens, le présent article prolonge certaines propositions avancées dans notre introduction méthodologique « Prolégomènes à une réflexion sur les formes et les enjeux d'un dialogue intermédiaire. Essai sur quelques rencontres entre la bande dessinée et le cinéma », dans Alain Boillat (éd.), *Les Cases à l'écran. Bande dessinée et cinéma en dialogue*, Genève, Georg, 2010, pp. 25-121.

*I Want to Go Home* prend à bras le corps la thématique de la réception des *comics* en France, puisqu'il raconte l'arrivée tumultueuse dans l'Hexagone d'un dessinateur de *comics* américain, Joey Wellman, invité à l'occasion du vernissage d'une exposition organisée dans une galerie parisienne où quelques-uns de ses dessins sont exposés. Cet homme âgé qui ne voyage d'habitude jamais en dehors des États-Unis espère profiter de ce séjour pour revoir sa fille Elsie (Laura Benson) qui étudie à Paris depuis deux ans et dont il est sans nouvelles. Celle-ci, décidée à tourner le dos au mode de vie inculqué par un père qu'elle juge rustre et petit-bourgeois, a traversé l'Atlantique pour réaliser une thèse de doctorat sur Flaubert sous la direction d'un charismatique professeur de littérature au Collège de France, Christian Gauthier (Gérard Depardieu). L'introduction d'un tel personnage qui est à la fois spécialiste de Flaubert et passionné de *comics* va conduire à un décloisonnement des espaces culturels de la littérature et de la bande dessinée, et, sur un plan narratif, à la réhabilitation de la profession du père aux yeux de la jeune fille. Découvrant la vie privée de Gauthier, qui se révèle être un mondain superficiel et égocentrique, l'étudiante qui se rêvait expatriée fera choir son mentor de son piédestal, sa déception favorisant une réconciliation avec ses origines.

L'étroitesse des liens entre ce film et la bande dessinée s'observe tant au niveau de la caractérisation des personnages et des nombreux dialogues relatifs à ces deux médias – on nous dit que Lena (Linda Lavin), l'assistante et compagne de Joey, a travaillé à Hollywood dans le secteur des *cartoons* – que sur le plan de la genèse du récit, l'écriture scénaristique ayant été confiée au cartooniste new-yorkais Jules Feiffer. Pour *I Want to Go Home*, Feiffer a par ailleurs réalisé, dans le style attribué au personnage de fiction Joey Wellman, des dessins qui sont insérés dans le film sous la forme de brèves séquences animées en prises de vues réelles, instants de contamination « bédéique » par le truchement d'une forme « mixte », le cinéma d'animation.

Le personnage principal, Joey, est interprété par Adolph Green, ancien compositeur de chansons populaires – on verra que la chanson, aussi peu légitimée culturellement que la bande dessinée, joue dans le film un rôle similaire à celle-ci –, notamment pour des *musicals* hollywoodiens des années 1950. La parenté entre le statut de l'acteur et celui du personnage n'a pas manqué de frapper une chroniqueuse du journal *Télérama*, qui dresse ainsi le portrait d'Adolph Green au moment de la sortie du film en salles :

Joey Wellman est oublié des Américains, inconnu des Français. C'est une légende vivante, une curiosité d'un jour, écartelée entre passé et présent, rire et mélancolie... Exactement comme Adolph Green.<sup>4</sup>

Cet entre-deux est bien ce qui travaille ce film situé à cheval entre deux genres (la comédie et le drame), deux moyens d'expression (la BD et le cinéma, ou plutôt l'animation et le film en prises de vues réelles) et deux cultures nationales (états-unienne et française) qui nourrissent l'une envers l'autre des fantasmes qui se verront ébranlés au cours du récit par d'insurmontables problèmes de communication. Le ton privilégié par Resnais dans *I Want to Go Home* est bien celui de *An American in Paris* (*Un Américain à Paris*, Vincente Minnelli, 1951), soit d'un film dont il aurait pu emprunter le titre et dont il était prévu qu'il en citât l'un des morceaux chantés<sup>5</sup>. Les chassés-croisés et courses-poursuites lors d'un bal costumé au cours duquel Tarzan et Popeye côtoient Mandrake (**fig. 1**) et Batman procèdent d'une volonté de chorégraphier l'action comique (voire burlesque) dont les protagonistes sont ironiquement réduits à des icônes de la culture de masse. Ainsi, les « attractions » produites par l'apparition de personnages de *cartoon* suspendent partiellement le récit de façon analogue aux moments chantés ou dansés qui ponctuent les comédies musicales<sup>6</sup>. D'ailleurs, Michel Ciment a montré de manière fort pertinente, dans un article portant notamment sur le *Popeye* de Robert Altman scénarisé par Feiffer, combien le genre du *musical*, en raison de la stylisation qui le caractérise à différents égards (structure narrative, facture des décors, usages de la couleur, statut du son, etc.), constitue un lieu privilégié de conciliation entre l'abstraction graphique de la bande dessinée et le réalisme inhérent aux images du cinéma en prise de vues réelles<sup>7</sup>. Une part de la filmographie du cinéaste est, on le sait, hantée par les conventions génériques de la

---

<sup>4</sup> Marie-Élisabeth Rouchy, « Les mots pour danser », *Télérama*, n°2073, 4 octobre 1989, p. 38.

<sup>5</sup> Dans la version (cataloguée sous le terme « *second draft* ») du scénario du 25 mars 1988 déposée dans le fonds Sylvette Baudrot (la script attitrée de Resnais depuis *Hiroshima mon amour*, 1959) de la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque française, on constate qu'il était prévu, à ce stade relativement tardif de la préproduction du film (le document est complet et dactylographié), d'interrompre la séquence initiale dans l'avion en faisant intervenir le générique sous la forme d'une séquence de cinéma d'animation dans laquelle on aurait vu et entendu Hepp Catt, le principal personnage créé, dans la fiction du film, par Wellman, chanter le titre « Stairway to Paradise » qui est tiré de la bande sonore de *An American in Paris* (avec la voix de Georges Guétary, comédien d'origine grecque naturalisé français qui faisait partie du casting du film de Minnelli), revêtu d'habits de scène (BiFi SG84, p. 6).

<sup>6</sup> Sur la distinction entre « attraction » et « narration » dans le contexte de l'insertion du chant, voir Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, Antipodes, 2007, pp. 227-254.

<sup>7</sup> Michel Ciment, « Des comics au musical : un genre translatif », dans Thierry Groensteen et André Gaudreault (éds.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec/Angoulême, Nota bene/Centre National de bande dessinée et de l'image, 1988, pp. 187-214. Disponible en ligne à l'URL : <http://gciment.free.fr/bdessaimusical.htm>, consulté le 27 juillet 2015. L'auteur mentionne d'ailleurs en passant le film qui nous intéresse ici : « Dès lors, il devient possible pour Robert Altman d'introduire dans son *Popeye* des bruitages irréalistes – “bong”, “sweeeep” –, qu'Alain Resnais reprendra d'ailleurs à son compte lorsque l'on assommera son Depardieu-Popeye dans *I Want to Go Home*. Cela va à l'encontre d'une certaine habitude du cinéma, qui évite avec soin que l'on se souvienne particulièrement de la bande-son ».

comédie musicale – de *La Vie est un roman* (1983) à *On connaît la chanson* (1997) et *Pas sur la bouche* (2003) – auxquelles, pourtant, Resnais n’obéira que partiellement, optant pour un entre-deux dont on peut apercevoir les prémices dans certaines séquences de *I Want to Go Home*.

Le choc des cultures est donc figuré dans ce film sur un mode humoristique qui est lui-même emprunté au type de publications auxquelles le personnage est associé, significativement nommées en anglais « *comics* » (ou « *funnies* »). Toutefois, sous le vernis de cette référence à un moyen d’expression privilégiant la caricature et la fantaisie perce le drame véritable de cet homme égratigné en tant que « géniteur » (père et artiste). Séjournant en terres inconnues à une époque avec laquelle il n’est plus en phase, il se complaît dans un repli régressif qui le conduit à appréhender son environnement comme le monde de ses productions dessinées, le spectateur étant invité à épouser son point de vue et à voir le film à travers la loupe des *comics*.

### **Littérature, bande dessinée et cinéma**

Dans *I Want to Go Home*, Resnais et Feiffer ne se contentent pas d’opposer la bande dessinée à la culture légitimée représentée par la grande littérature – distinction qu’un bédéphile français figuré dans le film comme Gauthier conteste, même si aux États-Unis le cartooniste a le statut d’un employé au service des grands groupes de presse –, mais ils thématisent de surcroît la place du cinéma, présent dès les toutes premières images du long-métrage. Il est en effet intéressant de noter la manière dont est représentée Elsie dans l’avion qui l’emporte en France, lors d’un trajet qui prend place dans le récit filmique deux ans avant les aventures du père quant à elles racontées de manière très linéaire et fort peu elliptique. Il s’agit bien de faire le pont entre deux « continents » culturels, et de souligner, en dépeignant les aspirations de l’étudiante, le prégnance de l’imaginaire. Dans cette séquence inaugurale, Elsie est plongée dans un ouvrage sur Flaubert puis, les larmes aux yeux, soliloque avec emphase. Sa réplique commence par « *Oh Racine, I’m coming !* », puis se réfère à plusieurs représentants éminents du patrimoine littéraire (Molière, Apollinaire, Sartre, ...), comme si la jeune femme s’adressait à des amis intimes auxquels elle ferait part de son arrivée en leur pays où, contrairement à son Cleveland natal, « on ne ridiculise pas l’esprit dans les dîners ». Or cette extase ingénue se déroule pendant que les autres passagers, munis d’écouteurs, fixent un écran qui demeure hors-champ pour le spectateur de *I Want to Go Home*. Le cinéma, moyen d’expression associé à l’inculture qu’Elsie ambitionne de laisser derrière elle en quittant les

États-Unis, est ainsi congédié, tandis que le faisceau d'un projecteur qui traverse le champ et les pétarades étouffées d'un film d'action en soulignent l'absence. Le contraste qui résulte ici de la coprésence de l'envolée lyrique de la jeune femme et de la trivialité supposée du film projeté était figuré plus explicitement dans l'une des versions non retenues du scénario – plus proche de la mise en abyme théâtrale sur laquelle s'ouvre *L'Année dernière à Marienbad* (1961) –, puisque l'écran de la cabine de l'avion, visible dans le champ, montrait une scène crue de dispute au sein d'un couple tandis qu'Elsie fantasmait sa future relation à Gauthier<sup>8</sup>.

Dans la suite du film, le médium cinématographique fera à plusieurs reprises l'objet de discussions, motivées notamment par la présence de Harry Dempsey (John Ashton), cinéaste désabusé, affublé d'un stetson et d'une paire de santiags – allure de cow-boy qui affiche ostensiblement les clichés de l'Amérique chez un personnage qui, paradoxalement, renie les États-Unis –, qui se lamente sur la fin d'Hollywood, sur « la mort de la culture américaine » et qui, pointant du doigt l'un des dessins de Wellman, se dit être « aussi mort que ce *cartoon* à la con ». Cinéma et bande dessinée de l'âge « classique » y sont assurément envisagés au sein d'un même paradigme, même si *I Want to Go Home* se présente avant tout comme un hommage aux *comics* de l'« âge d'or » (construction bédéphilique sur laquelle nous reviendrons). Pour Gauthier, comme il l'affirme à Lena après qu'elle lui a expliqué avoir travaillé autrefois pour un studio hollywoodien, l'adaptation de Popeye en dessin animé (par les studios Fleischer) fut un sacrilège qui « a détruit l'œuvre d'un génie »<sup>9</sup> ; à travers le personnage fictionnel de Wellman, c'est ce type de génie que Resnais et Feiffer saluent tout en faisant le constat de l'obsolescence de cette culture.

### **Limites du bilinguisme**

Le récit de ce film qui devait s'appeler originellement « Les Faux Amis »<sup>10</sup> – au sens d'expressions très proches de mots d'une autre langue mais dont le sens diffère, et qui dès lors sont propices aux quiproquos – n'était initialement pas censé se déployer dans le milieu de la bande dessinée, mais tirait déjà sa dynamique comique de problèmes de communication résultant de mécompréhensions entre un personnage américain et un entourage francophone.

---

<sup>8</sup> BiFi SG84, p. 1-4.

<sup>9</sup> Notons que cette dépréciation du cinéma résulte précisément du culte d'une œuvre dessinée (les *strips* d'E.C. Segar parus dans les années 1930) qui intéressa Feiffer, puisqu'il scénarisa le film *Popeye* réalisé par Robert Altman en 1980 ; cette condamnation amusée confine donc également à l'autocritique.

<sup>10</sup> Jean-Luc Douin, *Alain Resnais*, Paris, La Martinière, 2013, p. 166.

Le choix de collaborer avec Feiffer était cependant partiellement motivé par la passion de Resnais pour les *comics* – même si Resnais a toujours justifié cette collaboration en se référant aux seules pièces de théâtre de Feiffer – qui, finalement, s’est vue transposée dans le film (sorte de retour du refoulé) en l’espèce d’une opposition entre la culture populaire d’un cartooniste de Cleveland et une intelligentsia parisienne gravitant autour d’un professeur de littérature à la mode dont les frasques sont notoires. L’importance originellement conférée à la langue, toutefois, demeure.

En effet, bien que les voix de *I Want to Go Home* soient postsynchronisées, comme cela est généralement le cas chez Resnais, il faut noter que cette production intégralement française (le film est produit par Marin Karmitz, qui en assume également la distribution) fut partiellement conçue et tournée en langue originale anglaise<sup>11</sup> et que, contrairement à *Providence* (1977) dont la seule langue est l’anglais, elle se veut résolument bilingue. Ce régime s’institue dès le générique, où chaque carton figure successivement en deux langues (dans un premier temps en français, langue du principal public-cible). Alain Resnais, dont on sait l’intérêt pour les premières années de la généralisation du parlant, renoue ici – même s’il ne va pas jusqu’à se passer du sous-titrage – avec la démarche de coproductions franco-allemandes de cette époque telles que *Atlantic* (Ewald André Dupont, 1929), *Kameradschaft* (*La Tragédie de la mine*, Georg Wilhelm Pabst, 1931) ou *Allo Berlin, ici Paris* (Julien Duvivier, 1932) qui se voulaient polyglottes en ce que les enjeux de la communication dans une autre langue y étaient diégétisés, la traduction s’effectuant au sein même de la fiction grâce à certaines stratégies narratives permettant de la motiver<sup>12</sup>. Le récit de *I Want to Go Home* est principalement mû par les tentatives avortées du cartooniste de se faire comprendre ; or, les mécompréhensions qui surgissent ne se réduisent pas à l’idiomatisme de « faux amis », mais découlent de divergences culturelles plus profondes dont le film montre en particulier qu’elles traversent le champ des discours relatifs à la bande dessinée, un médium dont le statut se prête particulièrement bien à une étude sociologique<sup>13</sup> et qui fut, au cours de son histoire, appréhendé diversement de part et d’autre de l’Atlantique.

---

<sup>11</sup> Le menu du DVD édité par MK2 en 2003 propose d’ailleurs deux variantes : « Le film en version originale anglaise » et « Le film, doublé en français ». Précisons que le film fut distribué en France sous le titre anglais « *I Want to Go Home* ».

<sup>12</sup> À propos de ce contexte de production, voir Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen et Jörg Schöning (éds.), *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*, Munich, Text+kritik, 2006 ; Jan Henschen, « Drehbuch-Übersetzungen. Über Sprachversionen und Polyglottie in E.A. Duponts *Atlantic* und G.W. Pabsts *Kameradschaft* », dans Alain Boillat et Irene Weber Henking (éds.), *Dubbing. Die Überstezung im Kino/La Traduction audiovisuelle*, Marburg, Schüren, 2014, pp. 115-131.

<sup>13</sup> Voir notamment, à propos du champ éditorial de la BD franco-belge dans les années 1970 (comparativement aux années 1940-1950, où la BD disposait d’une légitimité moindre), Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n°1, janvier 1975, pp. 37-59.

Jules Feiffer étant anglophone, la « version multiple » (français/anglais) est un principe que l'on trouve déjà au niveau du scénario, document par ailleurs destiné à une distribution partiellement anglo-saxonne (à commencer par Adolph Green) ; chacune des versions de la continuité dialoguée existe donc en deux variantes linguistiques<sup>14</sup>. Ces documents de travail témoignent d'un souci constant manifesté par la production à l'égard de la dimension interculturelle du projet. Ainsi, par exemple, une annotation manuscrite de la script Sylvette Baudrot dans une version anglaise du scénario consiste-t-elle en l'énumération de numéros de pages correspondant à des cas de « différences entre les deux cultures »<sup>15</sup>. Par ailleurs, les versions françaises du scénario comportent des mentions tapuscrites visant à préciser certains référents de la culture des *comics* à l'intention du lecteur français. Par exemple, lorsque Gauthier demande à Wellman de dessiner Wimpy dans un cahier de croquis, il est précisé en bas de page et en écriture abrégée : « Note : Wimpy personnage de la B.D. de Popeye ; connote immédiatement le gros benêt bouffeur de hamburgers pour les Américains »<sup>16</sup>. Il ne s'agit pas seulement de préciser le titre de l'œuvre de référence, mais d'indiquer ce que la figure citée « connote » à l'intérieur d'un imaginaire états-unien que le film, à différents égards, « expose ». Ces précisions situées en marge des dialogues n'ont bien sûr pas pour vocation d'être intégrées au film, de sorte que celui-ci peut s'avérer en de tels passages difficilement accessible pour un spectateur peu familier des *comics*<sup>17</sup>. Par exemple, lors du vernissage, la curatrice de l'exposition énumère devant Wellman (que personne n'a reconnu) les autres dessinateurs qu'elle lui aurait préférés mais qui n'étaient pas disponibles, de Charles Schultz à Will Eisner en passant par Al Capp, Crumb, Spiegelman ou Trudeau, c'est-à-dire

---

<sup>14</sup> Dans la version anglaise du document cité à la note 2 figurent les répliques proférées par le cinéaste Harry Dempsey lors du vernissage de l'exposition (BiFi SBG34, p. 28-29), absentes de la version française pourtant également datée du 25 mars 1988, sans doute parce que la version anglaise était destinée à l'acteur John Ashton.

<sup>15</sup> BiFi SBG34, verso de la quatrième de couverture du document relié.

<sup>16</sup> BiFi SG84, p. 106.

<sup>17</sup> Revenant sur le film vingt-cinq après sa sortie, Resnais déclare : « J'étais trop familier avec ce domaine. Je pense qu'il y a – sauf pour des gens [...] bien versé[s] dans les littératures graphiques – beaucoup de plaisanteries, de jeux de mots, d'humour qui n'étaient pas perceptibles. Donc le film a eu un accueil difficile [...]. Il aurait fallu que les spectateurs [...] connaissent bien les personnages auxquels il était fait allusion dans le film, les auteurs de bandes dessinées [...] » (Entretien avec Alain Resnais par Serge Toubiana, 24 octobre 2002, en supplément du DVD de *I Want to Go Home* édité par MK2 en 2003). Ce problème de lecture est d'ailleurs discuté dans le film même, notamment lorsque Wellman s'exclame (en anglais) : « De qui se moque-t-on ! Des gens vont venir voir des bandes dessinées [*cartoons*] dans une galerie d'art ? Ce sont des étrangers ! Ils ne comprendront rien. Comment vont-ils piger les gags ? ». Certes, le personnage fait référence à la dimension linguistique de ces productions, mais le récit du film fait clairement comprendre qu'il s'agit de divergences culturelles. Cette réplique met en exergue la distinction entre la fétichisation du dessin propre à la réception française et la conception plus fonctionnaliste du cartooniste, qui privilégie l'effet sur le lecteur. Cette citation du texte des sous-titres de la version française du film révèle également que la différence culturelle s'insinue dans le langage même : le terme anglais « *cartoon* » ne permet en fait pas de distinguer la bande dessinée du cinéma d'animation.

des artistes particulièrement légitimés dans le champ de la bande dessinée<sup>18</sup>. Dans de telles répliques, on observe un plaisir certain à énumérer des figures célèbres de l'histoire des *comics*, dans une démarche qui n'est pas étrangère à la posture de fan.

## La culture populaire comme fiction

La logique compilatrice à l'œuvre dans *I Want to Go Home* est caractéristique de la posture bédéphilique dont le film entend dresser le portrait à travers Gauthier. Ce personnage interprété par Depardieu se fait dans une certaine mesure le porte-parole de Resnais sans pour autant échapper à la caricature : affichant lourdement une posture d'intellectuel parisien égocentrique non dépourvue d'un certain snobisme, Gauthier vise avant tout à plébisciter par principe ce que les autres, considérés comme des philistins, tiennent pour des objets non légitimés. Il faut noter cependant que nombre de propos ou d'idées émis par Resnais sur la bande dessinée dans des entretiens<sup>19</sup> ou formulés dans des films précédents<sup>20</sup> se retrouvent dans la bouche des protagonistes de *I Want to Go Home* qui, en 1989, fait en quelque sorte la somme (et peut-être le deuil) des projets avortés d'adaptations cinématographiques de bandes dessinées<sup>21</sup> ou de productions sérielles telles que *Harry Dickson*<sup>22</sup> – soit cet ensemble de

---

<sup>18</sup> Trudeau est le premier auteur de *comic strips* à avoir reçu le prix Pulitzer du dessin de presse ; il lui fut décerné en 1975, tandis que Spiegelman recevra un prix spécial pour *Maus* en 1992, soit après la sortie du film de Resnais.

<sup>19</sup> On peut citer par exemple l'hypothèse proposée par Resnais selon laquelle l'usage de la profondeur de champ chez Orson Welles serait redevable de sa lecture des *strips* de Milton Caniff, qui lui aurait été confirmé par un entretien du dessinateur de *Terry et les Pirates* dans lequel il fait mention d'une correspondance avec Welles (Thierry Smolderen, « Amour, lumière et profondeur de champ. Entretien avec Alain Resnais », *Milton Caniff – Images de Chine*, Bruxelles, Éditions Gilou/Schlirf, 1986, pp. 12-13 ; nos remerciements à Raphaël Esterlé pour avoir porté à notre connaissance cette référence). Trois ans plus tard, le personnage de Gauthier fait une remarque similaire dans *I Want to Go Home* : « *But why dismiss comic strips ? Orson Welles lui-même revendiquait l'influence de Milton Caniff sur Citizen Kane !* ».

<sup>20</sup> Dans *Toute la mémoire du monde*, court-métrage documentaire sur la Bibliothèque nationale de France dont le texte est rédigé par Rémo Forlani – autre membre du CELEG (« Centre d'Étude des Littératures d'Expression Graphique ») et collaborateur régulier de la revue *Giff-Wiff* (voir infra) –, la caméra révèle progressivement une pile de *comics*, ainsi érigés, sur le mode du clin d'œil, en objets de patrimoine dignes d'être conservés dans la prestigieuse institution, tandis que la voix *over* pose la question suivante : « Qui sait si ces feuilles ne recèlent pas quelque autre texte révélateur, qui sait ce qui, demain, témoignera le plus sûrement de notre civilisation ? ». Dans *Mon Oncle d'Amérique*, la présentation de l'enfance du personnage interprété par Roger Pierre nous le montre après qu'il s'est réfugié au sommet d'un arbre pour y lire des récits illustrés (*Le Roi de l'or* d'Alain Pujol paru aux éditions de La Bonne Presse) que ses parents lui interdisaient. Ce motif d'un espace intime de l'enfance en retrait du monde est également présent dans *I Want to Go Home*, puisqu'on apprendra que Wellman inventa son héros Hepp Catt pour sa fille afin de se rapprocher d'elle lorsqu'elle se retirait dans le coin d'une penderie (scène rejouée à l'âge adulte sur le mode du vaudeville – les deux protagonistes deviennent les voyeurs d'une scène intime –, avec Wellman déguisé en « Gros Minet » et sa fille en « Titi » à l'occasion d'un bal costumé).

<sup>21</sup> Les biographies de Resnais notent souvent (sans aucune source à l'appui) qu'après avoir envisagé d'adapter au cinéma la série de *comics* de western *Red Ryder* de Fred Harman ainsi que *L'Île Noire* de Hergé, Resnais se rendit aux États-Unis à la fin des années 1960 pour rencontrer Stan Lee. Selon un entretien accordé par ce

publications qui, dans les années 1960, était qualifié de « paralittérature » même par ceux qui en entreprenaient la défense. À partir des années 1990, Alain Resnais tendra à se démarquer plus nettement du « film de genre » (sous l'égide de « l'aventure ») imprégné de modèles issus de la bande dessinée (le fantastique de *Mandrake* dans *L'Année dernière à Marienbad*, la science-fiction de *Brick Bradford* dans *Je t'aime, je t'aime*)<sup>23</sup> ou d'une littérature peu légitimée (Lovecraft dans *Providence*, 1976) pour infléchir son travail du côté d'un autre type d'inspiration populaire : le théâtre (vaudeville ou opérette). Ce mouvement s'amorce dans *Mélo* (1986), adaptation d'une pièce de Henry Bernstein, auteur de boulevard « dont Resnais [lorsqu'il avait une quinzaine d'années] a savouré une partie de l'œuvre en lisant *L'Illustration* »<sup>24</sup>. Cette seconde tendance s'observe également dans *I Want to Go Home*, situé à ce titre au carrefour des sources qui nourrissent la démarche « intermédiaire » du cinéaste. D'ailleurs, l'insertion de dessins d'auteurs de bandes dessinées comme ceux de Floc'h dans *Smoking/No Smoking* (1993) ou de Blutch dans son ultime film *Aimer, boire et chanter* (2014)<sup>25</sup> témoignent, dans un cadre plus réaliste, d'une volonté de conjuguer ces deux types de références convoqués avec une même intention de souligner la facticité de la représentation cinématographique<sup>26</sup>, à l'instar des œuvres d'Enki Bilal réalisées sous la forme de *glass-*

---

dernier à Pat Jankiewicz en 1987, le célèbre scénariste de l'écurie Marvel aurait réalisé pour Resnais deux projets, *The Inmates* et *The Monster Maker*, qui seraient restés au stade du traitement. Voir à ce propos l'URL : <http://goodcomics.comicbookresources.com/2011/02/11/comic-book-legends-revealed-300-part-1/>, consulté le 27 juillet 2015. D'après Resnais, il en est allé également ainsi d'une collaboration avec l'auteur de *Mandrake* : « Lee Falk avait accepté d'écrire un scénario spécialement pour moi, que j'aimais beaucoup. Malheureusement le devis du film était trop important et en 1970 les producteurs ne croyaient à ce type de films qu'à la condition de le tourner comme des séries Z. Je n'avais pas l'entraînement pour tourner avec cette rapidité » (*Images pour un film. Les décors d'Enki Bilal pour La Vie est un roman d'Alain Resnais*, Paris, Dargaud, 1983, p. 16).

<sup>22</sup> Concernant l'histoire de ce film qui aurait dû voir le jour après la sortie de *Muriel* (1963) et dont le scénario fut travaillé de la fin des années 1950 à la fin de la décennie suivante, voir Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, « Une errance subtile », dans Frédéric de Towarnicki (éd.), *Les Aventures de Harry Dickson : scénario de Towarnicki pour un film (non réalisé) d'Alain Resnais*, Nantes, Capricci, 2007, pp. 11-30. Précisons à un niveau biographique que la découverte par Resnais en 1934 de ces fascicules rédigés par Jean Ray est contemporaine de la diffusion des *comics* dans les périodiques francophones (voir notre introduction au présent volume), ces deux types de production faisant donc l'objet d'une même nostalgie – d'ailleurs, les fascicules de Jean Ray se glissent également sur les étagères de la BNF dans le court-métrage documentaire de Resnais *Toute la mémoire du monde* (voir note 20).

<sup>23</sup> À propos de *Je t'aime je t'aime*, voir notre ouvrage *Cinéma, machine à mondes. Essai sur les films à univers multiples*, Genève, Georg, 2014, pp. 188-205.

<sup>24</sup> Jean-Luc Douin, *op. cit.*, p. 158.

<sup>25</sup> À propos de l'effet produit par l'insertion des images dessinées de Blutch dans l'ultime film de Resnais, voir notre article « *Aimer, boire et... dessiner ! Blutch chez Resnais* », *Revue Bédéphile*, Lausanne, Noir sur Blanc/BDFIL, 2015, pp. 21-30.

<sup>26</sup> À propos du projet d'adaptation de *L'Île Noire* d'Hergé, Francis Lacassin note : « La conception initiale de Resnais et Forlani était fort différente de celle adoptée plus tard par J.-J. Vierne [qui réalise *L'Île noire* en 1961]. Elle consistait à user de décors extrêmement artificiels et stylisés, avec des acteurs portant un masque dessiné par Hergé. » (Francis Lacassin, « Les films amicaux (et inconnus) d'Alain Resnais », *Pour une contre-histoire du cinéma*, Paris, UGE, 1972, p. 211). La longue séquence du bal masqué de *I Want to Go Home* renoue en quelque sorte avec ce projet tout en fournissant une motivation diégétique à la mascarade.

*paintings* pour *La Vie est un roman* (1983)<sup>27</sup>. Or, dans ce film, l'environnement à la *Prince Vaillant* (le héros dessiné sur l'affiche du film réalisée par Bilal fait explicitement référence à la série d'Harold Foster) qui en constitue l'un des trois niveaux temporels (qualifié de « temps légendaire » dans le scénario<sup>28</sup>) n'y est que partiellement assumé, cantonné qu'il demeure à l'imaginaire ludique des enfants, à une activité destinée à mettre en abyme la création fictionnelle. Chez Resnais, en dépit de son admiration sincère pour certains scénaristes et dessinateurs (principalement américains) de bandes dessinées<sup>29</sup>, les représentations résultant de pratiques artistiques peu légitimées (bande dessinée et chanson populaire) ne sont souvent pas prises en charge par l'instance de narration du film mais déléguées à la subjectivité d'un personnage, qui en assume dès lors la responsabilité énonciative. De la sorte, le film lui-même prend ses distances par rapport à cette appropriation individuelle de la culture populaire.

Dans *I Want to Go Home* s'insinue, comme dans *La Vie est un roman*, le parfum légendaire du manoir : Wellman exprime un émerveillement enfantin (souligné par la musique) en découvrant la prestigieuse bâtisse baignant dans un halo « magique » (pour reprendre le qualificatif figurant dans les didascalies du scénario) ; le film présente en effet un imaginaire médiévalisant « enchâssé » qui rappelle la précédente collaboration de Resnais avec le dessinateur des *Légendes d'aujourd'hui*. Toutefois, si le château avec son aura de cinéma fantastique était plus présent dans certaines premières moutures du scénario qui accordaient une place accrue aux déformations du monde résultant de la vision subjective du personnage d'Elsie, cet imaginaire ne se manifeste plus qu'une seule fois de manière explicite, lorsque la jeune femme, bien décidée à remettre un exemplaire de son travail de doctorat à Christophe Gauthier qui l'a ignorée jusque-là, « part à l'assaut » du château de campagne dans lequel ce dernier a invité son père. Au détour d'un insert irréalisant, elle nous apparaît sur sa mobylette dans une tenue incongrue, vêtue d'une armure et brandissant devant elle un glaive de pacotille (*fig. 2*).

Phil Davis (*Mandrake*), Clarence Gray (*Brick Bradford*) ou Hal Forster (*Prince Vaillant*) auxquels Resnais fait fréquemment référence dans ses films et entretiens ont tous commencé leur carrière au milieu des années 1930. Cette période correspond certes – à l'instar de la

---

<sup>27</sup> Voir *Images pour un film*, *op. cit.*

<sup>28</sup> Selon l'extrait du scénario de Jean Gruault reproduit dans *ibid.*, p. 35. L'effet de la collusion des époques en un même lieu (le château) dans *La Vie est un roman* est en quelque sorte parente de l'intemporalité résultant de la superposition des strates temporelles que nous discuterons ci-dessous à propos de *I Want to Go Home*.

<sup>29</sup> Voir la réponse très nette donnée par le cinéaste au scénariste et éditeur de BD Jean-Marc Thévenet, dont la question est sous-tendue par un *a priori* négatif à l'égard du statut de légitimation culturelle du médium bédéique : « – Avec *La Vie est un roman*, le cinéma en profite-t-il pour donner ses lettres de noblesse à la B.D. ? – Là je dirais “Pas du tout...”. À aucun point de vue. Cela voudrait dire que je mets le cinéma au-dessus de la bande dessinée et que je me pencherais vers elle pour l'aider à monter une marche de plus » (dans *ibid.*, p. 12).

mode des opérettes filmées, autre passion de Resnais – à l’adolescence du cinéaste, mais leur présence insistante est plus spécifiquement liée à l’histoire de la réception des *comics* en France, et à la part qu’y prit Resnais. C’est pourquoi nous proposons de revenir plus précisément sur les dessinateurs américains cités dans *I Want to Go Home*, puis sur l’implication de Resnais dans le mouvement bédéphilique des années 1960 dont il est indispensable de tenir compte pour examiner le discours nostalgique porté sur la bande dessinée vingt ans plus tard par le film. Dans un ouvrage écrit en 1968, Francis Lacassin, dans un texte où il retrace la biographie de Resnais (et plus généralement l’histoire de la réception française des *comics*), relate une anecdote significative pour notre propos :

En cette année 1937, les dieux lointains qu’il rêve d’approcher ne sont ni des vedettes ni même des metteurs en scène de cinéma, mais les auteurs et dessinateurs de Guy l’Éclair, Mandrake, Luc Bradefer, Dick Tracy. Désir dont il pressent la réalisation difficile. Une inscription oubliée au coin d’une image, une signature mal effacée lui font prêter à ces histoires une provenance étrangère. Il s’en assurera, à ses prochaines vacances à Paris, en se présentant au 7, rue de la Paix, où il demande à rencontrer Paul Winkler, directeur de *Mickey et Robinson*. [...] Le jeune visiteur s’entend confirmer la provenance américaine de ses bandes favorites.

La « révélation » de l’origine états-unienne des planches tant admirées par le jeune Resnais de 15 ans qui suscitera chez lui un culte de la planche originale témoigne de l’importance de l’implantation des *comics* dans le paysage éditorial des périodiques pour enfants de l’avant-guerre. Pour les jeunes de cette époque, futurs défenseurs du 9<sup>e</sup> Art dans les années 1960, la « bande dessinée » est avant tout un moyen d’expression et un vivier d’imaginaires associés à l’Oncle Sam.

### **Nostalgie d’un âge d’or : Resnais et la bédéphilie française**

Le personnage de Wellman – anthroponyme fictif qui s’inscrit dans le film à l’intérieur d’un réseau de références à des noms de dessinateurs réels –, créateur de figures d’animaux anthropomorphisés tels que Hepp Catt et Sally Cat, est construit par le film comme un artiste sur le déclin. Lors de l’exposition parisienne, un aperçu nous est offert de l’accueil qui lui est réservé en France. Cette séquence nous montre dans un premier temps la solitude de l’artiste : en marge des discussions mondaines, il déambule dans la partie de l’exposition consacrée à ses dessins, où nul autre visiteur ne s’attarde. L’avis émis par un critique, qui juge inapproprié d’exposer des images de bande dessinée dans une galerie d’art et compare de façon

méprisante ce moyen d'expression au jonglage, entend rendre compte de façon caricaturale du rapport entretenu par un intellectuel français avec ce moyen d'expression auquel tous ne prêtent pas le statut de « 9<sup>e</sup> Art ».

Joey Wellman est dépeint comme un *has been* oublié de presque tous, si ce n'est de Gauthier, qui entend le réhabiliter auprès de ses proches. *I Want to Go Home* instaure donc un rapport fondamentalement nostalgique à la bande dessinée américaine. Cette dimension apparaît de façon particulièrement manifeste lorsque Wellman, sur l'insistance de Gauthier, raconte à ce dernier ses débuts en tant que dessinateur. Ce récit oral, qui n'embraye sur aucun flash-back audiovisuelisé (ce qui souligne combien ce passé est définitivement hors-champ), est ponctué de plusieurs ellipses délimitées par une ouverture et une fermeture à l'iris, procédé cinématographique sciemment désuet qui souligne au niveau formel la nostalgie du propos. Dans cette même scène, Gauthier se lève à deux reprises pour aller chercher, à la grande surprise de son convive américain, un album qu'il extrait fièrement de sa bibliothèque de collectionneur. Si le second volume est une compilation américaine de *Li'l Abner* d'Al Capp (*comic strip* satirique initié au milieu des années 1930, et dont la parution s'est achevée en 1977), le premier, dont Depardieu semble présenter la couverture au spectateur (**fig. 3**), est une réédition française de Roy Crane parue chez Futuropolis. La mise en page caractéristique des couvertures de l'éditeur permet de distinguer aisément la date de parution originale de *Buz Sawyer*, en l'occurrence ici les deux années 1943-1944. Après avoir été l'une des premières librairies de Paris à s'être spécialisée dans la bande dessinée, Futuropolis devint une maison d'édition dont l'une des tâches consista, à partir du début des années 1970, à mettre à disposition du public francophone, en exploitant tant bien que mal le matériel conservé, les titres considérés comme les fleurons du patrimoine des *comics*<sup>30</sup>. Ces publications permirent ainsi à une nouvelle génération de lecteurs (et, avant tout, aux lecteurs d'avant-guerre qui ne disposaient pas de collections complètes) de (re)découvrir par exemple *Krazy Kat* de Herriman, ainsi que l'une des séries préférées de Resnais, *Terry et les Pirates* de Milton Caniff.

La nostalgie dans laquelle baignent les héros de *I Want to Go Home* est en fait propre à la constitution même de la bédéphilie française au cours des années 1960, mouvement auquel Alain Resnais prit une part active. Il nous paraît par conséquent important d'en esquisser ici

---

<sup>30</sup> Précisons que Resnais lisait et collectionnait les fascicules originaux à parution périodique, et non ce type de compilations plus tardives, destinées quant à elle à une vague plus récente d'amateurs de ce genre de publications auxquels le personnage de Gauthier est ici associé.

les contours afin de saisir les implications de l'opération de « déplacement » (des années 1960 à la fin des années 1980) effectuée par Resnais dans ce film.

L'histoire est bien connue des historiens de la bande dessinée francophone : à la suite d'un article intitulé « Bande dessinée et science fiction. L'Âge d'or en France (1934-1940) » du Genevois Pierre Strinati paru dans le numéro de juillet 1961 de la revue mensuelle *Fiction*<sup>31</sup>, un mouvement se déclencha dans cette même revue (qui n'était pourtant pas dédiée à la BD, mais à la traduction de nouvelles de science-fiction) en faveur de la constitution d'un « Club des bandes dessinées » dont le but consisterait à mettre à disposition du public les bandes dessinées d'avant-guerre. La précision figurant dans le titre de l'article programmatique de Strinati identifie cet « âge d'or » à la seconde moitié des années 1930, et la mention de la France vaut en tant qu'espace de réception des planches américaines (les premiers bédéphiles ne s'intéressant guère à la bande dessinée ultérieurement qualifiée de « franco-belge »). Dans un encart paru en janvier 1962 dans *Fiction*<sup>32</sup>, les initiateurs du projet se demandent si le Club rassemblera suffisamment d'adhérents et de souscriptions pour se former ; quatre numéros plus tard, ils en annoncent officiellement la naissance<sup>33</sup>, sous la présidence de Francis Lacassin, grand défenseur de la littérature populaire<sup>34</sup>.

Thierry Groensteen a souligné l'importance du « rôle joué par les “gens de cinéma” dans le combat pour la reconnaissance de la bande dessinée », notant à ce propos qu'Alain Resnais « fut l'un des membres les plus actifs du club »<sup>35</sup>. L'investissement du réalisateur d'*Hiroshima mon amour* dans les activités de cette association peut être estimé à l'aune des pages de *Giff-Wiff*, revue éditée par le Club des bandes dessinées (C.B.D.) dans un format

---

<sup>31</sup> Pierre Strinati, « Bandes dessinées et science-fiction. L'Âge d'or en France (1934-1940) », *Fiction*, n°92, juillet 1961. La phrase inaugurale de cet article instaurait les périodiques de BD d'avant-guerre diffusés par Opera Mundi (éditeur spécialisé dans la réédition de matériel américain) en objet de fascination et de nostalgie : « Les jeunes lecteurs de “comics” d'aujourd'hui ne peuvent imaginer ce que fut la grande période des bandes dessinées de l'avant-guerre ».

<sup>32</sup> *Fiction*, n°98, janvier 1962, p. 143.

<sup>33</sup> *Fiction*, n°102, mai 1962, p. 136.

<sup>34</sup> Voir Francis Lacassin, « Les films amicaux (et inconnus) d'Alain Resnais », *op. cit.* Aux côtés d'études critiques consacrées aux *serials* de Feuillade ou aux westerns cinématographiques de Joé Hamman, Lacassin procède dans cet ouvrage à un recensement des films 16mm réalisés (mais jamais montrés) ou envisagés par Resnais. On y apprend que son premier court-métrage réalisé à l'âge de 14 ans s'intitulait *Fantômas*, et était inspiré des romans de Souvestre et Allain (p. 208). C'est donc avant tout dans les marges de la filmographie du cinéaste qu'apparaît un goût de la culture populaire qui ne filtre que très discrètement dans ses réalisations plus légitimées. Il ne faut cependant pas sous-estimer l'influence de la culture des *comics* de Resnais sur la modernité de son cinéma, que cela soit sur le plan du montage, de la conduite du récit ou des ambiances semi-fantastiques de certains de ses films. Le cinéaste a par exemple souligné en plusieurs occasions combien le montage discontinu en une multitude de « vignettes » pour lequel il opte dans plusieurs passages de *Muriel* (1963) – et en particulier dans l'ouverture du film – est redevable, à l'instar plus généralement de sa conception même du « découpage » au cinéma, des caractéristiques du médium bédéphique (François Thomas, « Entretien avec Alain Resnais : de la littérature de catacombes à la destruction de la planète », *CinémaAction*, hors-série « Cinéma et bande dessinée », été 1990, pp. 237-241).

<sup>35</sup> Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2006, p. 111.

artisanal ronéoté à partir de juillet 1962 – avant que le Club ne soit réorganisé à la suite d'un schisme et ne soit rebaptisé, sur proposition d'Alain Resnais<sup>36</sup>, par un nouvel acronyme qui témoigne plus ouvertement d'un désir de respectabilité : CELEG (« Centre d'Étude des Littératures d'Expression Graphique »). Pourtant, en mars 1967 déjà, le Club disparaît.

Dans le numéro 7 de *Giff-Wiff* figure un organigramme dessiné sur une pleine page qui précise le rôle des différents membres de l'association<sup>37</sup> : Alain Resnais en est le vice-président, et sa collection privée alimente le circuit de diffusion des reproductions de *comic strips* sous la forme de plaques en couleur pour lanterne ou de planches imprimées en noir et blanc. L'association s'est notamment vouée à la réédition de classiques américains auxquels il est fait référence dans *I Want to Go Home*, à l'instar de *Felix the Cat*, *Mickey Mouse* ou *Popeye*. Au même titre que le personnage de Gauthier, avide de connaître le passé du cartooniste, la vocation du CELEG consistait à « entretenir la mémoire d'un passé révolu ». Compris entre 1934 et 1942, ce « passé » sur lequel porte l'intérêt de l'association « coïncide exactement avec la période de colonisation de la presse illustrée française par les bandes dessinées d'origine américaine »<sup>38</sup>.

Dans la revue *Giff-Wiff*, les interventions d'Alain Resnais, cinéaste reconnu après ses premières fictions, bénéficient d'une place privilégiée, et il n'est pas rare que certains articles fassent référence à ses films, à l'instar du titre « Barbarella... mon amour »<sup>39</sup> consacré à la célèbre série de science-fiction dessinée par Jean-Claude Forest. Resnais n'y rédige jamais d'articles analytiques ou historiques à proprement parler comme le fait régulièrement Francis Lacassin, mais il livre principalement des contributions sous la forme d'entretiens qu'il réalise avec des auteurs de bandes dessinées. Dans le numéro 21 de 1966, il propose un montage de vignettes tirées de la série *Dick Tracy*, établissant une typologie des personnages et de différents aspects des *comic strips* de Chester Gould qui parurent dans la presse dès 1929. Dans ce même numéro, un télégramme est reproduit (**fig. 4**) dans lequel le cinéaste annonce son projet ; le choix éditorial consistant à faire paraître ce document est significatif du statut privilégié accordé à Resnais dans la revue, cette dernière exploitant la renommée qu'il a acquise en tant que cinéaste. Ce bref texte est fort intéressant en soi, car on constate combien Resnais y joue avec les conventions du message télégraphique en usant de « Stop » pour segmenter son propos, et donc pour effectuer le « montage » des différentes parties énumérées.

---

<sup>36</sup> Voir le récent article de Thierry Groensteen dans la revue en ligne *Neuvième art* dont le dossier est consacré à Pierre Couperie, l'un des membres les plus actifs du C.B.D., à l'URL : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article737>, consulté le 27 juillet 2015.

<sup>37</sup> *Giff-Wiff*, n°7, juillet 1963, p. 11.

<sup>38</sup> Thierry Groensteen, *Un objet culturel...*, op. cit., p. 112.

<sup>39</sup> *Giff-Wiff*, n°11, septembre 1964, pp. 4-6.

Les procédés narratifs observés par Resnais dans les *strips* de Chester Gould font écho à ceux que le cinéaste expérimente lui-même dans ses films, notamment au niveau du montage sonore (« le dialogue à répétitions, les enchaînements, les enjambements, le commentaire extérieur et intérieur »). Étonnamment, alors que la bande dessinée ne comporte aucune dimension auditive proprement dite, l'intérêt de Resnais se porte sur la manière dont le médium signifie la présence des voix, et sur le rôle de ces sons suggérés au niveau du découpage en cases. Dans *I Want to Go Home* également, la référence à la bande dessinée se situe sur ce plan, le travail du scénariste et dessinateur Jules Feiffer se caractérisant en particulier par le soin apporté aux dialogues.

En juin 1964, la revue *Giff-Wiff*, comme annoncé dans un article de Francis Lacassin intitulé « Alain au Pays des merveilles » qui raconte le voyage de Resnais à New York, charge le cinéaste de rencontrer et d'interviewer Lee Falk, scénariste de *Mandrake*<sup>40</sup>. À l'instar de certains contributeurs des *Cahiers du cinéma* qui ont interviewé pieusement les réalisateurs adulés du cinéma classique hollywoodien appartenant au panthéon identifié par la politique des auteurs (Hawks, Lang, Hitchcock), Resnais donne la parole à l'un des principaux représentants de l'âge d'or des *comics*.

Dans la fiction de *I Want to Go Home*, à l'inverse, il fait venir à lui un dessinateur américain ; le contexte est toutefois analogue à celui de la cinéphilie, puisque le cartooniste est associé à une production standardisée dans son pays natal tandis qu'il est « auteurisé » par les amateurs parisiens.

### **Un anachronisme fantasmatique**

Envoyé spécial de la revue *Giff-Wiff*, Alain Resnais, qui réalisa notamment un entretien avec Al Capp<sup>41</sup> – auteur dont il est fait mention à plusieurs reprises dans *I Want to Go Home* –, permit de faire le lien entre la production états-unienne des *comics* et la culture française. Ce pont interculturel est structurel dans *I Want to Go Home*, où l'on peut déceler une double strate d'inspiration nostalgique : d'une part, Resnais revient, à la fin des années 1980, sur le contexte de l'émergence de la bédéphilie en France qui est contemporain de ses premiers films de fiction ; d'autre part, dans les années 1960, les partisans d'une reconnaissance

---

<sup>40</sup> Cet entretien sera repris deux ans plus tard dans un numéro des *Lettres françaises* intitulé « Cinq siècles de bandes dessinées » (n°1138, 30 juin au 6 juillet 1966).

<sup>41</sup> *Giff-Wiff*, n°23, mars 1967, p. 23.

culturelle de la BD valorisaient principalement les productions dessinées américaines des années trente et quarante. C'est donc en quelque sorte un *monde* doublement *perdu* qu'évoque le film, sur un ton mélancolique qui se démarque des moments burlesques d'insertions de films d'animation. On retrouvera un contraste similaire dans *On connaît la chanson*, où l'insouciance des paroles et de la mélodie de plusieurs chansons instaure un décalage avec le mal-être des personnages sur lesquels celles-ci sont plaquées. Comme cela est souvent le cas chez Resnais (en particulier dans *L'Année dernière à Marienbad* et *Muriel*), le passé – ici l'histoire de la BD américaine – tend à se confondre avec l'imaginaire. Il en résulte une sorte d'anachronisme que l'on peut dégager des discours émis dans *I Want to Go Home* à propos de la bande dessinée. En effet, ils sont indubitablement en décalage par rapport au statut socioculturel acquis par ce médium à la fin des années 1980, soit après la reconnaissance de figures comme Bilal, Pratt, Brétécher ou Moebius.

Il importe à ce titre de souligner certaines caractéristiques de la représentation de l'exposition à laquelle est invité Wellman, qui constitue l'un des principaux décors de la fiction créés par Jacques Saulnier et Philippe Turlure. Tout d'abord, il n'est pas anodin que Resnais ait choisi comme lieu non pas une salle d'un grand musée plus ou moins populaire, mais une galerie nichée sous les arcades de la place des Vosges à Paris (l'adresse figure au bas de l'affiche et est lisible dans un plan rapproché), c'est-à-dire située dans un environnement luxueux associé au commerce d'œuvres d'art légitimées. François Thomas, dont l'ouvrage *L'Atelier Alain Resnais* paru en 1989 s'achève sur une incursion passionnante dans la genèse et les coulisses du tournage de *I Want to Go Home*, rend compte des quelques jours de tournage consacrés à la séquence de l'exposition dont il décrit et analyse avec précision les choix techniques et de mise en scène. Parmi les nombreux éléments consignés par ce témoin du tournage, on trouve la remarque suivante, qui vise à souligner et à valoriser le souci du détail dont font preuve le cinéaste et son équipe :

Lorsque Resnais [...], sachant que la caméra cadrerait un point précis du mur de l'escalier, a fait remplacer des affiches de bandes dessinées par d'autres de peintures afin d'accentuer le côté galerie d'art, ce détail aura beau être indéniablement présent à l'écran, il risque fort de passer inaperçu du spectateur, au moins à la première vision.<sup>42</sup>

Si François Thomas voit là un signe de la « crédibilité sociologique » des décors, on peut aussi considérer, à l'aune de l'examen des principes scénographiques imaginés pour l'exposition, que l'intention resnaisienne visant à signifier le déplacement de la bande

---

<sup>42</sup> François Thomas, *L'Atelier Alain Resnais*, Paris, Flammarion, 1989, p. 320.

dessinée dans un autre champ participe elle aussi de la confusion fantasmagorique des époques que nous avons notée. En effet, les choix dont témoigne ce décor s'apparentent fortement à ceux qui présidèrent à l'organisation de l'exposition « Bande dessinée et figuration narrative » qui se tint d'avril à juin 1967 au Musée des Arts décoratifs (sis dans le Palais du Louvre) sous la direction de la SOCERLID (« Société civile d'Étude et de Recherche des Bandes dessinées »), association fondée par Pierre Couperie après que ce dernier a fait sécession et quitté le CELEG. Dans cette exposition qui représente un jalon important en termes de reconnaissance de l'intérêt artistique du médium bédésique (l'appellation « 9<sup>e</sup> Art » fait son apparition dans les pages de *Spirou* en 1964, et sera consacrée par Lacassin en 1971), les choix muséographiques des organisateurs conduisirent ceux-ci non pas prioritairement à présenter des planches originales (comme on aurait pu l'attendre en 1989, soit à une époque où la valeur artistique – et bientôt marchande – de telles œuvres commence à être reconnue, du moins pour quelques figures starifiées)<sup>43</sup>, mais, comme l'a commenté Thierry Groensteen<sup>44</sup>, des agrandissements photographiques de cases exposés sur panneaux, l'objectif des organisateurs ayant consisté à « porter [la bande dessinée] aux formats habituels des œuvres d'art auxquelles le public est habitué »<sup>45</sup>. Cette volonté de légitimation littéralement affichée à travers la « grandeur » des œuvres eut pour conséquence, dans les cas des agrandissements les

---

<sup>43</sup> « Dans les années 1980, on observe que la bande dessinée n'est que très partiellement admise au sein de la "nouvelle culture chic", branchée et sophistiquée, qui s'épanouit avec Canal+ [...]. Dans cette *movida* à la française, seuls tirent un peu leur épingle du jeu Brétécher, Bilal et Pratt, pour des raisons qui ne tiennent pas seulement à la qualité intrinsèque de leur production, des facteurs tels que circonstances biographiques, choix des sujets, présence dans la presse d'information, soutiens critiques prestigieux et même télégenie y ayant aussi leur part » (Thierry Groensteen, *Un objet culturel...*, *op. cit.*, p. 84). Aussi le dessinateur Enki Bilal, dont l'un des personnages apparaît sur l'affiche fictive de l'exposition mise en scène dans *I Want to Go Home*, expose-t-il pour la première fois en 1988 au Palais de Tokyo, soit dans des conditions fort différentes du modèle de la galerie privée retenu par Resnais au même moment pour son film. Le travail de Bilal y côtoyait celui du photographe Josef Koudelka et de Guy Pellaert, artiste polymorphe – la parenté de son travail de dessinateur de BD avec le Pop Art favorisait sans doute son accès aux cimaises d'une exposition – dont certaines œuvres peintes ont été filmées par Resnais pour illustrer la vie du compositeur américain Georges Gerschwin dans un documentaire d'un format télévisuel standard de 52 minutes commandé par Antenne 2 et diffusé sur cette chaîne en 1993 – film sobrement intitulé *Gerschwin* (1992) qui fait directement suite à *I Want to Go Home* dans la filmographie du cinéaste.

<sup>44</sup> Thierry Groensteen, *Un objet culturel...*, *op. cit.*, p. 156-158. Nous devons ici nous en remettre aux commentaires éclairés de Groensteen car aucune trace ne nous est parvenue qui permettrait de nous faire une idée précise de ces choix muséographiques. L'un des plans d'un reportage diffusé le 18 avril 1967 et disponible en ligne sur le site de l'INA (URL : <http://www.ina.fr/video/AFE86000900>, consulté le 27 juillet 2015) permet néanmoins de révéler que l'exposition du Musée des Arts décoratifs présentait entre autres des agrandissements de planches. Ce documentaire témoigne plus généralement de l'intérêt rencontré à l'époque par les périodiques d'avant-guerre (à l'instar du *Journal de Mickey*) auprès de collectionneurs adultes dont un vendeur spécialisé compare l'exigence, croissante, à celle de philatélistes.

<sup>45</sup> C'est là l'objectif avoué de Pierre Couperie lorsqu'il évoque, dans le chapitre « Production et diffusion » du catalogue de l'exposition de 1968, la démarche pratiquée lors des expositions antérieures de la SOCERLID, notamment celles consacrées à Burne Hogarth et Milton Caniff (*Bande dessinée et figuration narrative*, Paris, SOCERLID, 1967, p. 145 ; l'illustration montre un visiteur de l'exposition dédiée à Hogarth qui, comme le précise la légende, se trouve devant une case de 12 cm agrandie à un format de 3,50 mètres).

plus importants, d'isoler la case hors de toute séquence narrative. Or, dans ce que *I Want to Go Home* nous donne à voir de l'exposition, nombre de dessins sont autonomisés, soustraits à la lecture linéaire des séquences d'images, voire expurgés de leur composante verbale, selon une démarche voisine à la fois des détournements du Pop Art et de la démarche de la SOCERLID. Il suffit pour s'en convaincre d'observer les panneaux manipulés lors du montage de l'exposition (**fig. 5**), ou les dessins de Mézières dévoilés au gré de mouvements d'appareil calqués sur les déplacements chorégraphiés des visiteurs (**fig. 6**) : le style graphique y est exhibé pour lui-même, en tant que signature d'auteur, dans des reproductions grand format qui, réalisées pour la plupart en noir et blanc (y compris dans le cas d'un dessinateur comme Mézières dont les albums ne paraissent qu'en couleur), ont pour objectif de mettre en exergue les qualités du trait de chaque artiste. Aucun scénariste n'est mentionné par les visiteurs de l'exposition : la dimension narrative du médium passe à la trappe au profit d'une appréhension de ce moyen d'expression complètement modelée sur celle des arts graphiques et de la peinture. Alain Resnais étant un grand collectionneur d'éditions originales de publications dessinées et ayant souvent manifesté son admiration pour les scénaristes de BD, on peut penser que les choix opérés pour l'exposition destinée à la fiction du film ne sont pas dépourvus d'une certaine critique envers la manière dont la société mondaine parisienne – incarnée par le personnage de Gauthier – daigne se pencher sur la bande dessinée, ou plutôt sur certaines icônes auxquelles elle tend à la résumer.

Contrairement à l'exposition de 1967 dont les commissaires partageaient une vision passablement américano-centrée – l'affiche montrait le capitaine Haddock d'Hergé lisant un *strip* de *comics*, tandis Winsor McCay figure en couverture du catalogue –, celle imaginée pour *I Want to Go Home* fait la part belle aux dessinateurs européens, même si le personnage principal du film est un auteur américain. En effet, l'affiche que l'on peut voir dans quelques plans de *I Want to Go Home* (**fig. 7**) présente exclusivement, en dépit du qualificatif « international » de son titre, des dessins dus à des auteurs français (ou du moins édités en France) : on retrouve certes Pratt, Crepax et Giraud qui étaient exposés en 1967, mais on entr'aperçoit également la « femme piège » de Bilal ainsi que Nestor Burma de Tardi. Par ailleurs, parmi les vingt-deux artistes dont les noms sont listés sur l'affiche, un seul n'est pas européen : il s'agit précisément du personnage fictif de Wellman, dont le nom apparaît en plus grand format après ceux de Fred, Moebius, Margerin, Druillet ou Gébé<sup>46</sup>. Des auteurs

---

<sup>46</sup> Georges Blondeaux est l'auteur de la série BD contestataire *L'An 01* adaptée en 1973 pour l'écran sous la forme d'un film collectif dont Alain Resnais, se prêtant déjà au rôle de passeur entre les cultures française et américaine, réalisa une séquence totalement indépendante du contenu des planches (rééditées en 2000 par

contemporains publiés par des éditeurs français sont donc présents « par la bande » dans *I Want to Go Home*, mais les dialogues, entièrement focalisés sur l'âge d'or des *comics*, n'y font jamais référence, comme s'il s'agissait là d'une ligne temporelle différente. L'exposition représentée dans le film et les réactions qu'elle suscite chez les observateurs diégétiques résultent par conséquent d'une sorte de fusion – on pourrait même dire d'intemporalité fantasmée par l'amateur nostalgique – entre des discours sur les *comics* émis au cours des années 1960 et le contexte de la production de bandes dessinées des années 1980.

### **Voix intérieures**

Le travail de Jules Feiffer, peu connu du lectorat français (et cela encore aujourd'hui)<sup>47</sup>, ne peut être associé à aucun des deux contextes culturels évoqués ci-dessus. Alors que Resnais vise en général à rendre palpable dans le film le style littéraire des scénaristes avec lesquels il collabore, il n'en va pas de même pour les dessins réalisés par Feiffer pour *I Want to Go Home*, qui ne sont aucunement tirés de sa propre pratique : Feiffer imite pour le film le style des *cartoons* en dessinant des animaux anthropomorphisés, mais il n'a quant à lui produit aucune série présentant des personnages récurrents tels que le Hepp Catt de Wellman. Ses dessins, publiés dans la presse – notamment dans le journal alternatif *Village Voice*, soit dans la filiation de la contre-culture plutôt qu'au sein des productions commerciales dominantes –, constituent généralement des images mises en séquences qui ne sont pas strictement délimitées par les habituels bords d'une case et qui s'accompagnent d'un texte qui, très présent, renvoie aux pensées de personnages exprimant leur malaise ou leur difficulté à communiquer. On est donc très loin, chez Feiffer, de l'exubérance et de la frénésie prêtées au Hepp Catt de Wellman dans le film, même si les personnages dessinés et animés se détachent

---

l'Association, puis en 2014 en un album comprenant le DVD du film) de l'annonce du krach financier tournée en anglais dans les rues de New York. Cette section débute par la voix *over* du célèbre scénariste de *comic books* Stan Lee – ce qui tend à déplacer la référence du côté des *comics* plutôt que de la bande dessinée – énumérant mécaniquement le nombre de points perdus par différents titres cotés en bourse, avant que les corps des hommes d'affaire qui se défenestrent ne pleuvent entre les gratte-ciel (motif repris et adapté au climat anxiogène post-11 septembre dans *The Happening* de M. Night Shyamalan, 2008).

<sup>47</sup> Le texte de la quatrième de couverture d'une édition française récente d'un recueil de six *comics* de Feiffer, rédigé dans un style fortement oralisé, fait significativement de ce manque de popularité un argument promotionnel : « Quoi ? Qu'est-ce qu'on apprend ? Vous ne connaissez pas Jules Feiffer ? Incroyable ! Comment pouvez-vous vivre depuis tout ce temps sans sa présence à vos côtés ? Vraiment, on se demande... Allez, on vous donne une chance de vous rattraper. Après, faudra pas pleurnicher si vous êtes le dernier à le connaître, hein ? » (Jules Feiffer, *Je ne suis pas n'importe qui !*, Paris, Futuropolis, 2007). Trois volumes d'anthologies (*Feiffer. The Collected Works*) ont par contre été réédités en anglais chez Fantagraphics entre 1988 et 1992, soit précisément à l'époque de la conception puis de la sortie de *I Want to Go Home*.

d'un arrière-plan blanc, comme si nous faisons face aux seules pensées des protagonistes du film, dans un espace abstrait. Dans le catalogue de l'exposition « Bande dessinée et figuration narrative » de 1967, la description qui est faite de l'œuvre de Feiffer témoigne d'un ton *a priori* fort étranger à une comédie légère telle que *I Want to Go Home* :

L'univers de Feiffer est le plus noir et le plus déprimant que ne nous ait jamais présenté la bande dessinée. Les jeunes gens à la dérive, les jeunes femmes névrosées, les amants étrangers l'un à l'autre nous introduisent dans un monde déshumanisé où toute communication, tout échange sont impossibles. Rien ne s'y passe, rien ne s'y produit. Comme des robots, les protagonistes viennent débiter d'une voix plaintive, monocorde le compte de leurs déboires, la somme de leurs malheurs.<sup>48</sup>

À lire un tel commentaire qui s'appliquerait parfaitement aux êtres fantomatiques qui peuplent les couloirs de *L'Année dernière à Marienbad*, on ne s'étonne guère de l'intérêt manifesté par Resnais pour le travail de Feiffer. Alors que le médium bédéique est dépourvu de sons, l'auteur de ce texte va jusqu'à évoquer les caractéristiques vocales des personnages dessinés, soit une composante qui, chez Resnais, est cruciale (à propos de *I Want to Go Home*, François Thomas précise que le cinéaste « a choisi ses comédiens en fonction de la façon dont les différentes voix allaient jouer les unes avec les autres »<sup>49</sup>, démarche habituelle chez lui). Le rapprochement entre dessin et expression verbale se situe en fait aux fondements des choix esthétiques et narratifs de *I Want to Go Home*, puisque les brèves apparitions d'êtres dessinés – une douzaine sur l'ensemble du film – constituent un mode de représentation de la voix intérieure de Joey et Elsie, personnages auxquels un animal de *cartoon* est respectivement associé (Hepp Catt et Sally Catt, auxquels le même Adolph Green qui interprète Wellman prête sa voix en la transformant, ce qui rappelle que ces personnages émanent du crayon du dessinateur)<sup>50</sup>. Il ne s'agit pas seulement de dessins parlants : les personnages se parlent à eux-mêmes par le truchement de conversations imaginaires avec une figure dessinée. Ce qui importe à Resnais, ce n'est pas tant l'animation (volontairement rudimentaire afin que les phases du mouvement qui rappellent la fixité de la représentation bédéique ne disparaissent pas dans la continuité du défilement filmique) que la parole, ostensiblement inscrite dans le dessin au niveau des ouvertures de la bouche des deux chats. François Thomas a relevé cette

---

<sup>48</sup> Maurice C. Horn, « Le renouveau de la bande dessinée », dans Pierre Couperie (éd.), *Bande dessinée et figuration narrative*, Paris, Musée des art décoratifs, p. 109.

<sup>49</sup> François Thomas, *op. cit.*, p. 296.

<sup>50</sup> Notons que dans l'une des occurrences, le personnage de Sally se transforme successivement en plusieurs figures célèbres de *comics* au moment précis où elle mentionne le nom de chacun d'eux (Garfield, Charlie Brown, Snoopy et Mickey Mouse).

intention du cinéaste avant même d'avoir pu voir le travail de postproduction nécessaire à l'incrustation des dessins de Feiffer :

Resnais, à plus forte raison dans la mesure où il entamera le tournage de son film peu avant la sortie en France de *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?*, tient à ce que ces deux chats évoquent toujours spécifiquement la bande dessinée et non le dessin animé (non seulement leur corps restera immobile quand ils bougeront les lèvres, mais leurs gestes et leurs changements d'expression seront décomposés, passant d'un dessin à l'autre de façon discontinue).

Ce procédé d'incrustation témoigne donc, lui aussi, d'une volonté du cinéaste de se référer à la bande dessinée. Il faut en outre noter un détail graphique : les chats de Feiffer/Wellman apparaissent à l'intérieur d'un nuage blanc qui rappelle la convention bédéique de la bulle de pensées (**fig. 8**)<sup>51</sup>. Dans ce film où prime l'expression orale – ce n'est pas un hasard si certaines bulles sont greffées à proximité d'un combiné téléphonique ou à l'intérieur d'un poste de télévision, ces technologies favorisant une exacerbation de l'oralité (**fig. 9**) –, la bulle est donc dépourvue de toute mention écrite, alors qu'en bande dessinée l'usage du phylactère vise à insérer du verbal dans l'image. Certes, il aurait été malaisé de faire lire ces répliques au spectateur – mais non impossible, puisqu'on trouve ce procédé dans le film *Who Wants to Kill Jessie ?* (Vaclav Vorlicek, 1966) – ; Resnais préfère dans tous les cas les faire entendre par le biais d'une voix tonitruante dont le ton souligne le caractère régressif de ces échanges qui expriment de manière viscérale et incontrôlée des affects qui sont opposés aux réflexions mondaines superficielles des hôtes parisiens du cartooniste. La bulle circonscrit le lieu d'apparition du personnage dessiné, que l'on peut dès lors considérer comme la manifestation concrète d'un texte virtuel (d'un informulé) dont il se fait le vecteur.

Le rôle des incrustations dessinées dans *I Want to Go Home* peut être rapproché de celui qu'endossent les extraits de chansons populaires plaqués sur des acteurs chantant en playback dans un film ultérieur du cinéaste, *On connaît la chanson* (1996), dont le générique recourt d'ailleurs précisément à des dessins (dus à l'auteur de BD Floc'h) pour instaurer une hétérogénéité entre les corps des personnages (dessinés) et le lieu d'émission de leurs voix (les visages figurés en images photographiques y sont juxtaposés aux dessins comme dans un collage)<sup>52</sup>. Dans *I Want to Go Home*, le surgissement des personnages de *cartoons* instaure une même rupture de ton, un même choc – l'hétérogénéité présente dans *On connaît la*

---

<sup>51</sup> C'est d'ailleurs le terme utilisé dans le scénario, par exemple dans la didascalie suivante : « Plan sur Lena, Joey, et la bulle de Hepp Catt » (BiFi SG84, p. 10).

<sup>52</sup> À propos des effets de déliaison entre le corps et la voix dans ce film, voir notre texte « On connaît la chanson... », et pourtant ! Voix enregistrée et déliaison chez Alain Resnais », dans Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe (éds.), *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 297-323.

*chanson* au niveau de la matière sonore résulte ici de la coprésence du dessin et de l'image (ciné)photographique – qui, à l'instar de la pratique sonore du *mickeymousing*, ponctue et rythme le film. Comme dans *I Want to Go Home*, les personnages d'*On connaît la chanson* dialoguent indirectement avec eux-mêmes grâce à la médiation opérée par des lieux communs de la culture de masse (les « tubes » de la chanson francophone y jouent un rôle similaire aux dialogues de *cartoons*) qui leur permettent de faire émerger désirs et angoisses refoulés. Aussi n'est-ce pas un hasard si Elsie, après s'être refusée à décrocher le téléphone en supputant qu'il s'agissait de son père, pose à Sally Cat – soudainement apparue comme sa mauvaise conscience – la question suivante : « Qui es-tu ? Mon psy ? ». Le principe formel à l'œuvre dans le film exerce en effet un impact thérapeutique sur les personnages. Le rassemblement de tous les protagonistes en un même lieu à la fin de chacun de ces deux films – le bal costumé au manoir de Gauthier pour l'un, la crémaillère dans le nouvel appartement d'Odile Lalande (Sabine Azéma) pour l'autre –, dans un espace où la caméra passe de manière fluide d'un couple à l'autre comme si elle entreprenait de révéler le malaise qui les environne, représente un point culminant où les personnages qui se voilaient la face jettent le masque.

Dans *I Want to Go Home*, une étape s'ajoute au parcours de Wellman et explicite la parenté entre chanson et dessin. En effet, ulcéré par l'attitude de son hôte, le cartooniste quitte le manoir de Gauthier qu'il a surpris dans les bras de Lena et se rend dans un petit village voisin dont aucun habitant ne comprend assez l'anglais pour lui indiquer la route de l'aéroport. Peu à peu, les passants s'attroupent autour de Wellman devant la « Boucherie Moderne » (un qualificatif à valeur ironique ici) pour tenter de comprendre ses harangues. Il tente alors de se faire comprendre en chantant des rengaines, équivalents musicaux (les « *golden oldies* ») des productions de l'âge d'or des *comics*, mais il n'est pas compris, soit en raison de la langue, soit parce que les standards auxquels il se réfère sont d'un autre âge (alors qu'il chante des paroles issues de comédies musicales de Cole Porter, une jeune femme lui « répond » avec « *Spice of Life* » de Manhattan Transfer, qui date de 1983). Si la chanson échoue partiellement à rapprocher Wellman des Français, les dessins qu'il griffonne à la table d'un café jouent le rôle d'une espèce d'esperanto lui permettant d'être accueilli avec enthousiasme ; la satisfaction de cette communication effectuée sans le secours des mots le décidera à rester en France, ce qui rend caduque la phrase du titre du film répétée jusque-là comme un leitmotiv.

Dans *I Want to Go Home*, les répliques des personnages issus des *comics* s'opposent aux formules verbeuses des intellectuels français que Wellman abandonne au profit du petit peuple d'un village au pittoresque improbable (aussi suranné que l'est le cartooniste) qui sait admirer sincèrement son coup de crayon. Par l'intermédiaire des apparitions dessinées, le film

montre Joey et sa fille dialoguer avec eux-mêmes – Resnais poursuit ici ses recherches sur le monologue intérieur qui sous-tendent la plupart de ses films depuis *Hiroshima mon amour* (1959) – et, progressivement, entrer en contact l'un avec l'autre en se découvrant souterrainement reliés par un substrat culturel qui certes confine à la caricature, mais qui, dans un tel contexte d'incommunicabilité entre Américains et Français, s'avère inaliénable : les *comics* offrent des *lieux communs*, au sens littéral (et en l'occurrence positif) du terme. Toutefois, même si Wellman retrouve une forme de « *Home* » en Europe, la ligne de fracture entre la culture française et celle des *comics* n'est aucunement abolie : en cette toute fin des années 1980, cette production américaine et sa réception française ne peuvent plus être envisagées, pour Resnais, que sur un mode nostalgique.