

« *JE* » *S'ENGAGE?*

La relation entre littérature de conscientisation et autofiction
dans les romans graphiques de Guy Delisle

Carolane Verreault-Côté

Mémoire

présenté

au

Département d'Études françaises

Comme exigence partielle au grade de

Maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

DÉCEMBRE 2012

© Carolane Verreault-Côté, 2012

UNIVERSITÉ CONCORDIA

École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Carolane Verreault-Côté

intitulé « *Je* » s'engage? La relation entre littérature de conscientisation et autofiction dans les romans graphiques de Guy Delisle

est déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

_____ présidente (Lucie Lequin)

_____ examinatrice interne (Sophie Marcotte)

_____ examinateur externe (Jean-François Boutin)

_____ directeur (Sylvain David)

_____ directrice (Françoise Naudillon)

Approuvé par : _____

Directeur du département ou du programme d'études supérieures (Philippe Caignon)

_____ 20 _____

_____ Doyen de la faculté (Brian Lewis)

RÉSUMÉ

« Je » s'engage? La relation entre littérature de conscientisation et autofiction dans les romans graphiques de Guy Delisle

Carolane Verreault-Côté

Ce mémoire a pour objectif de comprendre comment l'ajout d'une dimension graphique à un récit – caractéristique propre au médium de la bande dessinée, laquelle repose sur une relation entre le texte et l'image – permet de renforcer le lien entre l'engagement d'une œuvre et le procédé narratif de l'autoreprésentation. L'hypothèse retenue est que – à l'instar du lien fondamental postulé par Benoît Denis entre engagement littéraire et autofiction – l'autoreprésentation qu'offre l'auteur de lui-même dans un roman graphique a pour effet d'en légitimer la dimension engagée par le biais d'un ancrage dans le vécu. La démonstration, qui se donne pour objet les romans graphiques de Guy Delisle, relève ainsi divers procédés narratifs propres à cette subjectivité militante, lesquels sont analysés à la fois en eux-mêmes et dans leur interaction dynamique. Les chapitres du mémoire visent ainsi 1) à comprendre ce qu'est un roman graphique et à en définir les principales clés de lecture; 2) à réfléchir à la production autobiographique et à sa manifestation dans une bande dessinée (soit l'« autofiction »); et 3) à lier la dimension engagée de l'œuvre de Delisle à sa dimension métafictionnelle, de manière à souligner l'émergence d'une « littérature de conscientisation » propre à l'ère contemporaine.

Mots-clés : bande dessinée, roman graphique, autofiction, engagement, conscientisation, figure du sujet, texte/image, Guy Delisle, l'Association

ABSTRACT***“I” Is Involved? The Relationship Between Awareness Literature and Autobiographicalography in Guy Delisle’s Graphic Novels*****Carolane Verreault-Côté**

This thesis aims to understand how adding a graphic dimension to a story—a feature unique to the medium of comics, based on a relationship between text and image—can strengthen the link between the social commitment of a work and the narrative process of self-representation. The assumption is that—like the fundamental relationship postulated by Benoît Denis between literary engagement and autofiction—the self-representation offered by the author himself in a graphic novel has the effect of legitimizing its socially committed dimension through an anchoring in experience. The demonstration, based on Guy Delisle’s graphic novels, reviews various narrative techniques specific to this militant subjectivity, which are analyzed both in themselves and in their dynamic interaction. Chapters of the thesis aim therefore 1) to understand what is a graphic novel and to define the main keys to its understanding; 2) to consider autobiographical production and its manifestation in a comic book (i.e. “autobiographicalography”); and 3) to link the size of the committed aspect of Delisle’s work to its metafictional dimension, in order to highlight the emergence of an “awareness literature” specific to the modern era.

Key words: comic books, graphic novels, autofiction, auto-representation, engagement, awareness, subject figure, text-image, Guy Delisle, l’Association

REMERCIEMENTS

D'abord, j'aimerais remercier sincèrement madame Françoise Naudillon, sans qui je n'aurais probablement pas entrepris – et achevé! – ce projet de maîtrise. Elle ne sait peut-être pas que c'est sa confiance en mon projet, sa conviction que j'étais capable de réaliser cette étape qui m'a permis de croire en moi et d'aller jusqu'au bout. De plus, madame Naudillon m'a fortement appuyée afin de me permettre de réaliser un voyage en France afin de me rendre au Festival international de la Bande Dessinée d'Angoulême, le plus important festival francophone orienté vers le 9^e art, ce qui a fortement enrichi mon expérience universitaire.

Bien entendu, je remercie également monsieur Sylvain David, qui est venu compléter notre équipe en cours de route et qui fut d'une aide précieuse lors de la rédaction de mon mémoire. Ses commentaires pointus et passionnés, tout comme les discussions que nous avons eues autour de mon travail, se sont révélés des plus utiles et motivants.

Merci à vous deux d'avoir été aussi disponibles et d'avoir cru en moi.

Également, je remercie les précieux amis qui ont lu et commenté mon mémoire au fur et à mesure de sa complétion. En particulier madame Vicky Dubois, ma patronne et amie, qui en plus de me lire a su m'accommoder professionnellement afin de me permettre de me consacrer à la fin de ma rédaction. Également Marie-Olivier, amie précieuse, qui a lu et relu chacun de mes chapitres et dont les commentaires et suggestions m'ont aidé beaucoup plus qu'elle ne peut penser. C'est avec un grand plaisir que j'ai tenté de respecter les délais d'écriture qu'elle m'a imposés. Merci aussi à Sonia et à Valérie, qui m'ont lue et encouragée.

Enfin, merci mille fois à mon amoureux. Il ne le sait peut-être pas, mais le regard admiratif qu'il jette souvent sur moi, les questions qu'il me pose afin de comprendre les choses qui me passionnent, mais aussi sa douceur et sa patience sont des éléments puissants qui m'ont poussée à l'aboutissement de ce mémoire. Il y a un peu de lui dans ce projet. Jonathan, je t'aime.

Je ne remercie pas Facebook et le jeu *Assassin Creed*, sans qui j'aurais terminé ce mémoire beaucoup plus rapidement.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 – De la bande dessinée classique aux romans graphiques : comprendre la bande dessinée	9
1. Définir la bande dessinée	9
1.1 L'évolution du médium	12
1.2 Définition du roman graphique	16
1.3 Polémique autour de l'appellation	20
2. Quelques clés de lecture et d'analyse d'une bande dessinée	22
2.1 Les cases	23
2.2 La couleur	25
2.3 Les phylactères	26
2.4 Les gouttières	28
2.5 Les traits et contours	29
2.6 La planche	30
3. Application des notions aux œuvres de Guy Delisle	32
4. Le lien texte/image	34
CHAPITRE 2 – L'autobiofiction : bande dessinée au « je »	38
1. Définition de l'autofiction	38
1.1 L'autobiographie de Philippe Lejeune	39
1.2 L'autoportrait de Michel Beaujour	39
1.3 L'autofiction de Vincent Colonna	40
2. L'autobiofiction et la bande dessinée	43
2.1 Tripartition de la figure du sujet autobiofictionnel	45
2.2 Stratification du temps	51
3. Le personnage autobiofictif face au « réel »	61
4. Limites de l'autofiction	67
Conclusion partielle	69
CHAPITRE 3 – « Je » s'engage : conscientisation du sujet	71
1. Mise en contexte de l'engagement	72
1.1 L'écrivain engagé	73
1.2 Engagement littéraire	74
2. La bande dessinée en tant que forme de littérature de conscientisation	78
2.1 Guy Delisle et l'Association	86

2.2 La caricature / l'humour.....	90
3. Conscientisation et autofiction.....	95
3.1 Donner à voir des situations hors du commun.....	96
3.2 La position du spectateur.....	101
3.3 Retour sur la tripartition de la figure du sujet.....	106
3.4 Décalage entre les instances : jeu sur la perception.....	112
Conclusion partielle.....	116
CONCLUSION	119
BIBLIOGRAPHIE	127

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Zeina Abirached (2008), <i>Je me souviens</i> , Paris, Cambourakis, 96 pages, [n.p.]	23
1.2 Manu Larcenet (2004), <i>Le combat ordinaire : Les quantités négligeables</i> , Dargaud, p. 35.	26
1.3 Scott McCloud (1993), <i>L'art invisible</i> , Delcourt, p. 76.	28
1.4 <i>Chroniques birmanes</i> (2007), Delcourt, p. 41.	30
1.5 <i>Shenzhen</i> (2001), L'Association, [n.p.]	32
2.1 <i>Chroniques de Jérusalem</i> (2011), Delcourt, p. 25.	47
2.2 Autoreprésentation, site internet personnel de Guy Delisle : http://www.guydelisle.com/blog/a-propos/	48
2.3 <i>Chroniques birmanes</i> (2007), Delcourt, p. 62.	50
2.4 <i>Shenzhen</i> (2001), L'Association, [n.p.]	54
2.5 <i>Chroniques birmanes</i> (2007), Delcourt, p. 59.	57
2.6 <i>Chroniques birmanes</i> (2007), Delcourt, p. 11.	62
2.7 Photographie issue du site internet de Guy Delisle : http://www.guydelisle.com/c_birmanes/page011.html	62
2.8 <i>Pyongyang</i> (2003), L'Association, p. 8.	64
2.9 <i>Chroniques de Jérusalem</i> (2011), Delcourt, p. 299.	66
3.1 Art Spiegelman (1998), <i>Maus</i> [version intégrale], Flammarion, p. 210.	81
3.2 Marjane Satrapi (2000), <i>Persépolis</i> , tome 1, L'Association, [n.p.]	83
3.3 Frederik Peeters (2001), <i>Pilules bleues</i> , Atrabile, [n.p.]	85
3.4 <i>Chroniques birmanes</i> (2007), Delcourt, p. 68.	92
3.5 <i>Chroniques birmanes</i> (2007), Delcourt, p. 33.	94
3.6 <i>Pyongyang</i> (2003), L'Association, p. 7.	98
3.7 <i>Chroniques de Jérusalem</i> (2011), Delcourt, p. 308.	100

3.8 <i>Pyongyang</i> (2003), L'Association, p. 3.	102
3.9 <i>Chroniques birmanes</i> (2007), Delcourt, p. 55.	103
3.10 <i>Chroniques de Jérusalem</i> (2011), Delcourt, p. 124.	104
3.11 Photographie : <i>Bédouine</i> . Site internet de Guy Delisle : http://www.guydelisle.com/jerusalem/precisions/jeru-precision-p122.html	105
3.12 Joe Sacco (2006), <i>Notes From a Defeatist</i> , Jonathan Cape Publications, p.178.	108
3.13 <i>Chroniques de Jérusalem</i> (2011), Delcourt, p. 28.	109
3.14 <i>Shenzhen</i> (2001), L'Association, [n.p.].	113
3.15 <i>Chroniques de Jérusalem</i> (2011), Delcourt, p. 217.	115

INTRODUCTION

« *Moi aussi, un jour, tard, adulte, il me vient une envie de dessiner, de participer au monde par des lignes.* »

- *Henri Michaux (1972), Émergences-Résurgences, Genève, Skira, 80 pages.*

L'écriture de ce mémoire découle d'un désir de comprendre les motivations profondes des auteurs contemporains d'œuvres engagées dans le domaine de la bande dessinée. On s'intéressera tout particulièrement à la question des auteurs qui ont choisi de se représenter eux-mêmes dans leur œuvre alors qu'ils traitent de thèmes sociaux pointus. Alors qu'il est vrai que l'autoreprésentation n'est pas essentielle à l'œuvre engagée, et que l'engagement n'est pas forcément sous-jacent aux récits directement inspirés du vécu de l'auteur – lesquels se voient souvent qualifiés du terme « autofiction » – nous avons identifié un très grand nombre de bandes dessinées destinées aux adultes qui relient les deux phénomènes.

La bande dessinée est un médium en plein essor, au sujet duquel de plus en plus d'études d'intérêt peuvent être consultées. Benoît Mouchart, l'un des spécialistes du 9^e art à en proposer un commentaire sérieux, érudit, souligne en quoi l'évolution récente du genre invite à renouveler et approfondir la réflexion à son sujet :

À une époque où la littérature tournait le dos à la fiction, où la peinture abandonnait la figuration pour s'interroger sur sa propre forme, la bande dessinée a pu remplacer, à l'instar du cinéma, les besoins d'un public avide d'évasion ou de représentation de la figure et des actions humaines. [...] Il y a eu, chez les auteurs [de bande dessinée], une évolution de la perception de leur propre travail qui les a conduits à explorer de nouvelles formes et de nouvelles inspirations. [...] De nouvelles approches ont émergé, puisant leur source dans de nouveaux imaginaires, mais également dans le réel.¹

¹ Benoît Mouchart (2008), « Qu'est-ce que la bande dessinée aujourd'hui? », in *Qu'est-ce que la bande dessinée aujourd'hui ?* (collectif), Paris, Beaux-arts, p. 28. Nous soulignons.

Dans la perspective d'un mouvement de réflexion des auteurs de bande dessinée autour de leur propre travail, nous souhaitons nous pencher sur le médium du roman graphique², bande dessinée se caractérisant principalement par un format semblable au roman, une simplicité dans le dessin, et une importance accordée au texte.

Problématique

Benoît Denis, spécialiste de l'étude des rapports entre écriture et politique, a déjà établi qu'il existe une relation entre l'engagement et l'autofiction, en littérature. Alors que l'on pourrait croire que le retour sur soi limite la portée sociale de l'œuvre, il semble que celle-ci se trouve au contraire accrue :

Le « lieu » de l'engagement se dessine à la croisée du témoignage, qui en constitue le « degré zéro », et de la fiction, qui en est la modalité la plus haute et peut-être la plus authentique.

Par l'autofiction, le matériau biographique, emprunté au vécu et à la réalité contemporaine, et qui atteste l'engagement de l'auteur, se trouve revisité et réorganisé par l'écriture, produisant une manière de « mentir-vrai », qui est comme la condition de possibilité d'une littérature engagée authentiquement littéraire et pleinement engagée.³

Cette affirmation de Denis confirme la pertinence de la présente recherche – qui s'intéresse à l'alliage de l'autofiction et de l'engagement littéraire dans la bande dessinée – dans la mesure où elle suggère que le matériau biographique mis de l'avant dans l'œuvre littéraire permet la production de ce qu'on appelle le « mentir-vrai », lequel permet à la littérature engagée l'illusion référentielle qui lui est nécessaire. Alors que Benoît Denis ne se penche que sur des textes littéraires conventionnels, nous nous emploierons à étudier cette affirmation face à la bande dessinée, médium dont la forme

² Une définition complète de ce que nous appelons « roman graphique » sera proposée au premier chapitre.

³ Benoît Denis (2000), *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 48-49.

dépasse la seule question de l'écriture et appelle à prendre en compte la relation entre texte et image.

Plusieurs auteurs contemporains ont choisi ce médium afin de présenter des situations sociales réalistes dans lesquelles ils se positionnent en tant que personnage central. L'autofiction se met donc ici au service d'une forme d'engagement dans la mesure où – comme le postule Denis – elle vient légitimer la représentation des situations présentées. Pour observer comment l'autofiction et l'engagement se mettent en place dans une relation texte-image, ce mémoire portera principalement sur l'œuvre du québécois Guy Delisle, mais certaines observations seront également faites à partir d'œuvres d'autres bédéistes, dont le Suisse Frédéric Peeters pour son œuvre *Pilules bleues*.

Guy Delisle est un auteur québécois établi en France depuis 1991. Dans le cadre de son travail de superviseur d'animation chez Dupuis Animation, il a eu à voyager à Shenzhen, en Chine, ainsi qu'à Pyongyang, en Corée du Nord. Quelques années plus tard, pour accompagner sa femme, œuvrant pour l'organisme *Médecins sans frontières*, il s'est rendu à Rangoon, en Birmanie, puis à Jérusalem, en Israël. Au cours de chacun de ces voyages, il a accumulé les notes et les croquis à partir desquels il a produit les romans graphiques *Shenzhen* et *Pyongyang*, publiés par L'Association en 2001 et en 2003, puis *Chroniques birmanes*, et *Chroniques de Jérusalem*, publiés chez Delcourt en 2007 et en 2011. Ces œuvres autobiographiques racontent sur un ton humoristique les aventures et réflexions de l'auteur sur les différences culturelles et politiques majeures qu'il a rencontrées pendant ses voyages, majoritairement reliées aux régimes politiques de ces pays et à la manière dont ceux-ci affectent le quotidien des habitants, soulignant

régulièrement quelques éléments qui pourraient sembler absurdes aux lecteurs occidentaux.

Nous aurions pu choisir les œuvres de plusieurs auteurs – ils sont nombreux dans la francophonie à allier l'autofiction à un engagement beaucoup plus marqué que celui de l'auteur des *Chroniques de Jérusalem* – alors, pourquoi avoir choisi de nous arrêter sur les bandes dessinées de Guy Delisle ? Parce que, contrairement à Marjane Satrapi, à Zeina Abirached, à Emmanuel Guibert ou à Étienne Davodeau, pour ne nommer que ceux-là, Delisle se défend de donner dans l'engagement, présentant plutôt en avant-plan ses souvenirs de voyage comme une carte postale. La prise de position sur les questions politiques et sociales qui entourent son héros-narrateur est pourtant très présente, dans un jeu habile d'humour et de tissage entre les signifiants du texte et de l'image.

Il existe à peu près autant de manières différentes de nommer le médium de la bande dessinée qu'il y a de langues dans le monde. Alors que « bande dessinée » fait référence aux premiers « strips » qu'on retrouvait dans les journaux, qui ne constituaient que trois ou quatre cases, le terme anglais « comics » fait quant à lui écho au caractère humoristique des petites histoires. En espagnol, on peut également appeler le médium « cómics » ou encore « historieta », mais le terme populaire répandu est « tebeo », relié au magazine populaire TBO, qui fut la principale revue de bande dessinée pendant très longtemps. Les Italiens, eux, disent plutôt « fumetti », qui signifie « petites fumées », ce qui nous fait immédiatement penser à la forme des bulles utilisées pour les dialogues. De nombreuses personnes connaissent également le terme japonais populaire en Occident, « manga », où « ga » signifie dessin et « man » veut dire à la fois « divertissant » et « exagérer ». en découle l'idée d'un « dessin qui exagère », ce qui renvoie davantage aux

caricatures qu'aux récits imagés qui sont d'un style plus réaliste. Enfin, nous apprécions particulièrement le terme hongrois réservé à la bande dessinée : « képregény », qui signifie « roman en images ». Comme nous traiterons ici plus spécifiquement du roman graphique, qui est une catégorie reliée à la bande dessinée, le terme hongrois invite à percevoir le médium comme étant un objet plus littéraire, où le texte revêt une importance égale à l'image. Cette dynamique entre graphisme et écriture sera au cœur de notre analyse; elle permet, nous le verrons, de mettre en relief le lien particulier qui relie l'autofiction à l'engagement littéraire.

Hypothèse

Benoît Denis avance, comme on l'a vu, qu'il est possible de faire le lien entre autofiction et engagement de l'auteur dans les œuvres littéraires, « le matériau biographique [... attestant] l'engagement de l'auteur ». Le présent mémoire, qui se donne pour objet le roman graphique, ajoutera une dimension modale – l'image – à cette réflexion. Ce faisant, il s'attardera à répondre à la question suivante : l'engagement et l'autofiction peuvent-ils mettre à profit le lien texte-image pour conscientiser le lecteur, atteindre celui-ci plus efficacement ?

Nous postulons que les romans graphiques de Guy Delisle, retenus comme corpus principal, peuvent être définis comme des œuvres engagées. Toutefois, comment le lien entre le texte et l'image, propre au médium de la bande dessinée, permet-il d'exprimer des messages engagés? Nous formulons l'hypothèse que c'est essentiellement par le biais de l'humour, en utilisant des principes communs à la caricature, mais également, par le recours à trois procédés spécifiques, que mettront en évidence les analyses de la relation

texte/image : la tripartition de la figure du sujet; l'écart entre le temps de la narration, le temps du récit et le temps de la création; ainsi que le rapport entretenu entre la fiction et le réel que le narrateur met de l'avant dans son récit. La démonstration permettra de démontrer que c'est par l'ensemble de ces procédés – à la fois en eux-mêmes et dans leur interaction dynamique – que l'engagement de Guy Delisle s'exprime dans ses œuvres, que l'auteur en vient, pour parler comme Sartre, à « dévoiler le monde » à son lecteur.

Plan de travail

Le mémoire sera composé de trois parties qui permettront de structurer notre raisonnement en étapes logiques. La démonstration donnera peut-être ainsi l'impression de n'en venir que tardivement à son sujet principal – à savoir la relation entre autofiction et engagement littéraire dans les romans graphiques de Guy Delisle – mais nous estimons, vu la relative nouveauté de la problématique investie, qu'il est nécessaire de poser adéquatement les bases sur lesquelles reposera la réflexion.

En premier lieu, afin de bien illustrer la problématique qui servira de ligne directrice à cette recherche nous établirons une définition claire de ce qu'est un « roman graphique ». Distinguer ce sous-genre particulier par rapport à d'autres bandes dessinées et comprendre ses caractéristiques constitue une première étape fondamentale qui permettra d'établir les particularités du médium accordant l'émergence des éléments qui sont à la base de notre questionnement. Ces caractéristiques seront rapportées aux œuvres du corpus, ouvrant le raisonnement autour des aspects formels présents dans les romans graphiques de Delisle.

En second lieu, il conviendra de s'interroger sur la question de l'autofiction. En effet, nous recenserons quelques points de vue théoriques qui nous mèneront à proposer un néologisme plus approprié aux œuvres du corpus étudié, soit le terme « autofiction » qui apparaît par ailleurs dans le titre du mémoire. Notre hypothèse est que le phénomène de l'autofiction se révèle dans les bandes dessinées de Guy Delisle grâce à la tripartition de la figure du sujet, ainsi qu'à une stratification du temps mettant en parallèle la réalité de l'auteur et la fiction propre au personnage, les spécificités propres au médium de la bande dessinée permettant à ces phénomènes d'être révélés par la relation dynamique entre texte et image. Ces observations révéleront que Delisle emploie les divers procédés relevés afin de composer des gags, notamment le jeu entre le temps de création et le temps du récit, ou encore en dédoublant son personnage principal afin de mettre en relief différentes réalités biographiques.

Enfin, on observera la présence de l'engagement au sein d'une œuvre de bande dessinée, à la fois en tant que tel et en revenant sur les observations de Benoît Denis citées en introduction, dans sa relation avec la question de l'autoreprésentation. Observant l'évolution de l'engagement au cours des différentes périodes littéraires classiques et modernes, nous constaterons que les œuvres de notre corpus appartiennent à une nouvelle période. Relevant que les théoriciens modernes ne semblent toujours pas avoir proposé de nouvelles bases concernant le phénomène actuel, nous montrerons que les romans graphiques de Guy Delisle appartiennent à un genre en émergence que nous nommerons littérature de conscientisation.

Nous espérons démontrer que, paradoxalement, c'est par le détachement que le narrateur met de l'avant dans son récit que s'opère un dévoilement du monde et, par le

fait même, s'exprime l'engagement de Guy Delisle dans ses œuvres. Nous mettrons également de l'avant la proposition selon laquelle les critères spécifiques à l'avènement de l'autobiofiction peuvent aussi s'appliquer au phénomène de la littérature de conscientisation, permettant de créer les conditions idéales aux fins des observations qui nous intéressent.

CHAPITRE 1

DE LA BANDE DESSINÉE CLASSIQUE AUX ROMANS GRAPHIQUES : COMPRENDRE LA BANDE DESSINÉE

« L'une des particularités malheureuses de l'approche de la bande dessinée est son amnésie, favorisée par une absence d'histoire [...] »

- Benoît Mouchart (2008), *Qu'est-ce que la bande dessinée aujourd'hui?*, Paris, Beaux-Arts, p. 24.

1. Définir la bande dessinée

Qu'est-ce que la bande dessinée? Quelle est son origine? Il y a eu, aussi loin que l'on puisse remonter dans l'histoire de l'homme, des formes d'écriture utilisant des dessins¹. Toutefois, ce n'est qu'en 1830 que Rodolphe Töpffer, considéré comme le premier théoricien de ce genre, tente de définir son art, parlant de « littérature en estampes »². Ce qui était particulier et nouveau dans le travail de Töpffer était la reconnaissance de la nature mixte du livre, soit l'alliage du texte et de l'image. La logique du message³ résidait dans une certaine séquence de plusieurs images juxtaposées.

Dans un article de 1837, [Töpffer] commente sa trouvaille pour en définir la spécificité : « Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient rien qu'une signification obscure; le texte sans ces dessins ne signifierait rien. Le tout forme une sorte de roman, d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose »⁴.

¹ Il a été prouvé que les dessins retrouvés sur les murs des grottes préhistoriques, appelés pétroglyphes, furent la forme dominante des symboles de pré-écriture utilisés pour la communication, de 10 000 av. J-C à 5000 av. J-C. De même, nous pensons aux hiéroglyphes égyptiens, surtout composés d'icônes, aux glyphes mayas, logo-syllabiques, ou encore aux tapisseries japonaises, où le dessin est toujours accompagné d'une inscription poétique ou descriptive.

² Benoît Mouchart (2010), *La bande dessinée*, Paris, Le Cavalier bleu, coll. « Idées reçues », p. 7.

³ Par « message », nous faisons référence au contenu, au référent.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

Ainsi, Töpffer était très conscient de l'importance de la relation entre le texte et l'image dans ce qu'il faisait, élément qui créait une rupture entre son travail et tout ce qui avait été fait auparavant en matière d'expression visuelle. Il souligne que les séquences de dessins et d'images rassemblées forment un récit qui « ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose ». C'est un tout autre médium. Bref, la bande dessinée, à l'instar du roman, est indéniablement un genre littéraire qui se distingue toutefois par l'emploi d'un médium absolument différent régi par un ensemble de règles précises⁵.

Le terme même de « bande dessinée », qui semble s'approcher d'une description morphologique, ne va pas de soi : l'expression n'est apparue en France que vers 1950, après avoir désigné, dans les années 1930, les strips [sic] que publiait l'agence Opera Mundi dans les quotidiens. [...] On l'appelle « comics » dans les pays anglo-saxons, et « manga » (image dérisoire) au Japon, tandis que les Italiens, suivant le principe de la partie pour le tout, la désignent sous le nom de « fumetti » (terme imagé que l'on peut littéralement traduire par « bulles » ou « phylactères »). [...] Ces tentatives de rebaptiser le média révèlent combien il est difficile d'en cerner la spécificité.⁶

Cette explication de Peeters nous mène dans le vif du sujet. La bande dessinée, étant un genre en soi, se différencie en certains points du roman et du cinéma. Les amateurs de bande dessinée commettent trop souvent l'erreur de comparer systématiquement cet art au cinéma, ce qui s'explique par la méconnaissance des spécificités du médium. Benoît Peeters donne quelques précisions à ce sujet dans *Lire la bande dessinée*, où il spécifie que « contrairement au cinéma, la bande dessinée doit [...] jouer de deux paramètres très différents : la *linéarité* de la succession des cases – induite par le découpage – et la

⁵ Le genre permet de classer les œuvres littéraires : romanesque, épistolaire, épique, lyrique, etc. En bande dessinée, le genre peut comprendre des catégories telles qu'héroïque, autobiographique, comique, fantaisiste, etc. Quant au médium, c'est ce qui permet de véhiculer un certain message. Le médium peut être le cinéma, le message radiophonique, la bande dessinée, le roman, l'affiche, etc.

⁶ Benoît Mouchart (2008), *op.cit.*, p. 24-25.

tabularité de la planche – suscitée par la mise en pages. »⁷ Ce que Peeters appelle *linéarité* est appelé *séquence* par d'autres experts⁸, mais nous ramène à la même conclusion : alors qu'au cinéma, le passage d'une image à l'autre est indétectable – selon les pays, on parle d'un nombre variant de 24 images/seconde à 30 images/seconde – en bande dessinée, c'est le lecteur qui crée son propre rythme de lecture. La relation entretenue entre le médium et le récepteur est très importante à considérer. En effet, les prochaines étapes de cette recherche démontreront que l'autofiction et l'engagement de l'œuvre dépendent d'un certain « décodage » afin de compléter l'essentiel du sens.

La succession des images, unités de base contenues à l'intérieur de ce qu'on appelle *cases*, permet de cadencer le récit : l'espace devient le temps. Dans *L'Art invisible*, Scott McCloud parle d'une forme d'expression constituée « [d'] images picturales et autres, volontairement juxtaposées en séquences, destinées à transmettre des informations et/ou à provoquer une réaction esthétique chez le lecteur »⁹. Toutefois, même si on parle d'un médium jumelant images et texte dans de petites cases, la bande dessinée a fait beaucoup de chemin depuis ses débuts, et a évolué très rapidement depuis les cinquante dernières années. Nous verrons que le corpus qui nous intéresse pour ce mémoire est très différent de ce qu'on considère comme étant les classiques : les publications franco-belges, répondant à des normes de publication et dont les récits s'adressent à un jeune public.

⁷ Benoît Peeters (2003), *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, nouv. éd., p. 49. En italique dans le texte.

⁸ Nous proposons quelques lignes plus bas la définition de la bande dessinée de Scott McCloud, dans laquelle ce dernier emploie le terme « séquence ».

⁹ Scott McCloud (1993), *L'Art invisible: comprendre la bande dessinée*, Paris, Vertige Graphic, p. 17.

1.1 L'évolution du médium

Il est primordial de comprendre qu'il ne faut pas mettre toutes les œuvres de bande dessinée dans la même catégorie. L'erreur trop souvent commise par les non-initiés est de croire qu'une bande dessinée est nécessairement un album destiné à un jeune public. Les « classiques » franco-belges font souvent office de référence absolue chez certains lecteurs¹⁰ puisqu'ils correspondent aux bandes dessinées lues pendant l'enfance (*Astérix et Obélix*, *Les Schtroumpfs*, *Lucky Luke*, *Gaston Lagaffe*, etc.). Pendant de nombreuses années, les auteurs désirant publier des bandes dessinées ont été contraints de le faire sous un même format qu'on nommera, comme Jean-Christophe Menu dans son essai *Plates-bandes*, « le 48CC ».

Au cours des années 1980, la restriction a eu lieu sur tous les plans : le fond (de moins en moins d'expérimentations, de particularités, de différences graphiques) comme l'objet : le moule de l'Album-standard 48 pages cartonné couleurs s'imposa contre toute autre forme. Ce standard, appelons-le le 48CC, n'était pas neuf. Il provient de l'Album pour enfants de l'école franco-belge. Le cartonné et la couleur, c'est pour plaire aux enfants, et 48, c'est le nombre de pages le plus économique par rapport à un format de feuille de papier standard.¹¹

La seule exception à ce standard du 48CC est la série *Les Aventures de Tintin*, dont les albums comprenaient quatre cahiers de 16 pages, pour un total de 64 pages.

À l'encontre de cet esprit de standardisation de la bande dessinée est né un mouvement *alternatif* au cours des années 1970 et 1980. Sophie Demonceau rappelle que c'est à cette époque que « la BD se diversifie, touchant peu à peu un public adulte. Aux côtés du *Journal de Mickey* ou du magazine *Pilote* apparaissent des mensuels ou trimestriels de BD pour adultes : *L'Echo des Savanes* (1972), *Fluide Glacial* (1975),

¹⁰ Cette génération est composée de lecteurs francophones vivant principalement au Québec, en France et en Belgique et étant nés entre 1950 et 1980.

¹¹ Jean-Christophe Menu (2005), *Plates-bandes*, Paris, L'Association, coll. « Éprouvette », p. 26.

Metal Hurlant (1975), (*A Suivre*) (1978)»¹². Ce mouvement, contemporain d'une réaction semblable des auteurs de bandes dessinées au même moment aux États-Unis, est né de la « volonté, d'abord de la part des artistes puis plus massivement de la part des éditeurs, d'éloigner la bande dessinée de son "passé honteux"¹³ par l'emploi d'un terme nouveau, consistant à employer le roman graphique comme cheval de Troie pour faire son entrée dans les librairies, les salles de classe et les concours littéraires »¹⁴. En effet, la création de nouvelles maisons d'éditions, comme Futuropolis et Artefact dans les années 1980 et L'Association dans les années 1990, répondait à une nécessité dans le milieu de la bande dessinée de satisfaire un besoin de dépassement, de création plus ambitieuse que ce que permettaient les éditeurs jusqu'alors.

Les origines de ce qui mena plus tard au roman graphique remontent à la fin des années 1960 aux États-Unis, époque d'ébullition de la liberté d'expression, des premiers combats féministes, de la liberté sexuelle, de la fin de la guerre du Vietnam et de la dépenalisation de l'usage des drogues. On appelle « BD underground » le mouvement créateur de l'époque. Ce mouvement aura des influences au Québec et en France, allant jusqu'à permettre l'émergence de plusieurs maisons d'édition indépendantes dans les années 1980 et 1990. Une des exigences principales recherchées par les auteurs de bande dessinée de l'époque underground est le contrôle total de l'artiste sur son œuvre, élément

¹² Sophie Demonceau (2010), *BD du réel et « adolecteurs » : Le traitement de sujets « difficiles » en bande dessinée et réception du lectorat adolescent*, M.A., Université du Maine, p. 31.

¹³ Honteux puisqu'il était perçu par le milieu littéraire et artistique comme un produit de consommation de masse destiné aux enfants. Les premiers ouvrages savants portant sur la bande dessinée ont été publiés très tard : à la fin des années 1960, notamment *Bande dessinée et Figuration narrative* de Pierre Couperie, publié en 1967 dans le cadre d'une exposition du même nom.

¹⁴ Gabriel Gaudette (2011), « Tensions, prétentions et galvaudage; gains et écueils du roman graphique comme stratégie du cheval de Troie en Amérique du Nord », in *Revue Kinephanos*, vol. 2, n° 1 : *La légitimation culturelle*, p. 33.

qui aura des répercussions et perdurera au Québec et en France grâce notamment à des associations et à des collectifs d'auteurs.

Richard Kyle fut parmi les premiers à importer aux États-Unis, en 1964, des bandes dessinées européennes et japonaises. Ces œuvres, franchement différentes des publications de bandes dessinées américaines¹⁵, lui ont inspiré l'emploi du terme « graphic stories », afin de les différencier des « comics », mot dont la connotation l'empêche d'encourager une réception sérieuse de la part du public. Le terme *graphic novel* est une évolution de l'appellation, et il a suscité, chez les auteurs et les lecteurs, des velléités de sophistication similaires à ces nouvelles formes de BD. Toutefois, la paternité de la première bande dessinée de type *roman graphique* (traduction directe de l'anglais) est attribuée de façon unanime à Will Eisner, qui publie en 1978 *A Contract With God*¹⁶. Cette bande dessinée sera publiée directement en album, sans passer d'abord par une prépublication dans un périodique, ce qui n'avait jamais été le cas pour une bande dessinée auparavant aux États-Unis. Le thème du récit (les débats intérieurs d'un habitant du Bronx) présentait l'originalité de répondre aux préoccupations de lecteurs adultes, contrairement aux séries de bandes dessinées à succès qui étaient connues jusqu'alors. Dans sa préface, Eisner explique que son inspiration lui est venue des artistes expérimentaux des années 1930, et qu'il a voulu faire une œuvre artistique sérieuse qui rendrait justice à l'histoire new-yorkaise¹⁷. Lorsqu'est venu le temps de proposer son œuvre à ses éditeurs, Eisner, craignant un refus, tenta de la définir par une autre

¹⁵ Les « comics » américains étaient publiés sous un format semblable à un pamphlet : à la manière d'un petit livre broché, imprimé sur du papier de qualité inférieure, comme une brochure.

¹⁶ Will Eisner (1978), *A Contract With God: An Other Tenement Stories*, New York, DC Comics, 196 pages.

¹⁷ Propos recueillis et traduits à partir du site Bookslut : http://www.bookslut.com/fiction/2006_08_009666.php

appellation que « comic book », jugeant qu'il avait entre les mains une œuvre totalement différente. Reprenant les termes « roman » et « graphique » mis de l'avant par l'auteur, une petite maison d'édition accepte le « Contrat » et appose la description *roman graphique* sur la page couverture, donnant officiellement naissance à la nouvelle catégorie.

Les premiers auteurs ayant choisi de créer un type de bande dessinée alternatif l'ont fait dans le but de concevoir une œuvre plus artistique, plus personnelle. André-Philippe Côté souligne que les thèmes abordés dans les romans graphiques sont également plus « libertaires ». « En se libérant des contraintes éditoriales, la bande dessinée a produit des œuvres différentes qui abordent autrement certains thèmes. Certains sujets sont plus difficiles à aborder dans la brièveté »¹⁸. En effet, il faut comprendre que le désir d'aborder des sujets complexes, difficiles, comme celui de la vie en camp de concentration raconté par Art Spiegelman dans *Maus*, ne pourrait être réalisable dans une bande dessinée standard de 48 pages en couleurs. Notamment, parce que cette dernière avait antérieurement été publiée dans la revue *RAW (Real Art Works)*, mise sur pied par Spiegelman, revue qui se voulait artistique et non conventionnelle. Eddie Campbell, auteur d'*Alec*¹⁹ et dessinateur de *From Hell*²⁰, va plus loin en expliquant que les auteurs de romans graphiques ont besoin de s'éloigner de la bande dessinée plus traditionnelle :

Eddie Campbell, [...] pourrait avoir raison lorsqu'il affirme dans son Manifeste [sic] que le terme « roman graphique signifie un mouvement davantage qu'une forme. » [...] Campbell dit que le but de ce mouvement est « de prendre la forme

¹⁸ André-Philippe Côté et Gilles Perron (2003), *De la caricature et de la bande dessinée*, Québec, Éd. Trois-Pistoles. p. 31.

¹⁹ Eddie Campbell (2011), *Alec*, Bussy, Ça et Là, 638 p. (version intégrale).

²⁰ Allan Moore et Eddie Campbell (2000), *From Hell*, Delcourt, 576 p.

de la bande dessinée, qui est devenue embarrassante, et de l'élever à un niveau plus ambitieux et significatif ».²¹

Ainsi, on retiendra des auteurs de romans graphiques que leur ambition première était d'expression artistique, de libération des contraintes et d'élévation du médium.

À l'époque où les éditions Flammarion publiaient la version française de *Maus* d'Art Spiegelman, sous un format normalement réservé à des romans en prose, plusieurs maisons d'éditions créèrent des collections réservées à ces romans graphiques (les plus connues étant les collections « (À Suivre) », parue sous forme de mensuel par les éditions Casterman et « Aire libre », appartenant aux éditions Casterman), mais surtout plusieurs maisons d'édition indépendantes virent le jour. Suivant le mouvement du « Nouveau Roman » français, qui fut particulièrement influent dans les années 1960 et 1970, la « Nouvelle Bande Dessinée » eut l'effet d'une bombe dans le milieu de l'édition française au tournant des années 1990. Quelques maisons d'éditions et collections créées alors sont toujours très prolifiques aujourd'hui, permettant aux œuvres publiées d'obtenir une forme de légitimation de la part des institutions littéraires, notamment des collèges et des universités où l'on voit de plus en plus de bandes dessinées au programme. Les formats, les thèmes et les styles artistiques se multiplient, tout comme les différentes appellations qui pourraient classer les bandes dessinées selon certaines catégories, notamment les romans graphiques, qui nous intéressent particulièrement.

1.2 Définition du *roman graphique*

Quelles sont les caractéristiques qui prédominent dans la grande majorité des *romans graphiques* ?

²¹ Paul Gravett (2005), *Graphic novels: stories to change your life*, Londres, Aurum, p. 9. C'est nous qui traduisons.

Ces derniers présentent un format plus volumineux que les bandes dessinées franco-belges d'au moins une centaine de pages (il n'y a aucune limite dans le nombre de pages, mais les auteurs préféreront la plupart du temps publier en deux ou trois volumes plutôt que d'imposer au lecteur une brique d'environ 500 pages), format associé à une publication en noir et blanc qui non seulement témoigne d'une forme particulière d'esthétisme, peut-être même d'intellectualisme, mais qui permet surtout une limitation des coûts de publication. « L'intérêt du genre réside dans une fusion parfaite de la forme littéraire narrative et de la symbolique du dessin »²², ce qui encourage un dessin souvent minimaliste, efficace par sa capacité à tout révéler dans la simplicité, et l'utilisation de la monochromie.

Par-dessous tout, le roman graphique raconte une histoire originale, priorisant des thèmes s'adressant à un public adulte, soulevant des questionnements intimes – d'où la récurrence des sujets autofictionnels²³ – ou sociaux. Le personnage, fréquemment une incarnation de l'auteur, se représente alors dans une situation problématique, voire taboue d'un point de vue social. La manière dont fonctionne la combinaison des questionnements intimes et sociaux, dans un rapport intelligent entretenu par le texte et l'image, est une problématique qui a été très peu documentée, bien que ce phénomène ait vu le jour il y a plus de trente ans. Toutefois, il serait erroné de croire que le roman graphique est automatiquement autobiographique, comme l'indique Gabriel Gaudette :

[L']autobiographie n'est nullement une caractéristique du roman graphique [...] La confusion présidant à l'association infondée entre roman graphique et autobiographie vient du fait que la possibilité de publier un récit narratif clos, long d'une centaine de pages ou plus, ainsi que l'apparition de nouvelles maisons

²² Goethe-Institut, définition du roman graphique : <http://www.goethe.de/ins/ca/lp/prj/grn/grn/frindex.htm>

²³ Le deuxième chapitre de ce mémoire est consacré à l'exploitation de l'autofiction en bande dessinée. Une définition est proposée au début du chapitre.

d'éditions de bande dessinée en Amérique qui choisissaient de publier autre chose que du *comic book* de superhéros, est survenue au moment même où le terme *graphic novel* a été mis en circulation et popularisé dans les médias en insistant sur des œuvres majoritairement autobiographiques.²⁴

Il est donc important de souligner que, si de nombreuses œuvres de type autobiographique ont su se démarquer auprès des institutions et être reconnues par le public, l'affiliation entre les récits intimistes et leur format de publication n'est pas à prendre comme une condition absolue. Le phénomène s'explique plutôt par l'onde de choc qui fut créée par l'impression de liberté dans la créativité des auteurs de bande dessinée, qui ont senti l'importance d'explorer des thèmes adultes, souvent intimement reliés à leur propre vécu.

Il y a donc de très nombreuses œuvres de bande dessinée qui, tout en présentant des récits extrêmement différents, sont tout de même perçues comme étant des romans graphiques. Par exemple, *Watchmen* de l'Américain Alan Moore qui, bien qu'il présente une histoire en couleurs ne relevant absolument pas de l'autofiction, est considéré comme un roman graphique à l'instar du récit intime de l'Iranienne Marjane Satrapi *Persépolis*, imprimé quant à lui en noir et blanc. Ces deux œuvres s'opposent sous plusieurs aspects, pourtant elles sont toutes deux considérées comme faisant partie de la même catégorie – les romans graphiques.

Bref, le roman graphique est une catégorie de bande dessinée où se retrouvent des œuvres libérées des contraintes éditoriales. On ne dira pas que le roman graphique est un genre, ni qu'il est un courant. Gabriel Gaudette rappelle que « la bande dessinée est une forme artistique et le roman graphique n'est qu'un format de publication de celle-ci »²⁵.

²⁴ Gabriel Gaudette (2011), *op. cit.*, p. 42-43.

²⁵ *Ibid.*, p. 32.

En effet, bien que le terme « roman graphique » puisse sembler un peu effrayant pour certains, il est en réalité exactement ce qu'il annonce : une bande dessinée présentant, à la manière d'un roman, un nombre de page illimité (mais supérieur aux 48 pages qui devaient être respectées par les auteurs de séries dites « classiques »), et la présentation d'un récit sous forme graphique, alliant le texte et l'image selon une logique séquentielle. Enfin, le récit devra comporter un début et une fin. Will Eisner a résumé la question du roman graphique de la manière suivante : « Si une bande dessinée est une mélodie, un roman graphique est une symphonie »²⁶.

En présence des conditions (ou plutôt des libertés, puisque c'est justement l'absence de conditions qui est la règle absolue) qui caractérisent le roman graphique, observons en quoi l'œuvre de Guy Delisle présente ces caractéristiques.

Les romans graphiques de Guy Delisle *Shenzhen* (2000), *Pyongyang* (2003), *Chroniques birmanes* (2007) et *Chroniques de Jérusalem* (2011) comparant respectivement 200 pages, 196 pages, 224 pages et 334 pages. Il est évident qu'il s'agit là de bandes dessinées volumineuses, et le nombre irrégulier de pages d'une œuvre à l'autre témoigne de la liberté dont jouit l'auteur par rapport à un format préconçu. Ensuite, le récit est présenté dans son entièreté selon un principe de mixité des éléments iconiques et scripturaux, exactement comme le fait toute bande dessinée. Enfin, aucun de ces récits, bien qu'ils représentent tous le même personnage principal, ne doit être lu selon un principe sériel. Bien que ces œuvres puissent être abordées dans l'ordre ou le désordre, sans que cela n'affecte la compréhension du récit, il est à mentionner que le même

²⁶ Cité sur la page « Bandes dessinées et romans graphiques » du site internet de la Bibliothèque Angellier : <http://angellier.biblio.univ-lille3.fr/bonheurs/graphicnovelsandcomics.html>. C'est nous qui traduisons.

personnage est présenté d'un récit à l'autre, et que celui-ci évolue selon une logique temporelle linéaire. Les récits étant d'inspiration autobiographique, certains éléments récurrents de la vie de l'auteur sont évoqués d'un récit à l'autre. Néanmoins, chacune de ces œuvres comporte un début et une fin, les premières et dernières cases se faisant même un peu écho, dans un esprit de cyclicité.

1.3 Polémique autour de l'appellation

Il est à noter que certains auteurs se positionnent en opposition contre l'appellation et l'image répandue du roman graphique. Notons le cynisme avec lequel en parle l'un des premiers et principaux défenseurs de la bande dessinée alternative et artistique, Jean-Christophe Menu. Après quinze années de combat pour la légitimation de la bande dessinée en tant qu'art, il affirme que nous nous dirigeons « vers une époque où l'on aura droit à deux standards! Les jeunes Auteurs [sic] pourront choisir : “tu préfères plutôt les personnages, ou plutôt raconter ta vie?” »²⁷. Cette oscillation entre fiction et autobiographie est en effet ce qui résume le mieux la dynamique entourant les nouvelles publications de bandes dessinées en France et au Québec.

Le Québec et la France sont souvent partenaires quand il s'agit de bande dessinée. En effet, plusieurs auteurs québécois se font publier par des éditeurs français. Le terme « roman graphique », peu clair et très généralisateur, est toutefois évité par les artisans du milieu. Ils préfèrent généralement s'en tenir à l'appellation bande dessinée. Paul Gravett explique : « the term has become distorted with prejudices and preconceptions, riddled with confusion among the media and public, and a topic of dispute among “graphic

²⁷ Jean-Christophe Menu (2005), *op. cit.*, p. 37.

novelists” themselves, some of whom reject the label outright »²⁸. De même, on évitera le diminutif « bédé »²⁹, qui pointe davantage vers les bandes dessinées pour la jeunesse ou les classiques franco-belges.

La plus belle démonstration de ce désaveu du terme roman graphique par un bédéiste est probablement le grinçant et ironique *Graphic Novel Manifesto* d'Eddie Campbell, qui dénonce, à juste titre, l'hypocrisie d'artistes prêts à répudier l'histoire de la bande dessinée pour se cantonner dans la niche d'un roman graphique accueilli et célébré par une pensée élitiste et snobinarde, en parodiant d'abord les prises de position prétentieuses et contradictoires d'artistes défenseurs du roman graphique, avant de conclure comme dernier point du manifeste : « The graphic novelist reserves the right to deny any or all of the above if it means a quick sale ».³⁰

En effet, certains auteurs de bande dessinée dénoncent facilement la machine capitaliste qui corrompt plusieurs de leurs collègues, les enjoignant à créer des œuvres vendeuses qui mettent de côté leurs valeurs artistiques et morales pour plaire aux éditeurs. Nous traiterons de ce sujet au troisième chapitre afin de mettre en lumière l'engagement dont font preuve les auteurs et artisans du milieu de la bande dessinée qui s'élèvent contre ce système. Contentons-nous pour l'instant de remarquer que le milieu des romans graphiques, étant né d'une ambition libertaire, comprend une forte concentration d'écrivains engagés.

À cette étape de la démonstration, observons ce « système » créé à partir de la succession des images et du texte.

²⁸ Paul Gravett (2005), op. cit., p. 8.

²⁹ Il nous arrivera de présenter les initiales « BD » afin de parler de bande dessinée, ce qui, contrairement à « bédé », n'est pas perçu péjorativement par le milieu.

³⁰ Gabriel Gaudette (2011), op. cit., p. 46.

2. Quelques clés de lecture et d'analyse d'une bande dessinée

Certains lecteurs n'arrivent pas à apprécier une œuvre de bande dessinée parce qu'ils ne parviennent pas à comprendre les modes et leurs codes de lecture. Nous établirons à cette étape quelques clés de lecture et d'analyse d'une bande dessinée, quel qu'en soit le type.

Il faut préciser que la bande dessinée est un médium plus accessible que d'aucuns ne pourraient le croire. En effet, à la question « comment lire une bande dessinée? », Peeters répond qu'on la lit « de toutes les manières et dans tous les sens possibles »³¹. Il propose au lecteur de commencer par « une première lecture globale : on se laisse imprégner par l'ambiance, par le sens général qui s'offre sur les deux planches. Ce regard circule à partir du haut à gauche et se poursuit vers le bas à droite. Puis vient le moment réel de la lecture »³².

La bande dessinée s'offre naturellement au lecteur, mais il est vrai qu'une lecture plus approfondie est possible. Cette dernière implique une pleine compréhension des émotions sous-jacentes et une appréciation du rythme parfois particulièrement dynamique créé par un savant agencement du texte et de l'image dans la page. C'est cette lecture qui permet de bien comprendre les codes de lecture du médium. Plusieurs auteurs ont d'ailleurs publié des essais dans lesquels ils s'appliquent à expliquer les principales notions à maîtriser pour être en mesure de bien comprendre une œuvre de bande dessinée. Un des essais les plus connus et appréciés est sans aucun doute *Système de la bande dessinée* de Thierry Groensteen, dans lequel celui-ci démontre que la « bande dessinée est

³¹ Benoît Peeters (2003), *op. cit.*, p. 8.

³² Jean-Claude Laforest cité par Benoît Peeters (2003), *op. cit.*, p. 22.

[...] une combinatoire originale d'une (ou deux, avec l'écrit) matière(s) de l'expression, et d'un ensemble de codes »³³. Outre l'écrit, justement souligné au passage par Groensteen, nous avons affaire à une *combinaison de matières de l'expression*. Il s'agit de la couleur, des traits, de l'emplacement des cases sur la planche, de leur taille, de leur format, mais également d'éléments tels que la gestuelle, et même la sonorisation créée par les signes visuels. Une fois les codes de lecture maîtrisés, il faut observer l'agencement du texte au travers cette combinaison.

2.1 Les cases

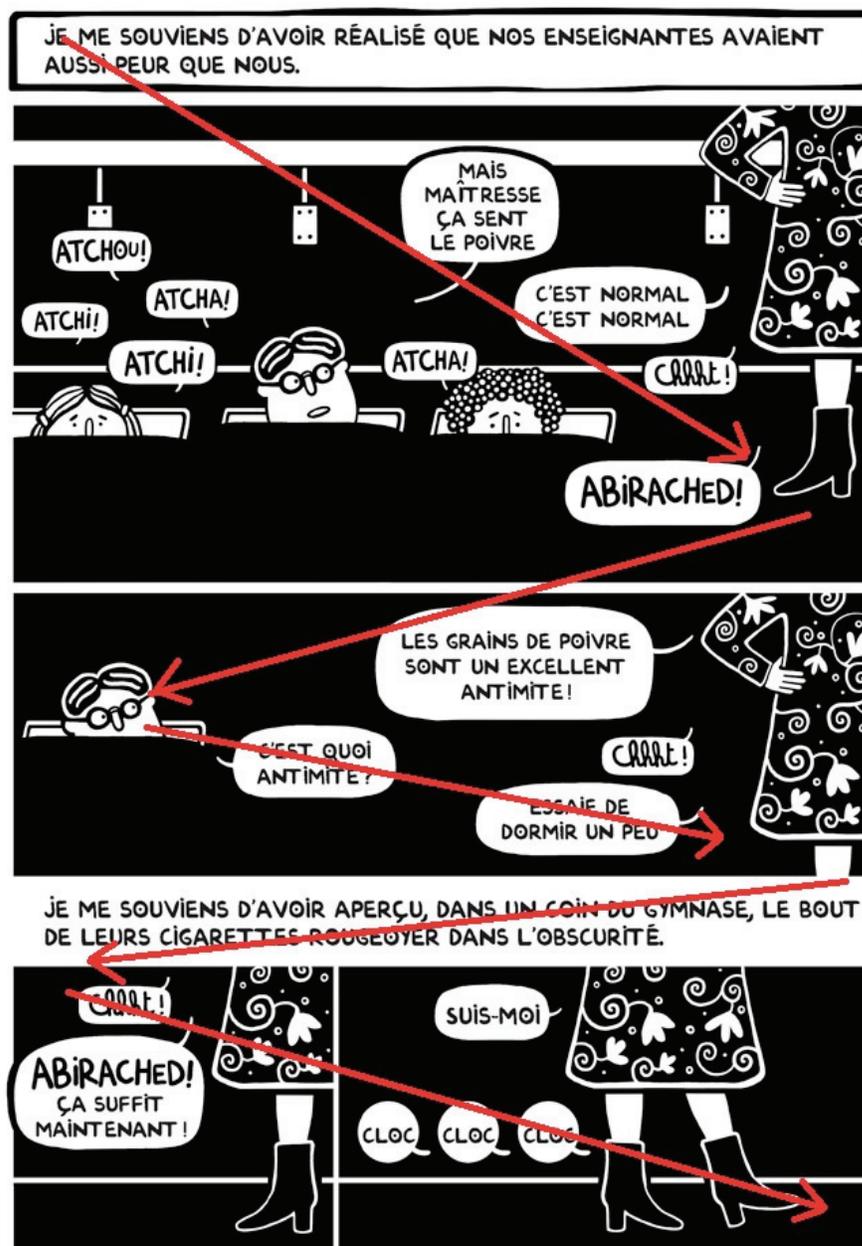
Plusieurs spécialistes de la bande dessinée affirment que l'unité de base, en bande dessinée, est la case. Cela a un sens si l'on considère que le récit de bande dessinée se construit grâce à la juxtaposition de plusieurs cases, permettant au lecteur de suivre ce qui est représenté dans chacune d'entre elles et de créer, à partir de cette suite, un récit logique.

La maîtrise de l'élément « case » par l'auteur de bande dessinée est très important, puisque « la première case et la dernière, la plus vaste ou la plus contrastée, sont autant de lieux stratégiques que le conteur peut investir »³⁴. Un récit bien construit place ainsi un élément de suspense à la dernière case de la page, endroit stratégique où le regard du lecteur s'arrête, avant de tourner la page. Les techniques de dessin de plusieurs auteurs vont même jusqu'à accompagner le trajet de l'œil du lecteur tout au long de la page (un zigzag qui part du coin supérieur gauche et qui, tranquillement, glisse jusqu'au coin

³³ Thierry Groensteen (1999), *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, p. 7.

³⁴ Benoît Peeters (1998), op. cit. p. 22.

inférieur droit), comme dans cet exemple tiré du roman graphique *Je me souviens de* Zeina Abirached :



Zeina Abirached (2008), *Je me souviens*, Paris, Cambourakis, 96 pages, [n.p.].

Selon Thierry Groensteen, « le cadre d'une œuvre plastique [...] conditionne sa réception visuelle. En autonomisant l'œuvre, en l'isolant de la réalité extérieure, il

accomplit sa clôture et la constitue en objet de contemplation »³⁵. Les traits à l'intérieur de chaque case seront donc finement réfléchis afin de créer un rythme de lecture plus rapide ou plus lent, rythme jouant autant avec le regard du lecteur qu'avec son inconscient.

2.2 La couleur

La couleur, tout comme l'absence de couleurs d'ailleurs, est un élément très important à prendre en compte, dans la lecture d'une bande dessinée. Jan Baetens et Pascal Lefèvre sont parmi les rares théoriciens du 9^e art à aborder le sujet dans *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*. Ils soulignent le fait qu'en plus d'ajouter un effet réaliste et dynamique au récit, les couleurs « chargent aussi les objets représentés d'une sémantique propre »³⁶. En effet, c'est par la couleur qu'est principalement véhiculée l'émotion ressentie dans la scène : « Les couleurs évoquent – ou échouent à le faire – certaines associations intertextuelles, tout comme elles semblent belles ou laides, gaies ou tristes, chaudes ou froides... ou les deux en même temps »³⁷.

Chez Guy Delisle, les trois premiers romans graphiques (*Shenzhen*, *Pyongyang* et *Chroniques birmanes*) sont présentés en noir et blanc, avec des nuances de gris pour la coloration. Alors qu'il est facile de croire que l'auteur était motivé par une ambition artistique, nous apprenons que cela concerne en fait la maison d'édition, « le noir et blanc [devenant] toujours davantage la marque d'un label "art et essai". Il permet aux débutants de publier à moindres frais et aux auteurs plus renommés de faire jouer une logique de la

³⁵ Thierry Groensteen (1999), *op.cit.*, p. 40.

³⁶ Jan Baetens et Pascal Lefèvre (1993), *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Bruxelles, CBBB, p. 44.

³⁷ *Ibid.*

distinction, l'absence de couleur étant jugée a priori plus esthétique que l'option contraire »³⁸.

Ces informations deviennent très pertinentes lorsqu'on considère que les deux premières bandes dessinées de l'auteur ont été publiées par L'Association, maison d'édition qui se positionne à gauche dans ses choix de publication et ses prises de position sur la voie publique. Cette maison d'édition n'a jamais publié de BD en couleur, d'abord parce qu'elle n'a pas les moyens financiers de soutenir les coûts d'impression que cela impliquerait, ensuite parce qu'elle souhaite conserver une certaine image de simplicité artistique. Le troisième roman graphique de Delisle, *Chroniques birmanes*, devait être publié par L'Association, mais au dernier moment, il était passé aux mains des éditions Delcourt. C'est ce qui explique l'absence de couleur. Delcourt, qui a de meilleurs moyens financiers et qui a déjà publié maintes œuvres en couleurs, a pu offrir cette option à Delisle pour son quatrième roman graphique.

2.3 Les phylactères

Le phylactère, qu'on peut aussi appeler ballon ou bulle, correspond à l'espace prévu pour accueillir les paroles ou les pensées des personnages. Cet espace narratif est plutôt typique à la bande dessinée, et permet à l'auteur d'illustrer le ton avec lequel il faut interpréter les paroles lues, mais également le rythme de lecture, agissant à la manière d'un signe de ponctuation. Ce dernier a en effet la possibilité de modifier la forme du phylactère et de créer ainsi divers effets narratifs, lesquels sont combinés aux mots inscrits dans les bulles. Observons l'exemple suivant :

³⁸ *Ibid.*, p. 41.



Manu Larcenet (2004), *Le combat ordinaire : Les quantités négligeables*, Dargaud, p. 35.

Dans cette case, tirée de la bande dessinée de Manu Larcenet *Les quantités négligeables*³⁹, nous pouvons comparer deux formes de phylactère. La première bulle, plutôt classique, indique le ton distant du personnage féminin. Cette distance, accentuée par un trait soulignant le prénom de la narratrice, offre un contraste certain avec la deuxième bulle, aux contours irréguliers et courbés. Celle-ci suggère que le ton de parole est vacillant, ce qui est appuyé par la graphie du texte à l'intérieur de ce second phylactère, qui est également tordue et irrégulière, permettant au lecteur de conclure à l'état d'ivresse du personnage masculin.

2.4 Les gouttières

Si les cases, unités de base de la bande dessinée, forment un récit lorsqu'elles se juxtaposent, il ne faut pas oublier que le lecteur a un rôle très important à jouer. En effet,

³⁹ Il peut être pertinent de souligner au lecteur que la bande dessinée *Le combat ordinaire* n'est pas un roman graphique. Il s'agit en effet d'une série de quatre bandes dessinées en couleurs, chacun d'une longueur de 60 pages, dont le récit se suit logiquement d'un album à l'autre. Il est à noter que même si on ne considère pas ces publications comme faisant partie de la catégorie des *romans graphiques*, l'histoire qui y est racontée s'adresse à un public adulte.

celui-ci doit remplir les vides narratifs laissés par les espaces entre les cases, qu'on appellera « gouttières ». Le cerveau humain parvient en effet à combler les vides entre les cases par une continuation de l'action imaginée. Le lecteur effectue cet exercice de manière tout à fait inconsciente, le récit se déroulant à la manière d'un film sous ses yeux. Ce phénomène, Scott McCloud l'appelle « l'art invisible », expression qu'il a donnée comme titre à un essai portant sur la bande dessinée qui est demeuré, jusqu'à aujourd'hui, parmi les plus importants. L'ellipse ou l'« art séquentiel » est, selon McCloud, le principe qui est à la base du récit de bande dessinée : « Les cases d'une bande dessinée fragmentent à la fois l'espace et le temps, proposant sur un rythme haché des instants qui ne sont pas enchaînés. Mais notre sens de l'ellipse nous permet de relier ces instants, et de construire mentalement une réalité globale et continue »⁴⁰.

L'exemple donné par Scott McCloud, reproduit ci-après, illustre parfaitement le phénomène de l'ellipse, en offrant une scène en deux cases, séparées par une gouttière. La première présente le mouvement de l'arme du méchant vers la victime, la deuxième est un cri. Il n'en faut pas plus pour que le lecteur ait l'impression d'avoir vu le crime dans sa totalité, alors qu'en réalité, c'est lui-même qui l'a finalisé mentalement.

⁴⁰ Scott McCloud (1993), *op. cit.*, p. 73.



Scott McCloud (1993), *L'art invisible*, Delcourt. Extrait de la p. 76.

2.5 Les traits et contours

Dans le médium qu'est la bande dessinée, rien ne peut être laissé au hasard; le moindre trait, qu'il soit particulièrement grossier ou, au contraire, mince et droit, sous-tend son lot de significations. En effet, un cadre qui aurait été dessiné avec un trait particulièrement grossier, alors que les autres cases sont plutôt crayonnées finement avec une ligne fine, véhicule nécessairement une forte charge émotive en lien avec l'image à l'intérieur de ce même cadre. Au contraire, si les contours ont été effacés, il y a là très probablement une volonté de légèreté, de liberté que l'auteur a voulu accorder à la scène.

Il en va de même pour le lettrage à l'intérieur des bulles. Il est effectivement très courant de la part des auteurs d'accentuer la taille du lettrage si le personnage est en colère (afin que le lecteur comprenne que le ton de voix est plus fort); le lettrage peut être tracé de manière tremblotante, ce qui indique immédiatement au lecteur que le personnage a peur, par exemple; les lettres peuvent être très petites dans une grande bulle, ce qui signifie clairement que le personnage chuchote; etc. Peeters, à ce sujet, affirme qu'en matière de traits et de contours, « les lettres se boursouflent, s'amincissent ou se disloquent. Elles débordent des bulles, envahissent l'image, se font pure onomatopée, parvenant ainsi à suggérer une véritable polyphonie »⁴¹.

2.6 La planche

Benoît Peeters présente dans *Lire la bande dessinée* quatre conceptions de la planche basées sur les relations entretenues entre le découpage et la mise en page. La planche peut donc être classée parmi l'une des quatre catégories suivantes : conventionnelle, décorative, rhétorique et productrice. Ces conceptions s'organisent dans un tableau similaire à celui-ci⁴² :

	AUTONOMIE RÉCIT/TABLEAU	DÉPENDANCE RÉCIT/TABLEAU
DOMINANCE DU RÉCIT	Utilisation conventionnelle	Utilisation rhétorique
DOMINANCE DU TABLEAU	Utilisation décorative	Utilisation productrice

⁴¹ Benoît Peeters (2003), *op. cit.*, p. 143.

⁴² *Ibid.* Voir le chapitre 2 et, pour le tableau dont il est question, la page 49.

Dans les bandes dessinées *Shenzhen*, *Pyongyang*, *Chroniques birmanes* et *Chroniques de Jérusalem* de Guy Delisle, la majeure partie des œuvres présente des planches construites selon une utilisation *conventionnelle* des cases. En effet, l'auteur a tendance à composer des planches de style « gaufrier »⁴³.

Toutefois, il y a plusieurs exemples qui démontrent que Delisle emploie parfois les cases de manière rhétorique, dans le but de servir le récit. Cet extrait des *Chroniques birmanes* en témoigne :



Chroniques birmanes (2007), Delcourt. Extrait de la page 41.

La dimension des cases est régie ici par une utilisation rhétorique de l'espace. En effet, la dimension des cases s'adapte à la situation qui est décrite : la première case, contenant un phylactère imposant, est plus grande que les deux autres, qui sont allongées et plus minces, silencieuses. La deuxième case est particulièrement intéressante en raison de l'effet d'étroitesse accentué par le cadre de la porte dans lequel le personnage se trouve. Bien qu'elle semble simple, la composition de cette vignette est entièrement dédiée à signifier un espace inhospitalier, étroit. En effet, l'utilisation massive de lignes droites,

⁴³ Nommé ainsi pour rappeler le quadrillé de la pâtisserie. Cette mise en page est connue comme étant utilisée par les auteurs de bande dessinée qui veulent demeurer dans un style plutôt classique et accorde une place prioritaire au récit.

verticales dans la partie inférieure de la case, puis horizontales dans la partie supérieure, permet au lecteur de ressentir l'impression d'hostilité qui poussera le personnage à s'éloigner dans la dernière case⁴⁴.

3. Application des notions aux œuvres de Guy Delisle

Ainsi, dans l'analyse d'une œuvre de bande dessinée, dans chaque élément vu précédemment – l'importance du tracé, que ce soit dans le lettrage, dans le dessin ou dans les cases (carrés qui contiennent les différentes séquences sur la page), les particularités des gouttières (espace entre les cases), ou encore la forme et la disposition des phylactères (bulles contenant les dialogues) – rien ne doit être laissé au hasard. En ce qui concerne les romans graphiques faisant l'objet de notre recherche, nous remarquons, à l'instar d'Éric Paquin, que Delisle emploie les outils propres à son médium à l'avantage de son propos engagé. « Afin de rendre visibles certaines réalités problématiques, il utilise les techniques propres à la bande dessinée : emploi étudié du noir et blanc, ordre séquentiel des vignettes, contradiction entre le discours des phylactères et la gestuelle des personnages »⁴⁵. Ces éléments permettent en effet de mettre en relief l'autofiction, mais également l'aspect engagé du propos, comme le montreront bien les différents exemples abordés dans les prochains chapitres.

⁴⁴ Il est dommage que l'auteur n'ait pas pensé à diriger la bicyclette dans l'autre direction ici, afin d'accompagner le sens de lecture et de diriger le regard du lecteur vers la page suivante. On peut toutefois penser que le sens contraire à celui de la lecture suggère une action entravée, comme peut l'être la visite refusée.

⁴⁵ Éric Paquin (2004), « Amer savoir que l'on tire du voyage : *Pyongyang*, de Guy Delisle, L'Association, 176 p. », *Spirale*, n° 128, p. 7.



Shenzhen (2001), l'Association, [n.p.].

Dans l'exemple présenté ici, les deux vignettes (autre appellation pour les cases), extraites du premier roman graphique de Guy Delisle, *Shenzhen*, laissent paraître, au premier coup d'œil, une surcharge de texte et de tracés très épais. Ces éléments viennent corroborer l'état d'esprit du directeur, qui est complètement épuisé et à bout de nerfs. Cet état (tout comme l'information portant sur son poste de directeur) est indiqué par l'espace diégétique, ou comme nous l'appellerons dorénavant le *récitatif*, qui occupe ici une fonction d'ancrage⁴⁶. C'est en effet grâce au récitatif que le lecteur comprend l'envie de partir du directeur, qui est en poste depuis huit longs mois. Enfin, l'accumulation des phylactères, qui occupent tout l'espace dans la case et écrasent le personnage vers le bas de l'image, est un moyen d'illustrer la névrose de ce dernier, qui n'en peut plus d'occuper un poste qu'on peut déjà deviner exigeant et difficile sur le plan émotionnel.

Mentionnons aussi le langage écrit, qui appartient à un registre très familier et qui introduit des informations sociolinguistiques permettant de relier le personnage au

⁴⁶ Les fonctions d'« ancrage » et de « relais » permettent respectivement de réduire la polysémie de l'image en en fixant le sens et de fournir des informations complémentaires. Ces notions ont originalement été mises de l'avant par Roland Barthes, dans « Rhétorique de l'image », in *Communications*, n° 4, Seuil, 1964.

Québec, langage qui dénote clairement une exaspération, voire une colère. L'emploi des mots « tabarnak » et « criss » ne sont que quelques exemples des particularités linguistiques propres à la société québécoise, racines de l'auteur et du personnage principal du récit, ici présentant un sourire dans la première case, en arrière-plan, tel un clin d'œil à son lecteur qui connaît bien ses origines. Également, « layout » est un terme technique qui permet de faire le lien vers le domaine professionnel du personnage, et à la tendance d'anglicisation des termes due à l'internationalisation de la production.

4. Le lien texte/image

Dernier élément à observer dans l'analyse d'une œuvre de bande dessinée, le lien entre le texte et l'image, comme dans toute œuvre multi-médiatique, est important à considérer à chacune des étapes de notre analyse.

Ce qui est unique à la bande dessinée, c'est ce mélange très particulier, cette cohabitation unique entre le texte et l'image. En effet, « parce qu'elle demeure toujours au service de la narration, l'image, dans une bande dessinée, ne peut en aucun cas être comparée à la peinture ou à l'illustration »⁴⁷. Alors que la littérature entretient les notions de *mimésis* et de *diégésis* depuis toujours – notions qui remontent aux enseignements philosophiques de Platon et d'Aristote – ces mots n'ont plus de sens lorsque vient le temps d'observer un récit de bande dessinée.

En effet, selon Gérard Genette⁴⁸, la *mimésis* réfère aux représentations directes, aux dialogues et à toute imitation du réel, tandis que la *diégésis* correspond traditionnellement à la poésie narrative, donc au récit descriptif. Lorsque nous nous

⁴⁷ Benoît Mouchart (2009), *op. cit.*, p. 25.

⁴⁸ Gérard Genette (1969), *Figures II*, Paris, Seuil, 297 pages.

retrouvons face à un récit de bande dessinée, *diégésis* et *mimésis* n'ont plus aucun sens : le récit descriptif est réalisé à partir d'une *mimésis*, puisqu'il se déroule sous la forme d'illustrations imitant le réel. Selon Kai Mikkonen, la théorie narratologique telle que définie par Gérard Genette est réinventée par les romans graphiques. Le fait que l'énonciation soit complexifiée dans les œuvres graphiques autobiographiques suffit à réévaluer la narratologie. L'aspect mimétique, d'après la *mimésis* d'Aristote, devrait théoriquement concerner seulement les aspects visuels du récit, et les dialogues. Toutefois, Mikkonen relève l'observation suivante :

The different functions of summary, its iterative, durative, and mutative rhythms or patterns of recurrence, persistence, and gradual change can be established through purely visual cues or through the narrative breakdown between the panel images. [...] Twentieth-century graphic narratives and comics invented such visual conventions and devices to portray repetition, temporal duration, and spatial change in order to avoid the use of a sustained narrative voice.⁴⁹

Nous devons donc partir de nouvelles bases en ce qui concerne la compréhension du rôle entretenu par le texte et par l'image dans les récits de bande dessinée, et nous concentrer sur les notions contemporaines élaborées à cet effet. Néanmoins, nous verrons que cette dynamique particulière permet de servir directement le propos. Guy Delisle utilise de manière particulièrement habile cette particularité afin de construire des effets humoristiques, ou encore afin de permettre au lecteur de décoder une certaine forme de jugement politique sous-jacent.

Parmi les autres notions importantes afin d'établir la relation entre le texte et l'image dans des médias *mixtes*, notons les notions d'ancrage et de relais d'abord élaborées par Roland Barthes en 1964. Ces notions permettent d'évaluer si le texte prime

⁴⁹ Kai Mikkonen (2008), « Presenting Minds in Graphic Narratives », *Partial Answers*, vol. 6, n° 2, p. 302.

sur l'image en effectuant un rôle d'ancrage qui en fixerait le sens, ou si la forme accorde aux deux médias une importance égale au niveau du récit, chacun apportant une information complémentaire à l'autre, effectuant alors une fonction de relais. Les « bons »⁵⁰ récits de bande dessinée vont habituellement être fidèles à cette deuxième option.

Jan Baetens, dans un article paru en 2009, affirmait qu'« un “ bon ” récit visuel, dans le champ de la bande dessinée, est un récit né de la friction créatrice entre deux médias »⁵¹. Cette friction, ou interaction, est selon Baetens « constitutive de la représentation en tant que telle : tous les médias sont des médias mixtes, et toutes les représentations sont hétérogènes »⁵².

Ces deux médias, le texte et l'image, sont donc co-responsables de la construction de l'œuvre. Nous verrons qu'il arrive fréquemment qu'un des deux médias, principalement l'image, domine l'autre. Aucune importance n'est accordée à la proportion de l'un ou de l'autre médium lorsqu'il est question de déterminer si une bande dessinée est « meilleure » qu'une autre.

Selon l'instance énonciative qui les assume, l'habitude a été prise de répartir les unités verbales à l'intérieur d'une bande dessinée en trois catégories majeures. La première, qui est celle des *récitatifs*, englobe les remarques, informations et commentaires du narrateur, lequel peut fort bien être un personnage du récit. La seconde, qui est celle des *bulles* ou *phylactères* ainsi que de certaines *onomatopées surimposées*, distingue les monologues et dialogues, prononcés ou non, des personnages, puis les bruits qu'ils émettent ou captent au cours de leur

⁵⁰ « Bon » signifie ici une bande dessinée qui parvient à construire un récit sans répétitions inutiles, avec une maîtrise agréable de l'utilisation des différents codes.

⁵¹ Jan Baetens (2009), « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », dans *Cahiers de Narratologie*, n° 16. <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=974>

⁵² W.J.T. Mitchell (1996), cité par Thierry Groensteen (2006), *op. cit.*, p. 27. Nous soulignons.

action. La troisième, enfin, qui est celle des *mots dans les images*, regroupe les inscriptions visibles sur les objets mêmes de la fiction.⁵³

Ainsi, le récit d'une bande dessinée peut être dominé par le texte ou par l'image, selon les choix de l'auteur, mais demeurent toujours une présence textuelle et une présence iconique. Il y a plusieurs exemples de bandes dessinées sans texte, où le récit évolue uniquement grâce à l'image et à la juxtaposition de celles-ci – pensons, par exemple, au magnifique récit *Là où vont nos pères* de Shaun Tan, ou à *Tout seul* de Chabouté – mais une infime présence textuelle demeure : le titre et le nom de l'auteur, d'abord sur la page couverture, puis répétés sur la tranche, sont des éléments textuels nécessaires afin d'identifier l'œuvre.

« *Montrer et nommer; figurer et dire; reproduire et articuler; imiter et signifier; regarder et lire* : telles sont, selon Michel Foucault, *les plus vieilles oppositions de notre civilisation alphabétique.* »⁵⁴ Ces mots suffisent à donner le ton à l'analyse du médium bande dessinée, tout en soulignant une tension qui ne sera jamais tout à fait calmée : celle du mélange (multi)médiatique qui pourtant domine les arts depuis toujours. Cette dynamique se ressentira particulièrement lorsque viendra le temps d'observer l'effet de l'autoreprésentation de l'auteur dans ses récits au prochain chapitre, pour ensuite établir comment une certaine forme d'engagement politique ou social profite de la relation entre le texte et l'image pour se manifester.

⁵³ Jan Baetens et Pascal Lefèvre (1993), *op. cit.*, p. 16.

⁵⁴ Thierry Groensteen (2006), *La bande dessinée: un objet culturel non identifié*, Angoulême, An 2, p. 26.

CHAPITRE 2

L'AUTOBIOFICTION : BANDE DESSINÉE AU « JE »

Les jeunes Auteurs pourront choisir :
« tu préfères plutôt les personnages, ou plutôt raconter ta vie ? »
 - J-C Menu, *Plates-bandes*, 2005, L'Association, p.37.

Alors que nous avons posé dans le chapitre précédent les bases d'analyse d'une bande dessinée, et plus particulièrement des romans graphiques, nous pouvons maintenant nous intéresser à ces derniers sous l'angle de l'autoreprésentation¹. Il s'agira de voir si les romans graphiques de Guy Delisle se présentent sous la forme d'une autobiographie, d'une autofiction, ou encore d'une œuvre de reportage, ce qui est loin d'être la même chose. Pour ce faire, nous observerons d'abord les principales formes d'écriture intimiste, pour ensuite reporter les conclusions à la bande dessinée et aux œuvres à l'étude.

1. Définition de l'autofiction

Nous avons vu précédemment que l'avènement du mouvement « underground » dans le milieu de la bande dessinée, puis de différents mouvements qui en ont été inspirés dans les décennies qui ont suivi, ont permis l'éclosion de l'autobiographie en bande dessinée. Plusieurs théoriciens se sont employés à étudier la manière dont le texte s'organise afin d'offrir un récit positionnant l'auteur en tant que personnage central.

¹ Par « autoreprésentation », nous signifions que l'auteur se met en scène lui-même, comme c'est le cas dans l'autobiographie, dans l'autofiction ou même dans l'autoportrait. Janet Paterson, dans « L'autoreprésentation : formes et discours », *Textes*, I, 1982, p. 177, propose la définition suivante : « processus selon lequel un texte se représente », ce qui implique une manifestation de répétition textuelle d'un élément appartenant à la réalité du lecteur.

1.1 De l'autobiographie de Philippe Lejeune

Afin de pouvoir faire le pont entre l'autobiographie, l'autofiction et la bande dessinée, nous tenons à d'abord introduire quelques bases théoriques. Ce que nous appelons autofiction est un concept qui découle de l'autobiographie, phénomène dont les bases théoriques ont été établies en 1975 par Philippe Lejeune, dans *Le Pacte autobiographique*². L'auteur définit l'autobiographie comme un « récit introspectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »³. Le récit autobiographique est alors associé à une forme fictionnelle, car Lejeune prétend que le concept ne peut exister sans l'effet romanesque. Cette première définition a été appelée à évoluer avec l'arrivée en masse de nouvelles œuvres dites autobiographiques, demandant de réévaluer le genre en sous-catégories, mieux adaptées aux différents cas.

1.2 Par l'autoportrait de Michel Beaujour

Michel Beaujour présente, quant à lui, dans *Miroir d'encre*⁴, un dérivé de l'autobiographie qu'il nomme l'« autoportrait ». Ce sous-genre est assez difficile à circonscrire, tant il est proche de l'autobiographie définie par Lejeune. Toutefois, il est possible de faire une différence, l'auteur spécifiant que « l'autoportrait se distingue de l'autobiographie par *l'absence* d'un récit suivi, ainsi que par la subordination de la narration à un déploiement *logique*, assemblage ou bricolage d'éléments sous des

² Philippe Lejeune (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 382 p. Nouvelle édition parue en 1996.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ Michel Beaujour (1980), *Miroir d'encre : Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 375 p.

rubriques que nous appellerons provisoirement “ thématiques ”⁵. Cette définition n’est pas sans renvoyer aux troisième et quatrième romans graphiques de Delisle, *Chroniques birmanes* et *Chroniques de Jérusalem*, qui indiquent d’entrée de jeu par leur titre que le récit est présenté sous formes de chroniques, nous permettant de faire un lien vers les rubriques thématiques soulignées par Beaujour.

Il est intéressant de remarquer que nous désignons également par le terme « autoportrait » l’œuvre d’un peintre s’étant pris lui-même pour modèle. Les peintres de l’époque de la Renaissance ont été particulièrement prolifiques en ce qui concerne ce type d’œuvre, alors que l’art s’intéresse subitement à l’individu plus qu’à tout autre sujet d’inspiration. En effet, on peut comprendre qu’au contraire de l’autobiographie ou du journal, l’autoportrait n’est pas un récit de vie, mais bien une autoreprésentation de l’artiste au moment même de son acte de création.

1.3 À l’autofiction de Vincent Colonna

Alors que l’autobiographie est considérée, si l’on s’en tient à la définition de Philippe Lejeune, comme étant un genre réaliste, l’autofiction telle que présentée par Vincent Colonna, dans *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, comporte trois catégories : les formes fantastique, spéculaire et biographique. Cette dernière étant la forme la plus récurrente d’autofiction, c’est d’elle dont il est habituellement question lorsqu’on identifie un texte dans lequel l’auteur est le personnage principal de son propre

⁵ *Idem*, p. 8. En italique dans le texte.

récit. Colonna met cependant son lecteur en garde, affirmant que « *l'autofiction n'est pas une forme simple, mais un agencement complexe* »⁶.

L'autofiction, selon Colonna, est donc « une forme complexe », qui mène l'auteur du récit à se placer, tel qu'il est, en situation de fiction, mélangeant ainsi ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. Il démontre qu'il existe plusieurs types d'autofiction – les principales étant l'autofiction biographique, spéculaire, intrusive et fantastique –, mais que celle qui est la plus répandue est une autofiction de type « biographique ». Il fait remarquer que les définitions qu'offrent les dictionnaires se contredisent et proposent des explications non homogènes. L'autofiction étant un agencement particulier, il est incorrect de considérer qu'il s'agit d'un genre littéraire. Il s'agirait plutôt d'une catégorie. Au bout du compte, chaque théoricien croit en sa propre définition, convaincu qu'elle est la bonne et comme le souligne d'ailleurs l'auteur, « personne n'a tout à fait tort : chacun a saisi un “bout” de l'autofiction »⁷.

Cet éparpillement est d'autant plus présent qu'il existe plusieurs façons de nommer le phénomène d'autoreprésentation dans un texte, ce qui peut mener à une certaine confusion. Selon Jean-Louis Jeanelle, cette raison explique en partie l'intérêt actuel pour les récits autobiographiques : « L'autofiction n'est peut-être devenue ce formidable catalyseur théorique qu'en raison du flou dont elle s'entoure : écrivains, critiques et universitaires y trouvent un terrain d'entente, ou plutôt de mésentente, mais

⁶ Vincent Colonna (2004), *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, p. 70. En italique dans le texte.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

d'une mésentente productive »⁸. Nous avons connu, en effet, les termes « autobiographie » chez Philippe Lejeune, « autoportrait » chez Michel Beaujour, puis « autofiction » énoncé d'abord par Doubrovsky, puis théorisé par Vincent Colonna. Les approches de chacun de ces théoriciens ont été étudiées, mais nous leur préférons la notion d'« autofiction biographique », telle qu'élaborée par Colonna. Celle-ci est mieux connue simplement en tant qu'« autofiction », puisqu'il s'agit selon l'auteur de la forme la plus répandue. Ce terme est également celui qui se veut le plus satisfaisant pour les auteurs, ceux-ci faisant face à une multitude d'études et de termes pour désigner leur œuvre.

Devant ces différentes variations du thème autobiographique, il peut être assez difficile pour un auteur de retenir une de ces catégories afin de désigner son propre travail, d'autant plus que les essais portant sur l'autobiographie⁹ ciblent principalement les œuvres romanesques et ne s'intéressent pas, ou très peu, aux autres formes artistiques. Stéphanie Lamothe, dans son mémoire de maîtrise intitulé *Les modes d'expression du projet autobiographique dans la bande dessinée québécoise*, abonde également dans ce sens : « Laurence Croix souligne avec pertinence que [la] définition de Lejeune est sans doute *désuète*, puisqu'elle confine l'autobiographie à la littérature alors que les arts visuels, le cinéma et la bande dessinée ont aussi contribué à son évolution »¹⁰. Ainsi, les auteurs de bande dessinée qui se projettent en tant que personnage dans leurs œuvres ont du mal à trouver les mots pour définir le type de récit qu'ils ont réalisé. Lynda Barry,

⁸ Jean-Louis Jeannelle, *Où en est la réflexion sur l'autofiction?*, en épigraphe de l'ouvrage de Philippe Vilain (2009), *L'autofiction en théorie*, Chatou, Éditions de la Transparence, 123 p.

⁹ Ici, nous désignons l'autobiographie et toutes ses sous-catégories.

¹⁰ Stéphanie Lamothe (2011), *Les modes d'expression du projet autobiographique dans la bande dessinée québécoise*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, p. 4.

auteure américaine de bande dessinée, a choisi de régler la question en employant de manière ironique un mélange de termes découlant de l'autobiographie pour désigner son « comic book » *One! Hundred! Demons!* : « autofictionalography »¹¹. Le néologisme nous semble bien choisi, puisqu'il signifie que la bande dessinée dont l'auteur est le personnage principal (auto) s'inspire de son vécu personnel (bio), tout en se permettant plusieurs écarts fictionnels (fictional).

Nous postulons que le terme employé par Lynda Barry est équivalent à la notion d'« autofiction biographique » proposée par Vincent Colonna, laquelle est ce qui se rapproche le plus de ce que nous avons identifié dans les récits de Guy Delisle. Néanmoins, à la suite de Barry, nous aimerions adopter le néologisme « autofictionalography », que nous sentons davantage adapté au phénomène étudié dans notre corpus d'étude, puisqu'il indique la relation compliquée reliant les événements issus du réel et la liberté créatrice dont jouit l'auteur lorsqu'il en fait le récit. Nous emploierons donc le néologisme pour la suite de l'argumentaire, que nous traduirons de la manière suivante : « autofiction ».

2. L'autofiction et la bande dessinée

Le milieu de la bande dessinée a connu un essor considérable sur la scène littéraire internationale depuis la création, à partir des années 1970, de revues de bande dessinée qui s'adressent à un public adulte. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, c'est l'époque qui voit l'émergence de revues spécialisées telles que *L'Écho des Savanes* et *Fluide Glacial*, cette dernière ayant été inspirée par la revue américaine

¹¹ C'est ce terme que nous avons tenté de traduire afin de donner le sous-titre du présent chapitre : « Autobiographie fictionnelle ».

Mad. Puis vinrent les maisons d'édition dites « alternatives » : *Artéfact*, *Futuropolis*, *L'Association* et *Ego comme X*, pour ne nommer que celles-là. Ces maisons d'édition, fondées par des auteurs de bande dessinée s'exprimant contre la répression créatrice des instances en place, privilégient des œuvres aux thèmes éclatés mais également très intimistes.

Le *roman graphique*, bien que n'étant pas nécessairement de nature autobiographique, semble avoir beaucoup profité de l'essor de ce type de récits. Stéphanie Boluk, dans son mémoire de maîtrise intitulé *The Voyager and the Visionary : The Self as History in Palestine and Louis Riel*, explique que le mouvement « underground » est l'inévitable point de départ pour observer non seulement les bandes dessinées alternatives que nous voyons aujourd'hui sur le marché, mais également la montée du mouvement autobiographique. Selon elle, on peut expliquer la popularité de l'autobiographie dans les bandes dessinées pour adultes par une réaction à une omniprésence de la fantaisie dans les œuvres de BD populaires. Le mouvement « underground » s'est plutôt exprimé par un individualisme radical et par un désir de repousser les limites de la libre expression¹².

Jan Baetens, spécialiste du rapport texte/image en photographie et en bande dessinée, associe également la naissance de la bande dessinée du type *roman graphique* à la manifestation récurrente d'œuvres autobiographiques. Il ajoute que c'est par les

¹² Stéphanie Boluk (2004), *The Voyager and the Visionary: The Self as History in Palestine and Louis Riel*, Mémoire de maîtrise, Montreal, McGill University, p. 15: « An explanation for why autobiography became such a popular genre in adult comics is that it was a reaction against the escapist fantasies in mainstream comics. Underground comix were fueled by radical individualism and a desire to push the limits of free expression, making autobiography a productive genre in which to work because it served as a gritty antidote to and retaliation against the flights from reality that dominated the comics market ».

propriétés du médium de la bande dessinée que des variantes importantes des caractéristiques propres à l'autobiographie se doivent d'être observées.

[Le] roman graphique permet de renouveler [le débat sur l'autobiographie] d'une manière à la fois profonde et naturelle. Profonde, parce que la bande dessinée littéraire va introduire de nouvelles distinctions qui vont toutes dans le sens d'une plus grande polyphonie de la parole narrative. Naturelle, parce qu'elle n'a pas besoin pour cela de pratiquer ou d'inventer des formes qui s'écartent de la norme autobiographique, comme l'autofiction en littérature, par exemple. Il suffit au roman graphique de suivre sa propre médiagenie pour qu'émergent tout de suite des variantes tout à fait passionnantes du pacte autobiographique.¹³

Tel que le souligne Baetens, la coprésence du texte et de l'image permet une plus grande liberté narrative, car, comme l'indique Thierry Groensteen, « en vérité, dans un récit en images, film ou bande dessinée, chaque élément, qu'il soit visuel, linguistique ou sonore, participe pleinement à la narration »¹⁴. Ceci est essentiel dans le contexte de notre recherche et devra être considéré lors de l'analyse des extraits.

En ce qui concerne les caractéristiques autobiographiques propres à la bande dessinée, nous soulèverons un petit détail : c'est que les enjeux de l'autofiction sont les mêmes en bande dessinée et en littérature en général. Cependant, ils s'y jouent différemment, ne serait-ce qu'en raison de la spécificité des médiums qu'il faut constamment garder à l'esprit. La relation entre le texte et l'image nous mène vers deux phénomènes émergents de l'autobiofiction et particulièrement influents dans les romans graphiques de Guy Delisle : d'une part, la tripartition de la figure du sujet, qui concerne principalement l'aspect de la focalisation particulière au médium, et, d'autre part, la

¹³ Jan Baetens (2009), « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de narratologie* [En ligne], mis en ligne le 25 mai 2009, consulté le 12 mars 2012. <http://narratologie.revues.org/974>.

C'est nous qui soulignons.

¹⁴ Thierry Groensteen (1999), *Système de la bande dessinée*, PUF, p. 14. En italique dans le texte, mais c'est nous qui soulignons.

stratification du temps, afin de discuter de la particularité temporelle de la narration dans le corpus qui nous intéresse.

2.1 Tripartition de la figure du sujet autofictionnel

Contrairement au roman au « je », les romans graphiques de Guy Delisle jouent sur deux perspectives, possibles entre autres grâce à la relation texte/image retrouvée dans le médium bande dessinée : le lecteur peut voir le personnage de l'extérieur, mais a également accès à ses réflexions intimes. Ce jeu de focalisations sera observé davantage dans les exemples qui seront bientôt abordés.

En ce qui a trait à la focalisation dans les romans autofictionnels, Doubrovsky formule l'exigence de « s'appeler soi-même par son nom », « exigence selon laquelle l'autofiction impose l'homonymat entre les trois instances narratrices que sont l'auteur, le narrateur et le personnage »¹⁵. La raison d'une telle exigence est que l'écrivain « doit s'assumer en son nom propre dans son propre texte et [...], ce faisant, marque ses véritables distances avec le roman autobiographique où un nom d'emprunt est la première personne »¹⁶. En plus de l'homonymat, Stéphanie Lamothe souligne avec justesse que « la spécificité du champ autobiographique en bande dessinée est de représenter visuellement le “je”. Cela sous-entend [...] un risque supplémentaire »¹⁷. Ce risque réside dans le fait qu'en plus de dévoiler ses pensées et ses sentiments, l'auteur de bande dessinée se met alors à nu dans le sens littéral du terme et ainsi se donne à voir en tant

¹⁵ Cité par Philippe Vilain (2009), *op. cit.*, p. 31.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Stéphanie Lamothe (2011), *op. cit.*, p. 1.

que chair – c'est-à-dire qu'il présente une version visuelle de son corps. La force de l'image est alors de montrer ce que l'écrit ne fait que suggérer.

Nous convenons que, dans l'autobiographie strictement scripturale, nous nous retrouvons inévitablement avec une triple focalisation : l'auteur, le narrateur intradiégétique et le personnage principal. Dans l'autobiographie dessinée, nous reconnaissons également la présence de trois personnes : l'auteur, le narrateur (scriptural) et le personnage dessiné. L'autobiographie indirecte, ou l'autofiction, selon J.-C. Menu, « est une mise en scène, une mise en narration. Elle transpose l'autobiographie dans la convention de la bande dessinée humoristique ou réaliste. [L'auteur se représente] tel un personnage de BD, ce qui est très différent d'un autoportrait »¹⁸, qui, comme nous l'avons déjà vu, fait appel à la simultanéité entre l'acte de création et la représentation du réel.

L'énonciation est en effet un outil d'analyse important à considérer dans ce contexte. Le « je » grammatical renvoie, dans un contexte autobiofictionnel, à un référent multiple. Afin de bien nous faire comprendre lors de l'analyse des extraits, nous désignerons le personnage dessiné par le prénom Guy, le narrateur par le nom Delisle, et l'auteur, par son nom complet: Guy Delisle.

¹⁸ Cité par André-Marc Delocque-Foucaud (1996), « Réponses à huit questions sur l'autobiographie », in *9^e Art*, n° 1, janvier, p. 80.

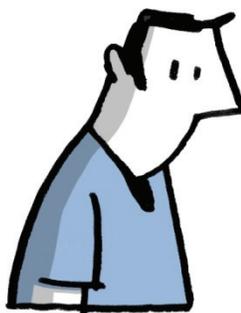


Chroniques de Jérusalem (2011), Delcourt. Page 25.

Dans l'extrait précédent, nous pouvons constater, dans la première et la dernière case, la présence d'un narrateur interne (Delisle) qui raconte à la première personne du singulier. Ce récit à la première personne est essentiel afin de relier les trois instances narratives entre elles. Dans l'exemple, nous n'avons pas accès à la preuve de l'homonymie. Toutefois, le nom de l'auteur, présent sur la page-titre du roman graphique, correspond au nom du personnage principal, qui se nomme fréquemment à l'intérieur du récit. La représentation visuelle, que nous analyserons individuellement prochainement, permet de dévoiler visuellement l'identité du personnage principal, Guy, selon des traits

rappelant ceux de l'auteur, Guy Delisle. Chaque élément participant à la tripartition de la figure du sujet autobiographique, le lien texte/image permet de relier deux types narratifs : une narration textuelle, présente dans les récitatifs afin de servir le narrateur interne, et une narration imagée, servant l'action diégétique et permettant de représenter visuellement les différents personnages du récit. Ici, le personnage principal, la gardienne de ses enfants, et son fils et sa fille.

Chez Guy Delisle, l'aspect autobiographique des œuvres est pleinement assumé, et trouve écho sur le site internet personnel de l'auteur. D'abord, une certaine forme d'auto-caricature permet à ce dernier de produire un personnage dont les traits rappellent les siens, qu'il emploiera dans chacun de ses romans graphiques, mais également sur sa page web, lorsqu'il est question de se mettre en scène. Stéphanie Lamothe souligne d'ailleurs cet aspect dans son mémoire : « [l'œuvre] peut être influencée par l'appellation “ roman ” ou “ récit ” ou par le paratexte, l'épitéxte auctorial ou tout autre indice générique »¹⁹. Sur le site internet de Guy Delisle, on retrouvera en effet l'image suivante, laquelle est accompagnée de la légende « portrait » :



Site internet personnel de l'auteur :
<http://www.guydelisle.com/blog/a-propos/>, consulté le 29 avril 2012.

¹⁹ Stéphanie Lamothe (2011), *op. cit.*, p. 15.

C'est à cette représentation que le lecteur reconnaît la présence autofictionnelle de l'auteur dans ses bandes dessinées. Bien que ce portrait soit marqué par un minimalisme certain, quelques éléments-clés permettent de reconnaître le physique de l'auteur. D'abord, les cheveux sont toujours représentés avec une petite houpette, un peu à la manière de Tintin²⁰. Ensuite, Guy Delisle se contente de dessiner deux petits points pour les yeux, toute l'importance étant mise sur la silhouette du nez, qui est assez imposant. Enfin, l'auteur a eu l'honnêteté de choisir de se représenter avec un physique, disons, un peu enrobé, ce qui le distingue d'autres personnages plus longilignes qui le côtoient dans ses récits. Comme c'est le cas lorsqu'on produit une caricature, l'auteur reconnaît que le personnage qui le représente ne partage que quelques caractéristiques qui lui appartiennent : « deux ou trois traits qui me correspondent : le côté stoïque, le côté naïf aussi »²¹.

Mais, au-delà de l'aspect physique de l'homonyme de l'auteur, l'autobiofiction passe principalement par le lien constant reliant le texte à l'image dans une œuvre de bande dessinée. L'analyse des extraits permettra en effet de montrer que la stratégie narrative intimiste est renforcée par le fait qu'en plus de lire une narration à la première personne, le lecteur peut aussi voir une représentation visuelle du narrateur-personnage. Il est donc constamment influencé par le fait de lire l'auteur et de le voir tout à la fois.

Nous avons mentionné à quelques reprises le rapport au réel auquel est confronté le lecteur d'une œuvre de bande dessinée autofictionnelle, notamment en raison de la représentation de l'auteur en tant que personnage principal du récit. L'autoportrait est,

²⁰ Voir la série d'albums de bande dessinée *Les aventures de Tintin*, d'Hergé.

²¹ Documentaire *The Guy Delisle chronicles*, réalisé par Phillip Rashleigh. Visionné dans le cadre du TCAF le 3 mai 2012.

rappelons-nous, essentiellement représentatif d'une simultanée, ce qui nous empêche d'employer ce terme dans le cas des œuvres de notre corpus d'étude. Néanmoins, le rapport au temps demeure au cœur de la thématique autobiographique, entre autres en ce qui concerne les procédés narratifs mis en œuvre par l'auteur et que nous voulons observer.

2.2 Stratification du temps

L'énonciation multiple mentionnée précédemment renvoie à un double référent temporel : le « je » du narrateur qui raconte et analyse *a posteriori* les faits et les gestes du « je » correspondant au Guy du passé, correspondant à l'auteur lui-même. Bien sûr, il est essentiel de garder en tête que « la simultanéité absolue entre l'écriture et le vécu est impossible »²². En effet, il ne faut pas confondre le temps de la narration, le temps de la fiction et le temps de l'écriture qui, comme nous l'avons vu, correspondent chacun à un élément distinct de la tripartition de la figure du sujet.



Chroniques birmanes (2007), Delcourt. Extrait de la p. 62.

²² Vitoux, Pierre (1984), «Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique», dans *Études littéraires*, vol. 17, n° 2, p. 263.

Dans l'exemple ci-dessus, nous sommes en présence d'une autofiction puisque nous savons qu'il s'agit d'un récit portant sur l'auteur lui-même. Le « pacte » autofictionnel de Philippe Lejeune est scellé à partir du moment où le lecteur ouvre la bande dessinée, en sachant qu'il s'agit du récit de voyage de l'auteur. On sait, en observant le personnage, qu'il partage le nom et l'aspect physique de son créateur. Ici, le personnage se remémore le passé, ce qu'on comprend par le dédoublement du personnage, l'image effectuant le relais nécessaire à la compréhension de l'information. Le texte, quant à lui, effectue une fonction d'ancrage, puisqu'il informe le lecteur de ce qui s'est passé (le personnage a échappé sa plume dans son flacon d'encre) et du contexte dans lequel cela s'est déroulé (il n'était pas marié, n'avait pas d'enfant, il préparait une BD pour les éditions l'Association). Le lecteur fidèle comprend également que cette bande dessinée est la première publiée par l'auteur, six années auparavant : *Shenzhen*. Il est vrai que le style de l'auteur a considérablement changé d'une œuvre à l'autre, et la brève interaction entre le Guy du futur et celui du passé vient confirmer avec humour que le lecteur a bien deviné de quelle BD il s'agit.

Dans la bande dessinée, la dynamique du temps repose sur deux artifices : la succession des cases et le texte qui, dans une relation indissociable avec l'image, prend en charge la référentialité comme une condition nécessaire pour la construction d'une identité autobiographique. Cette identité narrative – temporelle et textuelle – porte en elle un clivage obligatoire imputable à la rétrospection narrative : le récit mémoriel, ou rétrospectif, qui représente, comme nous l'indique Pierre Vitoux dans un article portant sur la focalisation dans les romans autobiographiques, un décalage temporel : « [un] écart temporel entre les deux temps de l'histoire et de la narration [qui] a pour conséquence une

dissociation maximale entre le personnage et le narrateur devenu témoin de son propre passé »²³. Guy Delisle saisit la séparation narrative créée par le décalage temporel et joue fréquemment avec ce principe, créant des situations métafictionnelles dans lesquelles le personnage principal a parfaitement conscience d'être au cœur d'une fiction.

La métafiction est un élément récurrent mais très peu documenté dans les cas d'autofiction en bande dessinée. La métafiction pourrait être comparée de manière très simpliste à l'aparté au théâtre, où le personnage prouve qu'il sait qu'il fait partie d'une œuvre de fiction et qu'il s'adresse en particulier à son public. Le préfixe « meta » ayant pour connotation un deuxième degré, ou encore l'auto-référence, Genette lui octroie une fonction d'« enchâssement narratif »²⁴. Le métarécit, ou métafiction, pourrait donc être défini en tant que récit enchâssé à l'intérieur d'un autre, occupant une fonction auto-référentielle. Dans une situation d'autofiction, il s'agira donc d'une intervention narrative portant sur le composé référentiel de la situation narrée, ou encore sur le travail créatif de l'auteur. C'est vraisemblablement par ce procédé que l'auteur laisse transparaître la conscience du dévoilement de l'intimité ainsi que le décalage temporel entre le temps de l'histoire et le temps de la narration.

Dans *Chroniques birmanes*, des repères temporels imprécis tels que « ces temps-ci » (p. 77), « aujourd'hui » (p. 89), « tous les mercredis après-midi » (p. 90), ou « depuis mon arrivée » (p. 132) font en sorte que le texte en récitatifs structure l'histoire. Le principal temps de verbe employé demeure le présent, ce qui a pour effet de diminuer l'impression d'écart temporel dont nous avons fait mention précédemment, et par le fait

²³ Pierre Vitoux (1984), *op.cit.*, p. 263.

²⁴ Gérard Genette (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, p. 55.

même de diminuer la distance avec le sujet narré. Toutefois, dans *Chroniques de Jérusalem*, la chronologie se voit bonifiée par l'ajout de « chapitres », ou sections classées par mois. Le récit se déroulant sur exactement une année, douze sections structurent la diégèse chronologiquement. Des pages complètes, où on ne retrouve que le mois et une image reproduite d'une page du carnet de croquis de l'auteur, permettent d'effectuer les transitions temporelles. Ce dernier élément vient ancrer l'histoire dans le réel, agissant comme un élément de référentialité venant appuyer l'aspect autobiographique auprès du lecteur.

La structure des récits chez Guy Delisle est très similaire à la chronique, comme nous l'avons établi précédemment, en ce sens où le temps de la fiction est présenté dans un ordre chronologique et correspond à environ une année, à l'exception de *Shenzhen*, où le temps de la fiction correspond à environ trois mois. En ce qui concerne le cadre spatio-temporel, il est également important de considérer l'usage généralisé du présent de l'indicatif comme temps de la narration intradiégétique. Dans tous les exemples qui suivront, nous pourrions en effet constater l'emploi de verbes au présent dans les récitatifs : « J'en achète » (2007, p. 11), « Je les transforme » (*Ibid.*), « je prends » (2000, [n.p.]), « je continue » (*Ibid.*), « je remplis » (*Ibid.*),...Une seule exception dans ces exemples, celui de la troisième case de la planche de *Shenzhen*, qui vient de nous servir d'exemple pour illustrer la problématique du temps de la narration.



Shenzhen (2000), L'Association. Dernière case de la planche. [n.p.]



Shenzhen (2000), [n.p.].

L'exemple ci-dessus révèle les motivations profondes de l'auteur, qui utilise ici la narration afin que la voix du narrateur se confonde avec ses propres réflexions sur son

travail créatif. Le texte et l'image entretiennent ici une fonction de relais, puisqu'ils contribuent tous deux au message global, le premier en offrant une narration semblable à ce qu'on pourrait lire dans un journal intime, révélant les pensées intérieures du personnage. Le deuxième élément – l'image – installe plutôt une ambiance. Comme on le voit dans les deux premières cases, le personnage assis à un bureau, en train d'écrire dans un cahier, puis à la troisième case, le cahier avec la main qui rédige, sont des éléments qui créent un lien entre la voix du narrateur et celle du personnage dessiné. Les informations relevées, comme dans la première case : « l'idée initiale de raconter ça à mon retour sous la forme de BD devient de plus en plus floue », permettent au lecteur de comprendre qu'il est en train de lire, à la manière d'une mise en abyme, le récit de création de la bande dessinée qu'il tient entre les mains. L'utilisation du présent de l'indicatif donne une impression de simultanéité entre les trois temporalités – temps de la narration, de la fiction et de l'écriture. Cela continue à la case suivante : « Tourner en rond dans une chambre d'hôtel, même en Chine, me semble un peu mince comme péripétie pour intéresser un lecteur », phrase qui a un double effet sur le lecteur : d'abord, elle marque l'autofiction par le procédé métafictif mis en œuvre, puisque le sujet de l'œuvre est précisément l'ennui et l'isolement dont est victime le personnage principal lors de son voyage. Ensuite, cette phrase produit également un effet miroir, forçant le lecteur à assumer son rôle de récepteur actif, le message étant que les péripéties à l'œuvre dans le récit semblent au créateur un peu trop minces pour être intéressantes, alors que le lecteur est justement en train de lire volontairement ces lignes.

Néanmoins, la troisième case brise cet effet de simultanéité en rappelant la stratification entre les différentes temporalités narratives : le temps utilisé est maintenant

le passé. L'imparfait « j'essayais » et le passé composé « j'ai lu » permettent de manifester la non-simultanéité de l'écriture et de l'action narrée, laquelle ne peut avoir eu lieu qu'au passé.

En effet, la narration dans cette case en particulier est majoritairement à l'imparfait, exprimant un état d'esprit : « J'essayais de pas tomber dans l'apitoiement même lorsque j'ai lu le voyage de Jochen qui découvrait les attraits de New York. » Ainsi, nous pouvons affirmer que la stratification des temporalités entre l'événement narré et le moment de la narration se manifeste en grande partie grâce aux temps verbaux employés par le narrateur et qui correspondent à deux valeurs spécifiques : le présent de l'indicatif représente les verbes d'action et est responsable de la simultanéité temporelle; les temps du passé, c'est-à-dire l'imparfait et le passé composé, sont quant à eux responsables du psychique, ce qui ne peut être que narré avec un certain décalage temporel puisque l'état d'esprit du personnage principal n'est plus celui du narrateur, et encore moins celui de l'auteur.

L'extrait de bande dessinée qui vient ensuite vient confirmer ce que le récit ne sera pas appuyé par le découragement du personnage à la dernière case : « Misère... ». Le lecteur est donc confronté, par cette dernière affirmation, au caractère inactif du personnage principal, lequel ne propose que de raconter sa morosité, son ennui et son cynisme face à toutes situations vécues. Ce procédé revient à quelques reprises dans les romans graphiques de Delisle.

Alors que dans l'extrait précédent, la stratification du temps servait un propos plutôt dépressif en mettant en évidence l'écart temporel entre la fiction, la narration et l'écriture

lorsqu'il était question d'élaborer un état d'esprit, Guy Delisle emploie également les procédés narratifs temporels afin de construire des gags.



Chroniques birmanes (2007), Delcourt, p. 59

Dans cet extrait issu de *Chroniques birmanes*, le gag construit par l'auteur repose essentiellement sur la notion de stratification du temps. L'auteur s'amuse à jouer avec le lecteur, lui rappelant à la fois qu'il raconte une péripétie appartenant au passé, mais jouant également avec l'impression de simultanéité procurée par la chute du gag.

Il est important de rappeler que la bande dessinée est, selon Scott McCloud, « un média où le public est un participant volontaire et où l'ellipse est le vecteur de la progression, du temps et du mouvement »²⁵. Ce principe, que McCloud appelle « l'art invisible », est ce que nous pourrions désigner comme étant une complétion temporelle. Le lecteur, en présence d'une succession de cases de bande dessinée, est en mesure de compléter ce qui est invisible, l'action qui se situe entre deux cases. C'est ce qui se produit dans l'exemple précédent, puisqu'il se déroule un temps d'une durée indéterminée entre les différentes cases. Le lecteur se retrouve en situation de raisonnement déductif, afin de comprendre les enchaînements de scène à scène.

Le personnage principal, Guy, est d'abord penché sur son espace de travail – on devine que l'instant d'avant, il dessinait – et découvre qu'il n'a plus d'encre. Le texte a ici une fonction d'ancrage : « Merde... pu d'encre! », ce qui permet de comprendre pourquoi le personnage tient un flacon d'encre dans sa main. La troisième case agit en tant que continuation logique de la scène précédente. La chaise sur laquelle le personnage était assis dans la deuxième case est toujours présente derrière le personnage, qui est maintenant debout devant une armoire. Le narrateur interne apparaît alors afin de commenter l'action, d'une manière qui pourrait tout à fait correspondre à la pensée du personnage principal au même moment. Le texte agit, encore une fois, en tant qu'ancrage permettant au lecteur de comprendre que le personnage cherche des bouteilles d'encre qui ont disparu. C'est à la case suivante que le rapport à la temporalité se trouve dérangé, alors que la focalisation change, le lecteur ayant accès au discours direct d'un point de vue différent, voyant la maison dans laquelle le personnage se trouve – la queue de la

²⁵ Scott McCloud (1993), *op. cit.*, p. 73.

bulle de texte pointant clairement vers la maison dans laquelle il doit normalement chercher ses bouteilles d'encre, affirmant « Dieu seul sait où ces deux bouteilles d'encre de Chine se trouvent aujourd'hui ». Toutefois, il y a rupture dans la continuation temporelle normale lorsque le regard du lecteur glisse vers la droite et voit un bras – qui semble également être celui de Guy – pointant vers une petite cabane accrochée à un arbre et disant « c'est là... .. là! ». Il semble que l'auteur ait saisi l'occasion d'affirmer son influence « divine » sur son récit. Cette petite blague permet également de faire comprendre au lecteur qu'il s'est écoulé un certain temps entre le temps de la fiction et le temps de la création.

Les cinquième et sixième cases sont celles qui permettent de finaliser le gag, en utilisant tout à la fois les principes de tripartition de la figure du sujet et celui de la stratification du temps : d'abord le narrateur, Delisle, emploie une narration à focalisation interne limitée à la description des actions du personnage principal. On pourrait donc affirmer qu'il s'agit de ce que Pierre Vitoux appelle la « focalisation déléguée à un personnage (Fs d) »²⁶, et qui se trouve limitée, bien qu'appartenant au personnage principal, à un point de vue externe, puisqu'il ne s'aventure pas à décrire l'intériorité du personnage, ses sentiments et pensées. Ainsi, le texte en récitatif occupe, encore une fois, une fonction de relais avec l'image, puisque le lecteur assiste à un changement de scène et ne pourrait comprendre, sans explication textuelle, ce que le personnage fait tout à coup dans un magasin. Alors que le texte en récitatif annonce que Delisle n'arrive pas à trouver le bon type d'encre et achète plutôt de l'encre pour stylos à plume « qui va baver, c'est couru d'avance », Guy affirme « Ça marchera jamais », ce qui donne une

²⁶ Pierre Vitoux (1984), *op. cit.*, p. 267.

impression de simultanéité temporelle entre les différentes instances narratives. La chute se produit alors à la sixième case, où l'impression d'instantanéité est exploitée au maximum et tournée contre la logique de la diégèse. En effet, l'impression du narrateur à la case précédente (que l'encre allait baver) se voit confirmée alors que la figure du créateur et celle du personnage se superposent, créant également un jeu d'instantanéité temporelle impossible. En effet, alors que Guy est penché sur son espace de travail et dessine, le lecteur peut constater que les traits de contour à l'encre de ce dessin ont bavé. Le texte et l'image ont ici une fonction de relais, puisque l'évidence de la mauvaise qualité de l'encre est confirmée à la fois par l'image (traits qui ont bavé) et par le texte : « Ça marche pas. – Je savais. ».

L'exemple que nous venons d'observer nous aide à illustrer la manière dont l'auteur emploie non seulement les principes de la narrativité afin de servir l'autobiofiction, mais également toute la médiagenie du médium. Souvenons-nous que, comme il a été vu précédemment dans ce chapitre, dans une œuvre de bande dessinée, chaque élément sert la narration.

3. Le personnage autofictif face au « réel »

Les éléments que nous venons d'aborder sont très importants à souligner lorsqu'il est question d'analyser la présence d'éléments autofictionnels dans une œuvre de bande dessinée : tout s'organise en fonction des relations entretenues, que ce soient les relations entre le texte et l'image, entre les différentes instances narratives ou encore entre l'œuvre autofictionnelle et les éléments du réel.

De plus, l'auteur relie les éléments du réel insérés dans son récit à une instance extratextuelle : son site internet personnel. Notre interprétation du phénomène est que Delisle présente en effet des éléments du réel dans son récit, pour ensuite insérer des preuves de cette réalité sur son blogue, dans le but de permettre aux lecteurs fidèles de voir leur expérience de lecture renforcée. Voici un exemple :



Chroniques birmanes (2007), p. 11.



Photographie issue du site internet de Guy Delisle : http://www.guydelisle.com/c_birmanes/page011.html, consulté le 29 avril 2012.

Ce cas est loin isolé : l'auteur s'est soucié de fournir de multiples preuves de la véracité des éléments du réel concernant ses quatre publications autobiographiques. De même, il sera possible d'obtenir des précisions sur les personnages rencontrés lors du voyage de Delisle à Jérusalem. Sur son blogue, il propose des liens vers les sites internet des différentes personnes présentées dans le récit. Par exemple, Delisle dirige le visiteur vers le site de Monsieur Olislaeger, que Guy rencontre à la page 247 de *Chroniques de*

*Jérusalem*²⁷. Ce fait est nouveau et particulier à cette dernière bande dessinée, puisque lors de son voyage au Myanmar, raconté dans *Chroniques birmanes*, les informations concernant les personnages réels introduits dans le récit demeuraient plutôt de l'ordre de l'intime pour l'auteur. En effet, alors que celui-ci se fait demander la référence exacte de l'article publié par son ami journaliste et dont il est question à la page 194, Delisle répond simplement : « Je n'ai pas gardé les références de l'article. Je préfère ne pas m'en souvenir »²⁸. Il faut souligner que les récits publiés par Delisle n'ont pas été tellement bien reçus par les gouvernements de la Corée du Nord²⁹ et de la Birmanie. À Pyongyang particulièrement, l'image négative du pays que l'auteur présente a donné lieu à des échos virulents. Les gens qui l'ont côtoyé et dont il est parfois fait mention dans les romans graphiques se sont alors retrouvés dans des situations politiques délicates³⁰.

Comme notre intérêt n'est pas de faire une étude de réception des œuvres de Guy Delisle, nous ne creuserons pas davantage cet aspect. Il nous semble toutefois important de soulever la présence de ces éléments, ceux-ci offrant des précisions extratextuelles permettant de confirmer l'aspect authentique des éléments racontés.

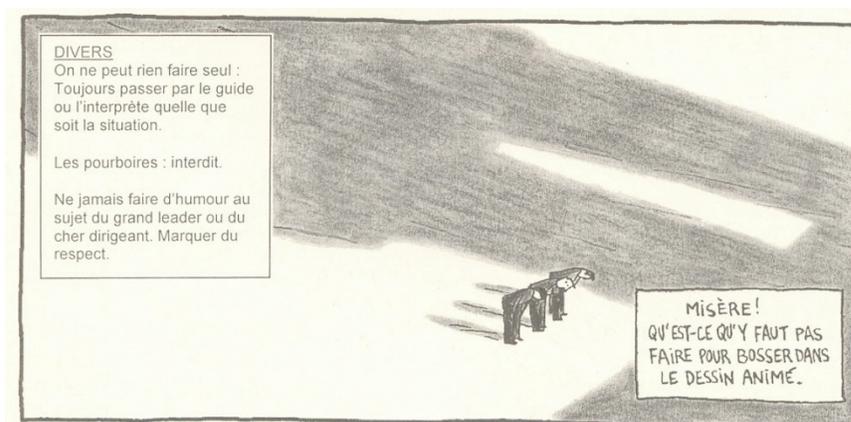
Bien que nous ayons observé un exemple extratextuel, mentionnons que dans certains cas, la relation entre l'œuvre et des éléments propres au réel peut demeurer intratextuelle, comme c'est notamment le cas dans cet extrait de *Pyongyang* :

²⁷ <http://www.guydelisle.com/jerusalem/precisions/jeru-precision-p241.html>, consulté le 29 avril 2012.

²⁸ Correspondance effectuée avec l'auteur par courriel le 10 janvier 2011.

²⁹ Plusieurs critiques nord-coréennes ont exprimé être profondément insultées dû au fait que Delisle ait propagé une vision négative du pays. Voir, à titre d'exemple, « Une lecture critique de "Pyongyang", de Guy Delisle » sur le site Association d'amitié franco-coréenne, publié le 9 janvier 2009. Dernière visite le 20 mai 2012. <http://www.amitiefrancecoree.org/article-26586778.html>

³⁰ Informations relevées entre autres dans le documentaire *The Guy Delisle chronicles* op.cit.



Pyongyang (2003), L'Association. Extrait de la p. 8.

Ici, l'extrait se révèle très pertinent dans la perspective d'une analyse de l'autobiographie en bande dessinée. En effet, plusieurs éléments sont à observer ici : d'abord, le texte. Un bandeau narratif au format un peu particulier, qui se déploie sur la verticale plutôt que sur l'horizontale comme c'est l'usage – choix qui avantage clairement l'image, donnant plus de place à la gigantesque ombre de la statue de Kim Il-Sung, haute de 22 mètres – présente un texte tapuscrit³¹. Le texte, écrit de cette façon, donne l'impression d'être la documentation que le personnage principal a pu recevoir, contenant les règles de base imposées aux touristes en Corée du Nord. Cet élément influence le rapport au réel perçu par le lecteur, puisqu'il procure une impression de similitude entre le document dactylographié que le personnage principal est en train de lire et ce qui est donné à lire au lecteur. Nous retrouvons donc, encore une fois, un jeu habile du rapport à la temporalité de la part de l'auteur.

Le second récitatif, en bas à droite – autre lieu stratégique – est plutôt manuscrit, reprenant la calligraphie de l'auteur et signifiant au lecteur qu'il s'agit là de la pensée du narrateur-personnage. Ce qui y est écrit, « Qu'est-ce qu'y faut pas faire pour bosser dans

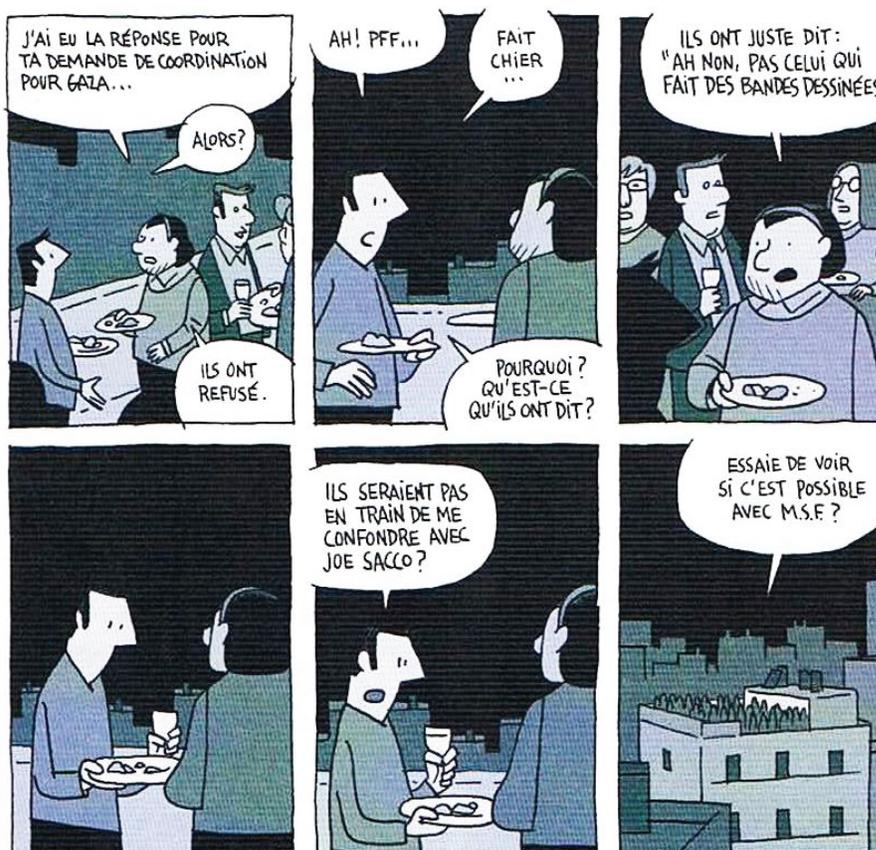
³¹ Tapé à l'ordinateur, en opposition à « manuscrit » qui veut dire écrit à la main.

le dessin animé», permet de confirmer l'identité autobiographique du personnage, puisque l'information reliant Guy au monde du dessin animé est une information vérifiable appartenant à l'ordre du réel. Enfin, le troisième élément autobiographique, celui-là iconique, est la représentation graphique du personnage principal, Guy, facilement identifiable entre ses deux guides. Nous avons déjà mentionné les éléments visuels spécifiques à ce personnage et permettant de l'identifier à l'auteur. Cette case-bandeau, contenant toute l'essence de l'œuvre de Guy Delisle – elle propose également une analyse politique que nous n'aborderons pas tout de suite –, nous amène à constater que l'effet autobiographique en bande dessinée doit beaucoup au renvoi réciproque entre le texte et l'image.

Comme dans *Shenzhen* et *Pyongyang*, les récits de *Chroniques birmanes* et de *Chroniques de Jérusalem* présentent le quotidien du personnage principal, Guy, comme sujet. Il y a donc référentialité. Les petites histoires qui constituent ces deux dernières publications sont liées par un motif commun : le voyage dans le pays annoncé en page-titre et dès les premières pages. L'autre élément important à retenir est que ces courts récits sont présentés dans un ordre chronologique.

Delisle étant conscient de la médiatisation dont Israël fait l'objet depuis quelques années dans le monde occidental, le récit de *Chroniques de Jérusalem* s'assure que le lecteur ait l'occasion de découvrir plus profondément la ville dite « trois fois sainte ». Le personnage saisit en effet toutes les occasions de joindre un groupe dans des visites guidées, des membres d'organisations internationales dans des missions en territoire palestinien, ou encore d'accepter toutes les offres de visites d'écoles et les incitations à parler de son art. Ainsi, il se positionne en tant que spectateur dans toutes sortes de

situations qui permettent au lecteur de comprendre le quotidien perturbé que doivent endurer certains groupes de la population locale, ou encore les difficultés qu'éprouvent les gens à traverser les différentes frontières. À ce titre, observons l'exemple suivant, où Guy se retrouve à une « soirée chez des amis d'amis »³² :



Chroniques de Jérusalem (2011), Delcourt. Extrait de la p. 299.

Dans cet extrait, Guy apprend qu'il ne lui sera pas possible de se rendre à Gaza pour y donner un atelier sur la bande dessinée. Lorsqu'il pose la question « Pourquoi? Qu'est-ce qu'ils ont dit? », la réponse qu'il obtient est très surprenante : « Ils ont juste dit : « Ah non, pas celui qui fait des bandes dessinées! ». La réaction silencieuse du personnage, à la quatrième case, marque une pause temporelle équivalente à ce qu'on

³² En récitatif à la première case de la p. 298.

appelle « être bouche bée ». Puis, ne pouvant convenir qu'on ait une opinion négative à son sujet, mais également que son travail soit à ce point reconnu, il réplique à la case suivante : « Ils ne seraient pas en train de me confondre avec Joe Sacco? ». Celui-ci est également un auteur de bandes dessinées, célèbre pour ses récits de reportage en Palestine et en Bosnie, *Safe Area Gorazde* (2000), *Palestine* (2001) et *Footnotes in Gaza* (2009), pour ne nommer que ceux-là. Joe Sacco est reconnu dans le milieu de la bande dessinée comme étant le père de la BD de reportage, et son travail fut traité par la plupart des plus grands médias journalistiques du monde, tels que le *Time* magazine, le *New York Times*, le *Los Angeles Times Book Review*, etc. Il est bien sûr intéressant qu'un parallèle entre Guy Delisle et Joe Sacco soit effectué, notamment parce que tous deux se sont retrouvés à réaliser une bande dessinée portant en partie sur la relation entretenue entre Israël et la Palestine, mais également parce que l'un et l'autre sont reconnus pour avoir réalisé des récits portant le lecteur à se forger une opinion politiquement engagée. La très mince ligne séparant les bandes dessinées autobiographiques et les bandes dessinées de reportage est alors à clarifier.

4. Limites de l'autofiction

Quelques auteurs de bande dessinée se sont fait connaître pour leurs œuvres de reportage-BD. Joe Sacco (*Palestine*, *Gaza 1956*, *Gorazde*, etc.), qui vient d'être présenté, est sans doute le plus célèbre, mais Emmanuel Guibert faisait déjà ce type de récit bien avant ce dernier. Il est très fréquent que l'autobiographie et le reportage en bande dessinée soient confondus, par les lecteurs mais également par les chroniqueurs et journalistes.

En début de chapitre, il a été proposé de se questionner sur un type de bande dessinée particulier, réunissant témoignage socio-politique et récit de voyage, et différents types d'écriture intimiste furent observés pour pouvoir y réfléchir. Cependant, la bande dessinée de reportage ne fut pas définie. Il serait justifié de se demander si le travail de Guy Delisle n'appartiendrait pas plutôt à cette catégorie. Myriam Boucharenc, dans un article consacré au reportage, explique que : « s'il calque ses techniques narratives sur le récit de voyage, le reportage s'en distinguerait donc par sa finalité professionnelle et non strictement littéraire, qui le rattache au pôle commercial, avec ses contraintes spécifiques, autant qu'au pôle symbolique »³³. Cette « finalité professionnelle », ou, comme nous le propose Philippe Baudorre, « la mission du reporter » serait de « dire le réel. Son premier travail est donc d'observer avant de restituer par l'écriture le fruit de ses observations »³⁴.

Il est vrai que Guy Delisle ne se situe jamais totalement dans l'intime : il se représente certes dans son quotidien, mais il ne creuse jamais la relation entretenue avec sa femme ou ses enfants (dans *Chroniques birmanes*, son fils, puis ses deux enfants dans *Chroniques de Jérusalem*). Ceux-ci demeurent en effet des figures périphériques. Bref, il filtre soigneusement les aspects de sa vie personnelle qu'il choisit de livrer, élément propre il est vrai tant à la définition de l'autofiction que du reportage. Ceci dit, force est de constater que Delisle ne donne jamais totalement dans le reportage, dans la mesure où il ne cherche pas à être forcément objectif : il se borne à évoquer ce qu'il voit, sans forcément tenter de dépasser son propre point de vue ou chercher une compréhension

³³ Myriam Boucharenc (2000), « Petite typologie du grand reportage », dans *Littérature et reportage*, p. 223-224.

³⁴ Philippe Baudorre (2000), « Sur la route mandarine : un “ bon modèle de reportage ” », dans *Littérature et reportage*, p. 215.

plus générale. En entrevue, il affirme : « I don't try to explain, I just repeat the situations. For me, it's enough. »³⁵. Dans le troisième chapitre, on verra toutefois que l'œuvre de Delisle n'est pas entièrement dépourvue de jugement de valeur, la perspective de l'auteur se révélant souvent par les procédés utilisés. C'est d'ailleurs, selon Stéphanie Lamothe, un critère important, puisque « la deuxième condition découlant du pacte [autobiographique] est que le narrateur et le personnage principal ne fassent qu'un. On se trouve alors dans une vision subjective : l'auteur raconte son histoire et n'a pas à être objectif »³⁶.

Conclusion sur l'autobiofiction

En somme, devant les différentes notions théoriques étudiées – du pacte autobiographique de Lejeune à l'autofiction de Colonna, en passant par l'autoportrait théorisé par Beaujour – nous avons convenu que l'œuvre graphique de Guy Delisle se rapprochait davantage de la notion d'« autofiction biographique » de Vincent Colonna. Toutefois, constatant une confusion théorique régnant parmi les théoriciens et parce que nous avons affaire à un médium différent, soit la bande dessinée, nous avons décidé de traduire le terme employé par une auteure américaine, Lynda Barry, et désigner les œuvres de notre corpus en tant qu'« autobiofictions ».

Ensuite, nous avons établi que la principale stratégie servant l'autobiofiction dans les œuvres de Guy Delisle est la tripartition de la figure du sujet, c'est-à-dire qu'il règne une dynamique narrative constante reliant le personnage principal, le narrateur et le

³⁵ Entrevue suivant la projection du documentaire *The Guy Delisle chronicles*, dans le cadre du TCAF, le 3 mai 2012.

³⁶ Stéphanie Lamothe (2011), op. cit., p. 6. Nous soulignons.

créateur. Non seulement parce qu'ils répondent tous plus ou moins à la même identité, mais également parce que l'auteur utilise cette dynamique afin d'influencer ce que nous avons appelé la stratification du temps, soit le rapport entretenu entre les différentes temporalités narratives. Il n'existe pas, du moins chez Guy Delisle, d'instantanéité narrative entre le temps de la fiction, le temps de la narration et le temps de la création. Toutefois, il arrive que l'auteur utilise cette stratification afin de jouer avec les principes de l'autobiofiction et ainsi de construire un gag.

Enfin, nous avons vu que l'autobiofiction répond à une série de jeux relationnels, dont celui entretenu par l'auteur entre la fiction et le réel. Ce dernier confirme en effet régulièrement l'aspect véridique des informations révélées dans ses récits, soit par des références intertextuelles dirigeant le lecteur vers un roman graphique précédent, soit par des références paratextuelles menant vers son site internet personnel, où le lecteur peut retrouver des explications et des photographies concernant les informations révélées dans les bandes dessinées. Il est donc facile d'affirmer la véracité du lien autobiographique reliant l'auteur à ses récits.

Bien qu'il se plaise à construire des gags et à prendre comme sujet son propre quotidien, on ne peut toutefois pas nier l'aspect engagé du propos de Guy Delisle, omniprésent dans presque toutes les situations vécues par son personnage homonyme. Cette situation sera observée dans le prochain chapitre, où nous étudierons l'aspect engagé que portent les récits présentés dans les quatre romans graphiques de Guy Delisle.

CHAPITRE 3

« JE » S'ENGAGE : CONSCIENTISATION DU SUJET

« *En 1990, c'est l'heure de la conscientisation!* »
 - Jean Leloup (1991), « 1990 », Album :
 L'Amour est sans pitié, Audiogram.

Nous avons établi que le personnage autobiofictif de l'œuvre de Guy Delisle se positionne en tant que spectateur dans toutes sortes de situations qui permettent au lecteur de comprendre le quotidien perturbé que doivent endurer certains groupes sociaux de la population locale. Nous constatons que Delisle met en scène plusieurs situations narratives afin de se représenter dans des confrontations. La plupart de ces confrontations sont des chocs provoqués par son point de vue occidental sur une culture opposée à la sienne. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est en effet la réaction du personnage en situation inconnue.

Selon nous, les romans graphiques de Guy Delisle sont des œuvres engagées. Pareille affirmation peut paraître trancher avec les développements sur l'intime du chapitre précédent. L'autobiofiction, telle que pratiquée par l'auteur, vient en effet nuancer l'aspect de reportage de son œuvre et en rappeler l'inévitable subjectivité. Or, la présence de l'auteur confère également une part d'engagement à son propos grâce au travail spécifique de transposition qu'elle induit. Nous proposerons au cours de ce chapitre que les œuvres contemporaines engagées, groupe auquel appartiennent les romans graphiques de notre corpus d'études, pourraient être désignées comme appartenant à un mouvement de littérature de *conscientisation*.

Mise en contexte de l'engagement

Au sens propre, *s'engager* renvoie à l'action de prendre une direction. Quand on dit *s'engager*, on pense à un choix, à une prise de décision. L'engagement fait également appel à une responsabilité par rapport à une cause.

Le *Larousse* définit par ailleurs le mot « engagement » comme l'acte par lequel on s'engage à accomplir quelque chose; une promesse, ou une convention.¹ Benoît Denis, dans *Littérature et engagement*, indique quant à lui que « l'engagement, en ce qu'il recèle cet appel fort à la responsabilité de l'auteur, procède du désir de rendre aux mots leur poids et leur sens. Il vise à faire en sorte qu'un livre (re)devienne quelque chose qui compte vraiment »².

Nous en retenons, dans un premier temps, qu'un auteur engagé fait le choix de se positionner dans une certaine direction, que ce soit par rapport à un débat politique ou à une cause sociale. L'auteur, grâce au pouvoir de l'écriture, possède un outil qui lui permet de transmettre un message et d'avoir une influence sur le lecteur, et, par extension, sur la société.

Toutefois, il peut régner une certaine confusion lorsque les termes engagement et littérature sont employés dans un même contexte. Il semble donc adéquat de clarifier ce qu'on entend par écrivain engagé et littérature engagée, pour ensuite être en mesure d'observer les œuvres graphiques qui nous intéressent sous l'angle proposé initialement.

¹ Larousse 2012 [En ligne] : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/rechercher/engagement>.

² Benoît Denis (2000), *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Seuil, coll. « Points essais », p. 46.

1.1 L'écrivain engagé

Comment définir ce qu'est un écrivain engagé? Benoît Denis avance que « l'*écrivain engagé* est celui qui a pris, explicitement, une série d'engagements par rapport à la collectivité, qui s'est en quelque sorte lié à elle par une promesse et qui joue dans cette partie sa crédibilité et sa réputation »³. Ainsi, un écrivain engagé n'est pas obligatoirement quelqu'un qui a écrit une œuvre littéraire engagée. Il s'agit plutôt, pour cet individu, de profiter de sa réputation pour faire avancer les causes sociales ou politiques qui lui tiennent à cœur. De la même manière, les auteurs qui choisissent l'écriture engagée ne sont pas tous, par le fait même, des écrivains engagés. Au contraire, plusieurs se défendent d'être engagés dans le moindre débat politique ou social et vont même souvent jusqu'à nier que leur œuvre le soit. Pourtant, ils sont bel et bien engagés, en choisissant « un certain mode d'action secondaire qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement »⁴. C'est d'ailleurs en ce sens que s'exprime Pierre Mertens, dans *À propos de l'engagement littéraire* : « l'engagement, dans la littérature, [peut] être à la limite inconscient et qu'il a tout à gagner à l'être. Alors on est engagé parce qu'on n'a pas pu s'en empêcher »⁵.

Dans le cas de Guy Delisle, on ne peut guère parler d'écrivain engagé, dans la mesure où il ne s'associe généralement pas à la défense d'une cause particulière. Dans cette situation, on parlera plutôt d'œuvre engagée, puisque la prise de position engagée passe par l'œuvre elle-même, à la fois dans son contenu et dans sa forme. Toutefois, nous

³ Idem. p. 30. En italique dans le texte.

⁴ Jean-Paul Sartre (1948) [2008], *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, collection « Folio Essais », p. 28.

⁵ Pierre Mertens (2002), *À propos de l'engagement littéraire*, Montréal, Lux, p. 36.

verrons que l'œuvre de Guy Delisle voit son engagement soutenu par le procédé de l'autobiofiction, dont le chapitre précédent a fait l'objet.

En ce qui concerne la littérature et l'engagement, Camus considère que « l'écrivain doit descendre dans l'arène »⁶. L'écrivain est détenteur d'une certaine part de responsabilité, qu'il peut parfois maintenir voilée derrière des procédés comme l'humour (par la caricature, par exemple), ou le dialogue entre les personnages. Pierre Mertens rappelle pour sa part que la littérature d'engagement s'est manifestée sous diverses formes : « Soulignons ce fait sociologique que, pour longtemps, la motion et la pétition pour de nobles causes ou contre les malfaisances de la société civile deviendront un genre littéraire en soi »⁷.

Jean-Paul Sartre est sans aucun doute une des figures les plus célèbres d'écrivain engagé. À l'instar de celui-ci, nous croyons que « parler c'est agir »⁸ et qu'un auteur, à partir du moment où il choisit de dévoiler le monde, voire d'en donner une vision qui lui est propre, se positionne et assume cette même vision du monde, faisant de lui un écrivain engagé. Sartre affirme d'ailleurs que « la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent »⁹.

1.2 Engagement littéraire

Les notions de littérature engagée et de littérature d'engagement se doivent toutefois d'être différenciées. Une disparité qui, selon Benoît Denis, « relève de l'anachronisme, [...] [puisque] la représentation et l'expérience que les premiers

⁶ Cité par Pierre Mertens (2002), *op. cit.*, p. 24.

⁷ *Ibid.*

⁸ Jean-Paul Sartre (1948) [2008], *op. cit.*, p. 27.

⁹ *Ibid.* p. 30. Nous soulignons.

[auteurs] possèdent de la littérature est différente de celles des seconds »¹⁰. Soulignons que l'engagement est un phénomène littéraire présent à toutes les époques, mais qui s'est exprimé de manières distinctes.

La littérature d'engagement, dont la limite historique pourrait être établie à une période précédant l'affaire Dreyfus, et ayant pour principaux représentants Pascal, Voltaire et Hugo, présente des œuvres littéraires dont les auteurs sont engagés dans des débats sociopolitiques. Il faut dire que, pendant près de quatre siècles, littérature et philosophie étaient synonymes. Les auteurs philosophes possèdent une certaine forme de puissance médiatique¹¹ dont ils sont parfaitement conscients. Lorsqu'une situation politique ou sociale exige une prise de position de leur part, ils le feront grâce à la puissance de l'écriture, en recourant aux formes du pamphlet, du poème, de la lettre, etc. Voltaire avait défendu l'affaire Calas, en écrivant des lettres et en réunissant un dossier afin de venir en aide à l'accusé, tout comme Zola avait pris position dans l'affaire Dreyfus plus de cent cinquante ans plus tard, en écrivant entre autres son célèbre article « J'accuse...! ». Dans une telle perspective, l'écriture « littéraire » (ou de fiction) est un prélude ou une caution à l'action politique et ne prétend en aucune manière se substituer à celle-ci.

La littérature engagée, au contraire, se veut en soi une forme d'action. Benoît Denis explique que la littérature engagée est un mouvement littéraire spécifique qui appartient au vingtième siècle : le terme même de « littérature engagée » naît en France

¹⁰ *Ibid.*, p. 105.

¹¹ Bien qu'on puisse difficilement parler de médias à cette époque, l'adjectif considère l'influence de l'auteur sur les informations partagées, par le bouche à oreille et par les quelques journaux qui existaient alors.

avec la Libération, en 1945¹². En effet, le concept est lancé par Jean-Paul Sartre, qui élabore ses positions concernant la littérature à partir d'une conception plus générale de la condition humaine, caractérisée par une absolue liberté, donc une absolue responsabilité. L'engagement selon Sartre se retrouve au sein même de la littérature, soit dans les thèmes et dans la forme choisis. L'œuvre engagée se révèle notamment par l'effet qu'elle exerce sur son lecteur, une notion qui trouve écho dans les propos de Benoît Denis :

Dans l'acte d'écriture, la visée proprement esthétique ne peut se suffire à elle-même et se double nécessairement d'un projet éthique qui la sous-tend et la justifie.

Là [dans la notion de dévoilement] se trouve la grande confiance que Sartre accorde aux mots : dire les choses, c'est vouloir les changer ; parler ou écrire, c'est agir sur le monde.¹³

Cette notion de dévoilement du monde, si chère à Sartre, est particulièrement présente dans la littérature contemporaine, à une époque où l'ouverture sur le monde et le développement des médias sociaux permettent d'être conscient de ce qui arrive dans un pays pouvant être situé à des dizaines de milliers de kilomètres de soi. Les pays vivant des situations politiques répressives prennent maintenant conscience de leur différence.¹⁴

L'écrivain moderne révèle la société telle qu'elle va à son lectorat, à partir du moment où il fait acte d'écriture : « Écrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur »¹⁵. Sartre postule que l'écrivain doit participer pleinement au monde social auquel il appartient et qu'il doit, par conséquent, intervenir par ses œuvres dans les différents débats de son temps. Il ne fait

¹² Benoît Denis (2000), *op. cit.*, p. 25.

¹³ Benoît Denis, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴ Les événements du « Printemps arabe » (2010-2012) peuvent en témoigner.

¹⁵ Jean-Paul Sartre (1948), *op. cit.*, p. 67.

aucune prédiction, mais il se fie à son imaginaire, à ses quêtes, et il puise dans son désir inassouvi de liberté. La conviction de Sartre est claire : « l'écrivain, homme libre s'adressant à des hommes libres, n'a qu'un seul sujet : la liberté »¹⁶. Néanmoins, nous constatons que l'engagement littéraire ne se limite pas à Jean-Paul Sartre¹⁷, et la notion peut être prise dans une acception plus large. Benoît Denis prétend que le « radicalisme [de Sartre] a suscité par rapport à la question de l'engagement des critiques et des réévaluations décisives pour notre appréhension actuelle du phénomène »¹⁸. En effet, l'engagement selon Sartre présente un aspect radical qui appelle quelques nuances, lorsque vient le temps de considérer les œuvres littéraires modernes : l'engagement sartrien est immanquablement lié à une conception absolue de la condition humaine et de la liberté que celle-ci suppose.

En se concentrant sur l'évolution moderne de la littérature, Benoît Denis fait l'observation suivante :

L'engagement est ainsi pour la littérature un horizon à la fois nécessaire et impossible à atteindre ; une question à poser plus qu'une réponse à apporter, un désir ou une volonté plus qu'une réalité effective. C'est en tout cas, dans le sillage de Barthes, le sens du travail de bien des auteurs qui écrivent aujourd'hui sous le coup des grandes déceptions idéologiques de l'« ère post-révolutionnaire » et qui ont choisi de dire, avec modestie, que la littérature n'a pas de certitudes à délivrer mais seulement des questions à poser, que l'engagement est toujours manqué, mais que c'est ainsi qu'il passe au plus près de la vérité.¹⁹

Comme le dit bien Denis, l'engagement littéraire moderne se situe dans les questionnements, dans une volonté idéologique suspendue entre les lignes. L'auteur

¹⁶ Jean-Paul Sartre (1948), *op. cit.*, p. 81.

¹⁷ Nous pensons principalement à Roland Barthes avec *Le degré zéro de l'écriture*, [1953] 1972, Paris, Seuil. Mais également, à Simone de Beauvoir, Aimé Césaire, Édouard Glissant, Tahar Ben Jelloun, en tant qu'écrivains, et à des théoriciens tels que Gisèle Sapiro, René Char, Michel Leiris, Pierre Mertens et plusieurs autres.

¹⁸ Benoît Denis, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹ *Ibid.*, p. 297.

contemporain n'a plus besoin de « dévoiler le monde », comme c'était le cas à l'époque où la littérature constituait la principale fenêtre sur le monde. Celui-ci se dévoile au quotidien à travers les médias sociaux et la presse internationale. Certains écrivains d'aujourd'hui se contentent de constater, de jeter un regard d'ironie, de cynisme et de désabusement sur la société d'aujourd'hui. Ils sont conscients du monde qui les entoure, mais ils sont également impuissants face à ce dernier. C'est curieusement par le biais de cette impuissance que ceux-ci tentent désormais de conscientiser le lecteur afin de partager une réflexion, parfois même afin d'ouvrir un débat.

Au lieu de littérature engagée, nous suggérons de considérer les œuvres contemporaines engagées comme appartenant à la littérature de *conscientisation*. C'est d'ailleurs en partie ce que l'analyse d'exemples tirés des romans graphiques de notre corpus nous permettra d'établir.

2. La bande dessinée en tant que forme de littérature de conscientisation

Parallèlement aux romans contemporains engagés, des auteurs de bande dessinée ont su exploiter leur genre de prédilection afin d'effectuer une action de conscientisation auprès du lecteur. Dans *Qu'est-ce que la littérature?*, Jean-Paul Sartre constatait « que la forme est porteuse de sens et qu'elle participe pleinement à l'entreprise littéraire et à l'engagement »²⁰. Le choix de la bande dessinée a permis aux auteurs d'employer une dynamique nouvelle pour atteindre le lecteur. Mais également, il a permis à certains auteurs de donner à voir ce que les mots avaient peine à décrire : la guerre, la maladie, la pauvreté, la dictature et toutes sortes de problèmes sociaux.

²⁰ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 69.

La littérature de conscientisation a su employer le médium bande dessinée dès son arrivée dans les journaux. En 1848, alors que la bande dessinée en est à ses premières apparitions, il y eut déjà quelqu'un pour faire de la BD politique. Nadar, qui allait devenir ensuite un photographe célèbre²¹, signait *Môssieu Réac*, dans laquelle il prend position contre les travers de la politique en France. Nous reviendrons bientôt sur le lien entre l'humour et l'engagement politique, qui permet de donner à la caricature son militantisme particulier.

Rappelons que plusieurs bandes dessinées de type « roman graphique » ont pour caractéristique de traiter de sujets tabous, ou du moins non consensuels. L'homosexualité (*Fun Home* d'Alison Bechtel²²), la légalisation de la prostitution (*Paying For It* de Chester Brown²³), l'épilepsie (*L'Ascension du Haut-Mal* de David B.²⁴), ou encore le syndicalisme des ouvriers dans les années 1950 (*Les Mauvaises gens* d'Étienne Davodeau²⁵). On a même mis sur pied, depuis 2006, le Festival de la bande dessinée engagée de Cholet, en France. La spécificité du médium, qui allie le texte à l'image, permet de traiter de ces sujets particuliers d'une manière tout à fait nouvelle.

Un des cas les plus connus de bande dessinée engagée est *Maus*²⁶ de l'Américain Art Spiegelman, œuvre publiée en deux volumes (1986 et 1991) et qui a été couronnée

²¹ Gaspard-Félix Tournachon (1820 – 1910), dit Nadar, est notamment célèbre pour ses portraits de Richard Wagner, Charles Baudelaire, Victor Hugo, Hector Berlioz, Sarah Bernhardt, Jacques Offenbach, George Sand, Gérard de Nerval et Guy de Maupassant. Il est également reconnu comme étant le premier à avoir effectué une photographie aérienne de Paris, en 1858, à partir d'une montgolfière. Jules Verne, lorsqu'il écrit *Cinq semaines en ballon*, en 1862, utilise d'ailleurs une anagramme de son nom afin de baptiser son personnage principal, Michel Ardan.

²² Alison Bechtel (2006), *Fun Home*, Houghton Mifflin Harcourt, 240 p.

²³ Chester Brown (2011), *Paying For It*, Drawn and Quarterly, 292 p.

²⁴ David B. (2011), *L'Ascension du Haut-Mal*, version intégrale, L'Association, 400 p.

²⁵ Étienne Davodeau (2005), *Les Mauvaises Gens*, Delcourt, 183 p.

²⁶ Art Spiegelman (1998), *Maus*, version intégrale, Flammarion, 296 p.

d'un Prix Pulitzer spécial en 1992. C'est d'ailleurs à ce jour la seule bande dessinée à avoir gagné ce prestigieux prix. Cette œuvre met en œuvre la dynamique texte/image afin de donner au thème abordé – l'Holocauste – une perspective nouvelle. *Maus* raconte la vie de Vladek Spiegelman, survivant des camps de concentration nazis, et de son fils, qui tente de comprendre l'épreuve vécue par son père. Une des principales caractéristiques originales de ce récit est le choix de l'auteur de donner aux Juifs une apparence de souris, et aux Allemands une apparence de chats. Le zoomorphisme, principe vieux de plusieurs millénaires – Ésope l'employait déjà dans ses fables! –, permet au lecteur de visualiser la forte dualité entre les deux groupes. C'est donc la métaphore qui fait en sorte que l'œuvre transmette pleinement son message engagé. L'exemple suivant présente une situation permettant au lecteur de visualiser l'association complexe entre les animaux et l'appartenance culturelle des personnages représentés :



Art Spiegelman (1998), *Maus* [version intégrale], Paris, Flammarion, p. 210.

La situation représentée est celle de la procédure de l'appel dans les camps de concentration nazis. On peut voir que les rangs comportent une majorité de souris, ainsi que quelques porcs. Le lecteur comprend par déduction que les premiers représentent les Juifs, les seconds sont des Polonais. Des chats sont placés devant les rangs, procédant au compte. Leur uniforme, comme leur occupation, permet de comprendre qu'il s'agit de soldats nazis. Toutefois, une souris se met à crier (le phylactère dentelé et le texte plus gras permettent de déceler le ton) : « Je ne devrais pas être ici, avec tous ces Yids et ces Polaks! Je suis un Allemand comme vous! » Si le lecteur n'avait toujours pas compris l'affiliation des souris et des porcs, c'est grâce à cette intervention que l'information picturale est ancrée dans le récit. Le narrateur (en récitatif) explique : « Pendant nos

appels, il y avait un vieux, toujours il se plaignait... ». Alors que la troisième case isole le personnage et le présente clairement comme étant une souris, la quatrième case le met en scène en tant que chat, comme un Allemand. Deux souris représentent le temps de narration, où le narrateur raconte l'histoire à son fils (alter-ego de l'auteur de la bande dessinée). Ce dernier, reflétant quelque peu l'esprit du lecteur, demande : « Est-ce qu'il était vraiment Allemand? ». Mais on comprend que, lorsqu'ils se retrouvaient en camp de concentration, les Allemands devenaient identiques aux Juifs : des souris aux yeux des chats.

Un autre exemple de bande dessinée engagée qui a récolté une grande reconnaissance de la part du public et du milieu artistique est celui de *Persépolis* de l'Iranienne Marjane Satrapi. Cette dernière a choisi sa propre histoire comme principale source d'inspiration, étant née et ayant grandi en Iran, sous un gouvernement perturbé par la Révolution iranienne et sous la restriction des libertés civiles qui en découlait. Le lien texte/image permet ici d'employer un procédé visuel d'innocence : le dessin naïf, enfantin, ramène le climat politique dans la perspective de la petite fille, de l'adolescente, puis de la femme qu'elle était lors des événements narrés. Le dessin fait régulièrement appel à l'imaginaire, les images appartenant souvent à l'ordre du figuratif, ce qui permet de rappeler le point de vue.

La séquence suivante, « La Bicyclette », raconte comment l'idée de faire la révolution n'était qu'un jeu pour les enfants iraniens.



Marjane Satrapi (2000), *Persépolis*, tome 1, L'Association, coll. « Ciboulette », [n.p.].

On voit Marji et ses deux amis affirmer, dans la deuxième case, qu'ils sont Fidel Castro, Che Guevara (Marji porte même un bandeau avec l'étoile révolutionnaire) et « Trotésky ». Le titre de ce segment tire sa source de la quatrième case, où Marji dit à ses camarades de jeu : « La révolution est comme une bicyclette. Quand ses roues ne tournent plus, elle tombe »²⁷. La case suivante présente, ironiquement, une énorme bicyclette avec cinq roues, à côté de laquelle une foule de personnes gisent, empilées comme si elles étaient tombées. Cette case est la plus grande de la planche et son fond est noir, tout comme dans la case où on voit les enfants jouer à la révolution, en haut à droite.

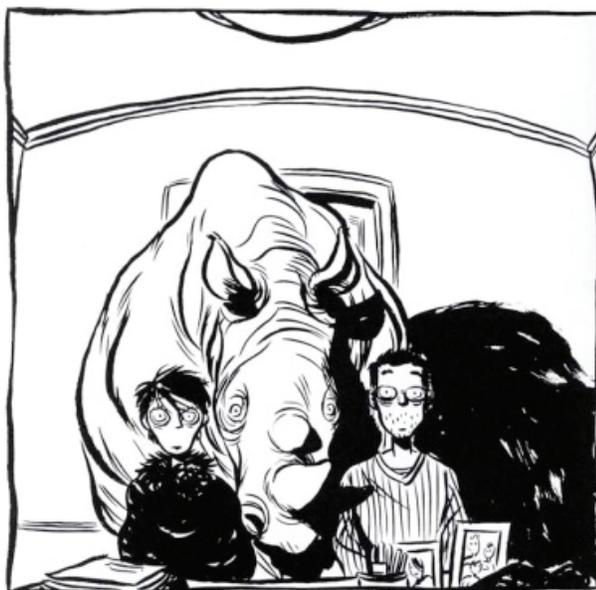
²⁷ Phrase célèbre rapportée à Ernesto « Che » Guevara.

Dans le bandeau narratif, Marjane, la narratrice, affirme seulement : « Ainsi se passa la révolution dans mon pays ». Ceci accorde une valeur connotative à l'image, véritable métaphore d'une révolution qui n'a pas bien fonctionné. Bien entendu, une bicyclette est un objet du quotidien, banal, tout comme le jeu de faire semblant d'être des révolutionnaires. Cependant, une observation limitée à la première page du segment est suffisante pour comprendre que le narrataire a affaire à une double symbolique de l'objet-titre de cet épisode.

Persépolis, d'abord publié en quatre volumes entre 2000 et 2003, raconte ouvertement l'expérience vécue par l'auteure, et a permis ainsi au monde entier de prendre conscience de la situation des Iraniens. Marjane Satrapi habite aujourd'hui en France et a été largement récompensée par les institutions françaises et internationales. Entre autres marques de reconnaissance, l'adaptation en un long métrage d'animation que l'auteure réalisa en 2007, a reçu le Prix du jury au Festival de Cannes de la même année, en plus d'être nominé aux Oscars.

Avant de revenir aux romans graphiques de Guy Delisle, une dernière bande dessinée mérite d'être citée en exemple, soit *Pilules bleues* de Frederik Peeters. Cette œuvre, comme celles mentionnées précédemment, présente beaucoup d'éléments communs à celles de Delisle. *Pilules bleues* n'aurait certainement pas connu autant de succès si elle n'avait pas été autobiographique. L'auteur a choisi de se dessiner, tel qu'il est, sans l'artifice d'un avatar au nom différent du sien, afin de raconter l'histoire de ses débuts amoureux avec Cati, mère monoparentale séropositive, tout comme son fils. Cette maladie incurable se révèle un obstacle important dans la relation, puisque Fred doit se questionner sur les motifs profonds de son engagement envers Cati et être certain d'être

avec elle parce qu'il l'aime, non parce qu'il éprouve de la pitié. L'ouverture de l'auteur vers une situation incroyablement intime, mêlée à un trait épais qui suscite l'émotivité, a grandement contribué à sensibiliser le lectorat à une situation difficile. Plusieurs prix internationaux ont d'ailleurs été décernés à cette bande dessinée en 2001 et 2002.



Frederik Peeters (2001), *Pilules bleues*, Atrabile, [n.p.].

Ici, on peut voir que le couple est accompagné d'un énorme rhinocéros, symbole choisi par l'auteur pour représenter la valeur de la maladie dans leur relation amoureuse. Mais, ce qui est plus important encore, c'est que le lecteur peut percevoir une grande candeur, les trois personnages faisant face à l'image comme s'ils regardaient à travers elle, comme pour atteindre le destinataire. C'est vraisemblablement par le procédé de métafiction, dont nous avons parlé au chapitre précédent, que l'auteur laisse transparaître la conscience du dévoilement de l'intimité ainsi que le décalage temporel entre le temps de l'histoire et le temps de la narration.

Tout dans cette vignette supporte le poids du SIDA dans le couple qui nous est présenté. On peut voir, au premier plan, sur le bureau, des cadres où sont placées des

photos de famille. Lorsqu'une personne est séropositive, la question même de fonder une famille est difficilement envisageable. Cati, le personnage féminin, a d'ailleurs un fils issu d'une autre relation, à qui elle a transmis la maladie. Nous observons ensuite que l'un des personnages porte du noir, l'autre du blanc, ce qui est très manichéen et lance implicitement une réflexion éthique sur les fondations de leur relation. Enfin, le personnage masculin est entouré d'une importante zone d'ombre – l'ombre du rhinocéros, symbole de la maladie, rappelons-le – ce qui permet d'illustrer son état d'esprit.

2.1 Guy Delisle et l'Association

Les deux premières œuvres publiées par Guy Delisle l'ayant été par les éditions L'Association, il serait pertinent de rappeler l'influence qu'a eue cette maison d'édition sur le milieu de la bande dessinée et sur l'important renouveau qui a eu lieu à partir des années 1990.

La maison d'édition l'Association a été mise sur pied en mai 1990 par un collectif d'auteurs de bande dessinée à la recherche d'une plate-forme de publication pour un type de créations plus libre et plus artistique. Les membres fondateurs sont : Jean-Christophe Menu, Stanislas, Mattt [sic] Konture, Killoffer, Lewis Trondheim, David B. et Mokeït. Ils mettent sur pied, en 1992, l'OuBaPo, Ouvroir de Bandes dessinées Potentielles, inspiré de l'OuLiPo.

JC Menu est le personnage le plus controversé de l'Association. Celui-ci est l'auteur d'un essai, *Plates-bandes*, dans lequel il parle des institutions littéraires et du milieu de l'édition de bandes dessinées, donnant le ton sur la ligne de pensée de sa propre

maison d'édition. Il met entre autres de l'avant le militantisme de l'Association, lequel sera reflété dans la plupart de leurs choix de publication. Thierry Groensteen, dans l'essai *La bande dessinée: un objet culturel non identifié*, met d'ailleurs de l'avant cette « lutte » des éditeurs indépendants face au corporatisme du milieu institutionnel :

Au lieu qu'un éditeur alternative [sic] est un éditeur qui s'inscrit dans un processus de *résistance* aux méthodes, principes et objectifs qui gouvernent l'industrie de la bande dessinée; c'est un éditeur qui incarne et défend une *autre* conception du média; c'est, nécessairement, un éditeur à contre-courant, donc un militant.²⁸

Alors que Bourdieu avait tout préconfiguré cela dans *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*²⁹, Groensteen n'apporte rien ici de nouveau. Plutôt, il semble étouffer délibérément la critique érudite du célèbre sociologue du Collège de France.

Quoi qu'il en soit, pour JC Menu, la publication d'une bande dessinée qu'il appelle « *de création* ou *de qualité* »³⁰, s'inscrit dans ce processus de résistance dont parle Groensteen. Toutefois, selon ce dernier, la « lutte » ne se fait pas à armes égales : « Spoliation, falsification, hypocrisie : le corporatisme ne recule devant aucun procédé ni aucun scrupule »³¹. Ces « procédés » font en sorte que les grandes maisons d'édition obtiennent une meilleure implantation commerciale, grâce, entre autres, à un financement plus important de la publicité, à un préjugé favorable des médias et à une mainmise sur les principales chaînes de librairies. Il reconnaît néanmoins, dans ce dernier cas, le problème actuel relié au phénomène de la surproduction de livres de tous genres, entraînant un manque d'espace, une réduction du fond et une rotation des nouveautés de

²⁸ Thierry Groensteen (2006), *op. cit.*, p. 74. En italique dans le texte.

²⁹ Pierre Bourdieu (1992), *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.

³⁰ Jean-Christophe Menu (2005), *op. cit.*, p. 94. En italique dans le texte.

³¹ *Ibid.*, p. 55.

plus en plus rapide. Tout ceci favorise la mise à l'avant-plan des bandes dessinées supposées les plus faciles à vendre.

Nous pourrions faire mention de plusieurs maisons d'édition dites « alternatives », ou « indépendantes », mais l'Association, en plus d'être en relation avec les premières bandes dessinées publiées par Guy Delisle, nous semble occuper une place particulière lorsqu'il est question de l'engagement littéraire. Nous expliquions précédemment qu'écrivain engagé et littérature engagée ne doivent pas être confondus. Que Guy Delisle n'est pas à considérer comme étant un écrivain engagé, puisqu'il ne prend position dans aucun débat particulier, alors que ses récits sont à considérer comme étant engagés. De la même manière, nous pourrions affirmer que l'Association est une maison d'édition engagée. Tous les choix effectués par les membres qui la dirigent suivent une même ligne directrice : « l'idée de proposer une *autre* Bande Dessinée [sic], ouvertement opposée aux standards en place, a toujours été clairement inscrite dans la démarche de *L'Association* »³². Parmi ces choix, mentionnons l'adoption du noir et blanc. Il a été question de la couleur, ou de l'absence de couleur, dans le premier chapitre de ce mémoire. Néanmoins, il est essentiel de comprendre que dans le cas de l'Association, le choix du noir et blanc fait partie du militantisme :

[...] puisque tout ce que [L'Association] contest[ait] de la BD passait par le 48CC, il fallait que nos productions soient en rupture totale avec lui. [...] La défense du Noir (et peut-être plus encore du Noir au Trait) demeure le plus souvent un combat esthétique difficile : pour le grand public francophone, le Noir & Blanc semble automatiquement pénible à lire et « intello ».³³

C'est donc en grande partie pour cette raison – parce que l'Association conteste le format 48CC et parce que la défense du Noir est un symbole du combat esthétique contre les

³² *Ibid.*, p. 95. En italique dans le texte.

³³ *Ibid.*, p. 28-29.

œuvres dites « corporatives » – que les premières bandes dessinées de Guy Delisle ont été publiées en noir et blanc.

Enfin, nous aimerions souligner une des méthodes employées pour militer contre le microcosme corporatif unique à l'Association : jusqu'à août 2011, les codes-à-barre des œuvres publiées ont tous été imprimés sur des autocollants afin que le lecteur, après l'achat, puisse retirer ce symbole de bureaucratie et du capitalisme. Pour la maison d'édition, tous les moyens sont bons pour garder une distance avec la corporation des éditeurs installés, mais le marché étant ce qu'il est, il leur était impossible de commercialiser leurs bandes dessinées à plus grande échelle sans leur attribuer un code-à-barre. Voici donc le texte qui accompagnait ces codes-à-barre très particuliers :

L'Association, se refusant à imprimer sur ses livres des « codes-barres » tout aussi esthétiquement disgracieux qu'éthiquement déplaisants; et devant néanmoins, pour des raisons de logistique devenues inévitables, se résoudre à les faire figurer sur ses ouvrages au moyen d'étiquettes autocollantes, vilaines, onéreuses et agaçantes; tient à préciser que lesdites étiquettes ont été étudiées pour que leur colle n'abîme pas la couverture des livres, et qu'il est donc du devoir du lecteur de les décoller du livre après acquisition, puis de les détruire avec rage et jubilation en chantant à tue-tête : « L'humanité ne sera heureuse que le jour où le dernier bureaucrate aura été pendu avec les tripes du dernier capitaliste! »³⁴

Nous croyons que l'affiliation entre Guy Delisle et cette maison d'édition très engagée n'est certainement pas due au fait du hasard. La raison principale qui l'a mené à publier son premier roman graphique, *Shenzhen*, chez l'Association, est vraisemblablement la difficulté qu'éprouvaient les auteurs à publier un roman graphique dans les années 1990. Néanmoins, le type de message qui se dégage de la lecture de ses bandes dessinées va de pair avec l'engagement de l'Association.

³⁴ Voir le verso de toute œuvre publiée par l'Association avant août 2011.

Il semble évident à première vue que les romans graphiques de Guy Delisle soient des œuvres littéraires engagées. Déjà, les titres annoncent des récits aux couleurs sinon politiques, du moins culturellement engagées. Alors que *Shenzhen* et *Pyongyang* sont des noms de villes situées dans des pays aux traditions communistes, le deuxième plus totalitaire que le premier, *Chroniques birmanes* et *Chroniques de Jérusalem* présentent dans leur titre deux pays controversés du point de vue occidental. Dans chaque cas, le personnage principal joue le rôle du touriste occidental naïf qui se retrouve dans un pays duquel il doit apprendre les coutumes et la culture. Il observe, se questionne, juge silencieusement. Nous verrons plus loin comment cette attitude est révélée dans les récits.

Mais d'abord, ce qui est particulier aux romans graphiques de Guy Delisle et qui diffère de l'attitude de la maison d'édition l'Association, est que l'engagement de l'œuvre est nuancé et passe par divers procédés narratifs. L'un de ces procédés est l'usage d'humour afin de permettre au lecteur de réfléchir à une réalité politique très différente de la sienne.

2.2 La caricature / l'humour

Quels sont les procédés narratifs mis en place par Guy Delisle pour dévoiler le monde ? Il est important à ce sujet de mentionner un moyen subversif autre que la littérature qui, jusqu'à aujourd'hui, a principalement été utilisé afin de dénoncer, en les ridiculisant, les travers du pouvoir en place, ou encore afin de traduire par l'humour l'opinion générale d'un peuple : la caricature. La distorsion (ou la surdétermination) de l'image opérée par ce procédé peut sembler en décalage avec le principe de dévoilement du réel – et donc de saisie quasi-documentaire de celui-ci – prôné par Sartre, mais il

s'agit-là d'une caractéristique propre au domaine graphique. Nous verrons en effet que la bande dessinée partage certains points en commun avec la caricature, que ce soit la parodie, le burlesque, le simple dessin d'humour, etc. Les « images pour rire », pendant longtemps, étaient le meilleur moyen employé par les caricaturistes pour illustrer un refus idéologique.

En effet, la caricature profite du grand intérêt du public à l'égard de la presse journalistique à partir du XVI^e siècle, alors que l'imprimerie a été découverte à peine un siècle plus tôt. Ce fut, avec les actions des auteurs engagés, un des moyens les plus efficaces de critiquer le pouvoir en place. En effet, l'auteur et caricaturiste André-Philippe Côté explique :

Il y a des sujets avec lesquels, si on les aborde par le tragique, les émotions montent : les gens d'opinions différentes deviennent tendus, c'est la confrontation, il y a des sujets tabous... Alors que si on aborde la question par le biais de l'humour, sous un mode un peu plus léger, plus frivole, on désamorce le tragique. Et c'est peut-être plus susceptible d'être entendu.³⁵

Ce procédé – l'humour –, est souvent employé par Guy Delisle afin de désamorcer une situation qui pourrait être lourde ou tendue. Comme André-Philippe Côté, Delisle semble être convaincu que « l'humour dédramatise »³⁶.

La BnF précise qu'« au sens strict, une *caricature* est une représentation révélant des aspects déplaisants ou risibles d'un sujet ou d'une situation, en en accentuant des caractères ou des détails choisis au préalable »³⁷. Les caractéristiques relevant de la caricature sont nombreuses dans les romans graphiques de Delisle. Voici un exemple :

³⁵ André-Philippe Côté et Gilles Perron (2003), *op. cit.*, p. 39.

³⁶ *Ibid.*, p. 43.

³⁷ Site internet de la Bibliothèque nationale de France, section spéciale consacrée au caricaturiste Daumier. http://expositions.bnf.fr/daumier/pedago/02_2.htm. Visité le 10 décembre 2011.



Chroniques birmanes (2007), Delcourt. Extrait de la page 68.

Dans cette séquence, le personnage procède à une critique de l'influence de la dictature sur les médias imprimés. Le narrateur faisait précédemment remarquer que dans chaque journal du pays, on peut lire les objectifs du peuple divisés en trois catégories (les objectifs politiques, économiques et sociaux), puis les désirs du peuple qui, eux, se retrouvent également sur tous les livres, les magazines, les DVD, avant la projection des films au cinéma et sur d'immenses panneaux un peu partout au pays.

Après avoir cité ces « désirs » du peuple, le personnage principal souligne ainsi : « on notera la rhétorique xénophobe, paranoïaque et guerrière propre à toutes les dictatures » (je souligne). Ce sera un des commentaires les plus politiquement impliqués de toute l'œuvre. Remarquons cependant qu'après avoir énoncé une critique aussi franche du régime politique birman, il s'empresse d'ajouter, dans un second phylactère : « en tout cas, à celles que j'ai visitées », comme un humoriste qui se doit de terminer une critique sur une note humoristique pour alléger l'atmosphère. Mais immédiatement, à la case suivante, il continue, commentant les gros titres du journal, qui annoncent uniquement des éléments positifs, mettant en valeur la nation et le gouvernement birman, puis

soulignant une longue citation pompeuse du général à la tête du pays. Enfin, une simple onomatopée, isolée dans un dernier phylactère, arrive à exprimer tout le ridicule de la mainmise du gouvernement sur l'ensemble de l'information parvenant jusqu'au peuple et du contrôle idéologique effectué : « Ouf ! ».

Même si le texte est déjà porteur d'une grande critique du gouvernement de la Birmanie, c'est essentiellement dans l'alliage de ce message textuel et de son organisation visuelle qu'est située la portée de l'engagement de Guy Delisle. On remarque que le décor, dans la première des deux cases, ne présente que le bureau où le personnage est assis pour lire son journal, puis on voit, sur le mur, deux portraits, l'un représentant le général sénior Than Shwe et l'autre incarnant son successeur, le général Saw Maung. Delisle a le souci de souligner ici que – comme en Chine, où le portrait de Mao Zedong se retrouvait dans chacune des pièces des maisons du pays, comme en Corée, où il n'y a pas un lieu qui ne comporte des portraits de Kim Il-sung et de son fils, Kim Jong-il – les portraits des dirigeants de la Birmanie se doivent d'être affichés partout afin d'être respectés par tous.

Ensuite, ce sont surtout les phylactères qui apportent une signification importante, en prenant de plus en plus de place. Dans la première des deux cases, alors que les éléments visuels sont à peu près équilibrés, on remarquera que le trait des caractères est plus épais dans le phylactère « politique » que dans l'autre, comme si la petite remarque humoristique était prononcée en vitesse, sur un ton plus léger que le message précédent, qui lui, est très sérieux et dont les mots sont pesés. Toutefois, c'est surtout dans la deuxième case que le langage visuel parviendra à illustrer non pas le sérieux, mais bien la gravité de la situation. En effet, l'accumulation du texte concernant ce qui se retrouve

dans les médias dans les deux très gros phylactères semble peser sur le personnage, qui se situe dans le bas de la case. On ne voit plus que ses yeux, entre le journal qui est l'objet de sa critique et son commentaire écrit au-dessus de sa tête. Puis, dans le coin gauche, comme la chute de tout le monologue, le mot final, comme une tentative de retrouver un peu d'air : « Ouf! ». On peut ici faire le lien avec la caricature qui, en voulant « toucher efficacement ses spectateurs grâce à la rapidité d'exécution du trait et à sa force de simplification »³⁸, emploie un minimum de mots, laissant l'image et l'ironie parler d'elles-mêmes.

Il arrive également à Guy Delisle d'employer l'image à des fins caricaturales et de produire des personnages surdimensionnés afin d'insister sur une situation politique. En voici un exemple :



Chroniques birmanes (2007), Delcourt. Extrait de la p. 33.

La caricature est employée ici dans un but satirique, afin de se moquer de la gérance dictatoriale de l'armée birmane qui a un jour décidé de déménager la ville la plus touristique du pays, Bagan. L'image et le texte entrent dans une relation de relais, créant une synecdoque : alors que le texte parle de l'armée, l'image ne montre que le général, qui plus est, sous la forme d'un géant plus grand que les maisons, qui sont à ses pieds. Ce

³⁸ BnF, *op.cit.*

type de caricature « relève [...] du *dessin d'humour* qui consiste à présenter avec détachement la réalité, de manière à en dégager des aspects plaisants ou insolites, parfois même absurdes »³⁹. Ici, c'est principalement le côté absurde de la situation qui est exprimé par le biais de la caricature. Le texte en récitatif permet au lecteur de prendre connaissance des faits objectifs, tandis que les images permettent d'en faire ressortir la subjectivité et, par le fait même, une certaine forme de conscientisation.

3. Conscientisation et autobiofiction

Il semblerait donc que, puisque la relation entre le texte et l'image sert la littérature de conscientisation en permettant au lecteur d'avoir une toute autre perspective sur un débat qui peut avoir été traité par la littérature en prose, cette dynamique puisse également avoir une influence sur la relation entretenue entre l'autobiofiction et la conscientisation.

Alice Béja, qui constate que la fiction détient un pouvoir considérable sur le message politique dans une œuvre littéraire, observe néanmoins que « l'engagement apparaît donc comme une notion insuffisante ; tout comme la littérature n'est pas un reflet de la réalité, elle ne saurait être la simple expression d'opinions politiques »⁴⁰. En s'appuyant sur cette affirmation, mais également sur l'énoncé initial de Benoît Denis selon lequel « par l'autofiction, le matériau biographique [...] atteste l'engagement de l'auteur », nous proposons que ce qui complète le procédé de conscientisation, du moins

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Alice Béja (2006), « Au-delà de l'engagement : la transfiguration du politique par la fiction », *Tracés. Revue de sciences humaines* [En ligne], n° 11, mis en ligne le 11 février 2008, consulté le 15 février 2012. <http://traces.revues.org/240>, p. 86.

dans les romans graphiques de Guy Delisle, se situe dans l'alliage de l'engagement et de l'autobiofiction.

Il est d'ailleurs particulier de constater que toutes les œuvres de bande dessinée engagées dont nous avons fait mention en début de chapitre nous ramènent au procédé de l'autobiofiction. Il semblerait que les procédés autobiofictionnels identifiés dans le deuxième chapitre pourraient permettre de mettre en valeur l'aspect engagé du propos.

3.1 Donner à voir des situations hors du commun

Une des particularités de l'œuvre de Guy Delisle est sans aucun doute le climat politique exotique (du moins pour un Occidental) qui sert de toile de fond à chacun des récits. En choisissant de positionner un personnage principal – le représentant en l'occurrence – dans des situations politiques et culturelles qui sont pour lui nouvelles et déstabilisantes, l'auteur donne au lecteur la possibilité de découvrir visuellement une partie du monde à laquelle il n'a que difficilement ou imparfaitement accès par le biais des médias.

Précisons que Benoît Denis retient une définition sartrienne de l'engagement, laquelle repose sur le fait de « dévoiler le monde » par l'écriture. L'auteur engagé « dévoile » le monde, témoigne d'une situation qui l'indigne. Selon Benoît Denis, le fait d'évoquer de surcroît les ressorts de son indignation confère davantage de poids (et de crédibilité) à sa parole. Ainsi, alors que nous avons établi au chapitre précédent que Guy Delisle évoque ce qu'il voit, sans toujours le comprendre, mais sans pour autant faire abstraction de ses jugements de valeur, c'est là selon nous un des procédés de

conscientisation propre à son œuvre. L'auteur *se dévoile* dans son indignation (ou son incompréhension) face à une situation précise.

Dans l'exemple qui suit, alors que le personnage se retrouve dans un des pays les plus fermés du monde, il révèle à son lecteur ce que chaque étranger doit voir lorsqu'il est pris en charge – chacun devant obligatoirement se déplacer en tout temps en compagnie d'un guide. Un de ces détours obligé est la gigantesque statue de 22 mètres de Kim Il-Sung, aux pieds de laquelle le visiteur se doit de déposer une gerbe de fleurs. On dit d'ailleurs que « chaque jour, des centaines de personnes viennent s'incliner devant la statue et déposer un bouquet de fleurs à ses pieds »⁴¹.

⁴¹ Information issue de l'article « Inauguration en grande pompe de la statue de Kim Jung-il » dans Le Monde.fr. Consulté le 10 juillet 2012.
http://www.lemonde.fr/asiе-pacifique/article/2012/04/13/foule-immense-pour-l-inauguration-de-la-statue-de-kim-jong-il_1685448_3216.html



Pyongyang (2003), L'Association, p. 7.

Ici, ce qui frappe le lecteur d'emblée n'est pas tant que la statue du dictateur ait été découpée en trois sections, mais plutôt le fait que ces trois sections aient été présentées dans un ordre inversé. Afin de servir la narration, l'auteur a en effet choisi de découper sa planche en trois cases-bandeau, celle du haut présentant les pieds et une partie des jambes de Kim Il-Sung, la case du milieu présentant le tronc, puis celle du bas présentant la tête et une partie de son bras droit, qu'il tient levé afin de présenter la voie à son peuple⁴². Alors qu'une seule case aurait pu présenter sur toute la page la statue dans son intégrité, le choix de Delisle permet au contraire d'avoir une perspective visuelle logique. Mais

⁴² *Ibid.*

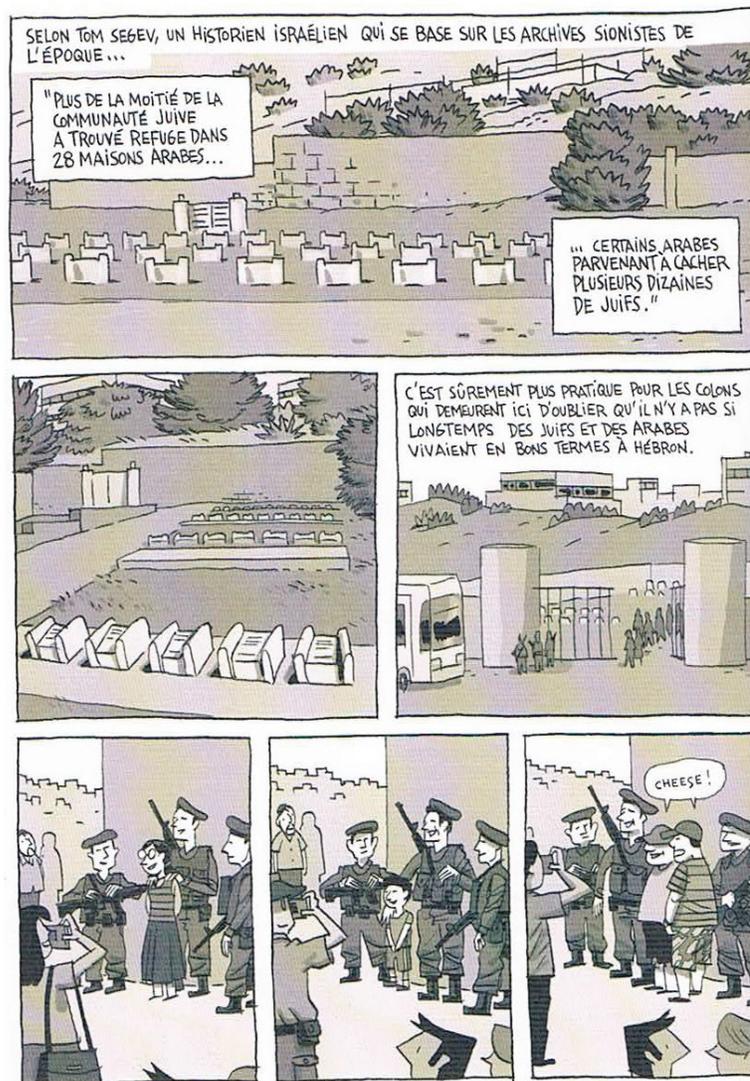
également, ce découpage suggère l'impression de petitesse à assaillir quiconque se trouve face à cette statue. En effet, une personne se trouvant devant un tel monument commence par voir ce qui se trouve au niveau des yeux, donc les pieds de la statue, pour ensuite lever la tête pour observer le corps et la tête.

Dans l'exemple qui suit, alors que Guy est en Israël, il fait plusieurs tours guidés, organisés par des organismes de différentes allégeances religieuses ou culturelles. Chaque fois, il donne à voir une vision singulière des colonies israéliennes et des villages palestiniens très contrastante avec la précédente. Le récit relève alors de la conscientisation, le lecteur étant exposé à différentes vérités, l'auteur faisant appel au bon sens de celui-ci afin que le message engagé puisse être reçu, décodé, complété. Mais également, la lecture fournit un rappel du caractère hautement complexe de la situation, qui échappe dès lors aux solutions simplistes. D'ailleurs, la littérature de conscientisation moderne fonctionne, encore plus qu'à l'époque de la littérature engagée de Sartre, en fonction de l'écho que lui renvoie le lecteur. Cette idée de référence au public est notamment abordée par Isabelle Poulin et Jérôme Roger :

L'engagement, quelles que soient sa forme ou sa nature, s'effectue toujours en référence à un Autre, qui en est à la fois le destinataire, le juge et l'attestation, ce qui revient à dire qu'il n'y a pas d'engagement qui ne se pose la question de son public, et la pose dans la différence, la distinction et la séparation.⁴³

L'engagement de l'œuvre dirige tout de même le lecteur vers une certaine opinion, car l'auteur, qui tente de laisser ouverte l'interprétation de sa subjectivité, n'arrive jamais à la cacher complètement.

⁴³ Isabelle Poulin et Jérôme Roger (2007), *Le lecteur engagé : critique, enseignement, politique*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 219.



Chroniques de Jérusalem (2011), Delcourt, p. 308.

Ici, le narrateur (Delisle) ayant déjà fait plusieurs visites guidées et entendu divers experts israéliens, rapporte les propos d'un historien nommé Tom Segev : « Plus de la moitié de la communauté juive a trouvé refuge dans 28 maisons arabes... – ... certains arabes parvenant à cacher plusieurs dizaines de juifs ». L'image est celle d'un cimetière juif, qu'on voit également dans la deuxième case, cette fois-ci sans texte. Delisle prend son temps, laisse le texte faire son effet. L'image rappelle la génération de l'Holocauste, maintenant silencieuse. Enfin, à la troisième case, on voit un autobus et un groupe de

touristes entrant dans ce cimetière. Le narrateur se permet alors d'ironiser : « C'est sûrement plus pratique pour les colons qui demeurent ici d'oublier qu'il n'y a pas si longtemps des Juifs et des Arabes vivaient en bons termes à Hébron ». Cette affirmation permet de créer une complicité avec le lecteur, qui est invité à partager les valeurs par lesquelles Delisle discrédite les colons juifs. La complicité est alors la clé de la conscientisation, puisque le lecteur qui a compris et décodé le sens de l'ironie s'approprie l'engagement du message.

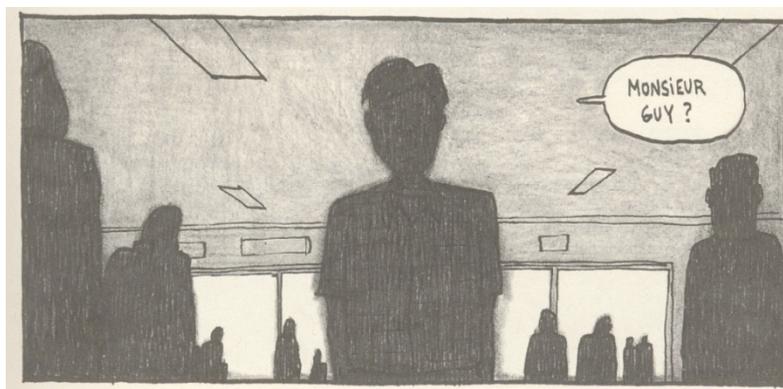
Les trois dernières cases, qui terminent la planche, ne nous laissent pas en reste : alors que le lecteur s'est construit un jugement engagé face au comportement des colons, on peut voir des touristes prendre fièrement des photos en compagnie des soldats israéliens. L'auteur donne à voir une réalité à son lecteur, n'écrit aucun commentaire. Il n'y a aucun jugement, seulement une constatation du patriotisme un peu déplacé des juifs israéliens qui semblent inconscients de ce que leur visite à ce cimetière représente. En bas de l'image apparaît progressivement la tête du personnage principal, qui est l'observateur de la scène. Il se permet ainsi de rappeler au lecteur que ce dernier voit ce que lui-même voit, que le lecteur est un spectateur qui voit à travers les yeux d'un autre spectateur.

3.2 La position du spectateur

Les situations culturelles hors du commun qui sont présentées dans les récits de Guy Delisle, et dont nous venons de voir un exemple, ont la particularité d'être présentées à hauteur d'homme. Le personnage principal, vivant dans des conditions opposées à celles d'un Occidental, pourrait choisir de traiter ce qu'il vit à la manière d'un documentaire, seulement, n'étant jamais documenté et toujours face à l'inconnu, sa

position est plutôt celle d'un spectateur. Cette posture, pour se donner à voir au lecteur, n'est toutefois pas exempte d'une part de mise en scène. C'est d'ailleurs ce qui permet, selon Benoît Denis, d'accréditer l'engagement de l'œuvre, car « la fiction [...] est la modalité la plus haute et peut-être la plus authentique »⁴⁴ de l'engagement.

Arrivé à Jérusalem, Guy Delisle était conscient que pour pouvoir « dévoiler le monde », il lui faudrait faire quelques efforts supplémentaires à ceux fournis lors de ces derniers voyages. La Chine des années 1990, la Corée du Nord et la Birmanie sont des pays que le lecteur-cible, l'Occidental, ne connaît pas, ou presque pas. L'auteur pouvait donc se contenter de présenter les gens de son voisinage et leurs coutumes pour donner à voir des situations exotiques, comme dans cet extrait qui se déroule à l'aéroport de Pyongyang, où le lecteur voit à travers les yeux du personnage principal :



Pyongyang (2003), L'Association. Extrait de la p. 3.

Ici, le choc culturel débute dès lors que la scène suggère des personnages nord-coréens qui apparaissent comme des spectres, plongés dans le noir parce qu'il n'y a pas d'électricité à l'aéroport (!).

⁴⁴ Benoît Denis (2000), *op. cit.*, p. 48.

Un autre exemple de décalage culturel important est cette situation où Guy constate qu'il n'y a presque pas de films de répertoire international qui soient autorisés en Birmanie :



Chroniques birmanes (2007), Delcourt, extrait de la p. 55.

On peut constater ici la présence secondaire, presque facultative de Guy. Ce détail permet en réalité de témoigner d'une situation à laquelle ce dernier assiste, puisque tout se produit selon le point de vue du personnage. Les propos engagés sont principalement ceux des deux personnages avec qui se retrouve Guy, qui critiquent un des titres du journal officiel de la nation birmane, le *New Light of Myanmar* : « Les films étrangers encouragent les agressions sexuelles ». Ce à quoi Guy répond discrètement (sa bulle de dialogue étant disposée dans le coin inférieur droit de la case, chevauchant la ligne de contour de la case) : « Ah oui, c'est embêtant, ça ». Ce petit commentaire humoristique, frôlant le cynisme, permettant de mettre en relief le ridicule de l'affirmation. À la case suivante, Guy est plus effacé, à peine visible dans un coin, écoutant les deux birmans commenter avec colère cette nouvelle : « C'est pour nous isoler encore plus. – Moi je parie que le gouvernement veut récupérer le marché ». La présence de Guy, qui représente comme nous le savons l'auteur, est un élément qui donne davantage de

crédibilité à ces informations sur la répression que vivent certaines populations en nous confirmant leur véracité. Ainsi, l'autobiofiction accrédite la conscientisation.

Jérusalem, en comparaison, est très connue et ouverte sur le monde. On s'intéresse à son peuple, à son gouvernement, on y fait des pèlerinages religieux. Guy, tel qu'il se représente dans son œuvre, fait donc en sorte de visiter les colonies juives, les villages palestiniens, les « check points », bref de découvrir les aspects méconnus d'Israël et de donner à voir des situations particulières à son lecteur, en se gardant toujours de juger trop directement les autorités ou la population.



Dans la situation ci-dessus, Guy s'est joint à un groupe de Médecins Sans Frontières afin de se rendre dans un village de bédouins en Palestine. La planche est divisée en sept cases : deux en haut, trois au milieu, deux en bas. Alors que les bandes⁴⁵ du haut et du bas de la planche donnent l'impression de lire une bande dessinée de reportage, Delisle donne l'heure juste et emploie la bande du milieu afin de ramener le récit à sa propre perspective et d'employer un peu d'humour pour désamorcer l'aspect dramatique du moment duquel le lecteur est témoin. En effet, alors que les bandes du haut et du bas présentent objectivement ce dont Guy est témoin, un texte en récitatif servant de relais dans le but d'expliquer les événements, la bande du centre est très contrastante. Les trois cases, sans contours et sans couleur de fond, présentent le personnage principal, alors qu'un enfant vient lui embrasser la main. À ce moment, la narration en récitatif cesse et le personnage s'exclame : « Ah non, hé! – Faut pas m'embrasser sur la main! – T'es fou! ». La case suivante le montre rougissant et soufflant, tenant sa main sous son bras à cause du malaise qu'il éprouve. Cet événement permet de souligner le fossé culturel auquel fait face le personnage.

Encore une fois, comme il le fait pour chacune de ses romans graphiques, Guy Delisle a tenu à faire quelques précisions concernant son passage dans ce village sur son site internet. Entre autres éléments de précision, il partage cette photographie prise de la chef du village, représentée dans l'exemple :

⁴⁵ Une bande est une série de cases de bande dessinée présentées sur une même ligne.



Photographie : *Bédouine*. Site internet de Guy Delisle, parmi les précisions concernant *Chroniques de Jérusalem*, consultée le 10 juillet 2012. URL : <http://www.guydelisle.com/jerusalem/precisions/jeru-precision-p122.html>

Cet ajout à l'expérience de lecture permet d'ancrer le récit dans le réel, comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Cet ancrage, en plus d'attester l'authenticité du récit autobiographique, permet également de donner une crédibilité plus solide à la culture présentée. Puisque le lecteur a eu l'occasion de découvrir une vision du monde, il peut se permettre de se construire un jugement, présageant l'authenticité des informations partagées par Delisle.

3.3 Retour sur la tripartition de la figure du sujet

Delisle mise très souvent sur la spécificité de son médium pour donner à ses récits une dimension engagée. En effet, comme l'écrit Antonio Altarriba, « [sous] l'aspect de l'expression, la bande dessinée se trouve également écartelée entre quatre pôles : le texte et l'image, ou – si l'on préfère cet autre partage – le temps de la narration et l'espace de la figuration »⁴⁶. Nous avons déjà traité en profondeur, dans l'analyse de l'autobiographie dans l'œuvre de Guy Delisle, de l'importance que joue le traitement complexe de la

⁴⁶ Antonio Altarriba (1988), « Propositions pour une analyse spécifique du récit en bandes dessinées », dans *Bande Dessinée, récit et modernité*, Paris, Futuropolis, p. 26.

figure du sujet et des différentes temporalités sur la narration et l'effet produit sur le lecteur.

En effet, on a établi que l'autobiofiction répond à une tripartition de la figure du sujet : l'auteur, le narrateur et le personnage correspondent à une même entité. Ainsi, le lecteur a l'opportunité de lire un récit à la première personne, tout en ayant constamment sous les yeux une représentation visuelle du narrateur-personnage. De plus, l'homonymie accrédite l'autobiofiction, attestant la véracité des événements lus.

On a également établi que ce triple référent identitaire répond à une temporalité multiple : le « je » du narrateur qui raconte et analyse *a posteriori* les faits et les gestes du « je » correspondant au Guy du passé, correspondant à l'auteur lui-même. Cet enchâssement narratif permet entre autres à l'auteur d'agir sur la perception des situations racontées, jouant notamment sur la naïveté du personnage principal et faisant ressortir certains éléments culturels ou politiques en utilisant l'humour.

Puisque nous avons eu l'occasion de comparer brièvement Guy Delisle à Joe Sacco au chapitre précédent, nous nous permettons ici une dernière comparaison qui se veut très révélatrice du style très différent des deux auteurs. Les deux planches présentent un contexte similaire : les deux personnages sont assis devant la télévision et sont en communication téléphonique avec quelqu'un et apprennent qu'il y a eu une attaque quelque part, Sacco via la télévision et Delisle via son interlocuteur. Dans le cas de Joe Sacco, on parle d'une attaque sur Riyadh, en Arabie Saoudite. Pour Guy Delisle, il s'agit de la médiatisée attaque « Plomb durci » de l'armée israélienne sur la bande de Gaza, alors que sa femme s'y trouve, en mission avec MSF.

La première planche, issue de *Notes From a Defeatist* de Joe Sacco, présente un personnage principal complètement hystérique. L'écriture grasse, l'accumulation des phylactères et les contours irréguliers et obliques des cases sont tous des indices forts d'un état de crise. Le personnage est accroupi sur son fauteuil, agrippant l'accoudoir et transpirant à grosses gouttes.



Joe Sacco (2006), *Notes From a Defeatist*, Jonathan Cape Publications, p.178.

Le comportement de Guy dans la deuxième planche, en comparaison, est tellement calme qu'on en est à se demander s'il arrive à comprendre ce que sa femme est en train de lui expliquer au téléphone.



Chroniques de Jérusalem (2011), Delcourt, p. 28.

Les cases sont présentées à la manière d'un gaufrier, ce qui témoigne d'une stabilité : six cases carrées, égales et bien alignées en trois bandes. Le personnage est nonchalant, assis très confortablement sur son divan, avec un bol de croustilles. Ses commentaires à l'écoute de la situation sont également très nonchalants : « Ah bon. – Eh ben... – Dis donc... – Ah ouais. – Tiens donc. » Sa réaction trop calme fait plutôt appel à

la caricature, dont nous avons déjà parlé, car « dans la caricature, l'humour est un langage, un canal de transmission pour aller vers un commentaire, une critique »⁴⁷. Nous verrons que, dans les deux cas, la tripartition de la figure du sujet permet un traitement complexe de la focalisation et de la temporalité accordant au message de conscientisation d'être développé. Toutefois, ce procédé est traité de manière fort différente d'un auteur à l'autre et laisse à chacun le soin de développer leur particularité.

Chez Joe Sacco, comme chez Guy Delisle, la tripartition de la figure du sujet est un élément important de ses œuvres de BD : l'auteur, le narrateur et le personnage principal appartiennent tous à la même entité. Le personnage principal partage certains traits en commun avec son créateur, ce qui permet également de rapprocher les instances. Toutefois, Sacco n'emploie pas l'humour comme procédé afin de manifester l'engagement de son œuvre, mais plutôt la dramatisation, l'intensité. Il accentue les noirs, il grossit les traits de caractère, il joue régulièrement avec le contour des cases afin de donner davantage d'intensité à ses propos et de souligner la gravité des différentes situations politiques dont il est le témoin. Ceci, bien entendu, est accentué dans la création de la bande dessinée. Il n'est pas assuré que l'auteur lui-même se soit retrouvé dans une situation aussi intensément dramatique lors des événements. C'est plutôt l'exercice de remémoration qui l'a mené à accentuer les éléments afin que le lecteur puisse bien prendre conscience du message. Ce témoignage de Sacco, lors d'une entrevue, permet également de comprendre comment s'est construite cette tripartition narrative :

⁴⁷ André-Philippe Côté et Gilles Perron (2003), *op. cit.*, p. 114.

Ainsi, j'étais moi-même un personnage dans mes propres écrits. Et je me suis vite rendu compte que mon personnage jouait un rôle important, quoique involontairement. Il servait à montrer que mes bandes dessinées n'étaient pas objectives comme l'étaient les BD traditionnelles, que ma propre perception des choses avait une influence et que mes préjugés imprégnaient fortement la façon dont j'appréhendais la situation. Mon personnage représente toutes ces idées.⁴⁸

Comme Delisle, Sacco a donc choisi de se positionner en tant que spectateur, conscient que sa propre perception des événements influençait sa narration. Cependant, contrairement à Delisle, Sacco présente un personnage qui possède une personnalité très névrosée, obsessionnelle et parfois, comme c'est le cas ici, hystérique. C'est sous cet angle, avec le recul temporel de la création, qu'il choisit de présenter les situations qu'il donne à voir au lecteur.

Guy Delisle partage pour sa part la même identité que son personnage principal, nous le savons. Ici, il est l'unique personnage de la séquence narrative, en communication téléphonique avec sa femme. Nous n'avons accès qu'à une seule partie de la conversation, puisque le narrateur n'est pas omniscient. Nous savons qu'il n'y a pas de simultanéité narrative entre la création de la BD et l'évènement vécu qui nous est raconté. La stratification du temps se fait sentir, principalement à cause de l'aspect humoristique donné à la situation, par le biais d'une certaine absurdité de la réaction du personnage. Nous pouvons en effet constater le côté stoïque et naïf du personnage, caractéristiques caricaturales que l'auteur a volontairement inculquées à son double. Celui-ci se fait annoncer par sa femme que le check point lui permettant de revenir en Israël est fermé puisqu'il y a un raid de l'armée israélienne. Au lieu de s'inquiéter, ce qui serait la réaction appropriée à la situation, Guy lui demande s'il n'y a pas d'autres endroits par où

⁴⁸ Joe Sacco, cité par Boris Tissot (2007), « Bande dessinée et journalisme », in *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris, L'Harmattan, p. 67.

elle pourrait passer. On comprend qu'elle lui répond par la négative, puisqu'il réplique « Et comment ils font, les gens, à Gaza pour sortir? », inconscient de la répression et de l'emprisonnement dont sont victimes les Gazaïens de la part de l'armée israélienne. L'absurdité de la conversation entre les deux continue lorsque Guy demande ensuite à sa femme si ce n'est pas là une manière de vouloir rester plus longtemps là-bas pour faire la fête. Une case sans dialogue marque une pause, pendant laquelle sa femme lui explique probablement la situation plus clairement, puis il termine : « Ils font pas trop la fête là-bas. » Une dernière bulle, en coin, conclut : « Tiens donc. »

En effectuant ce type de recul sur la situation, par une stratification de la temporalité, et en choisissant de la raconter d'une manière aussi absurde, l'auteur se lie encore une fois de complicité avec le lecteur, qui se charge de comprendre que la situation est en vérité très grave et en est ainsi conscientisé. Dans cette apparente indifférence du personnage, le lecteur peut en outre éventuellement reconnaître sa propre passivité, sa propre nonchalance, face au journal télévisé.

3.4 Décalage entre les instances : jeu sur la perception

Ce jeu sur la focalisation et la temporalité permet à son tour d'avoir une influence sur la perception du lecteur concernant une situation culturelle ou politique particulière, créant un effet propice à la conscientisation. L'opposition créée entre la naïveté du personnage appartenant au passé et le recul actuel effectué par l'auteur est en soi porteur d'un sens qui vient soutenir et complexifier l'engagement de l'œuvre, dans la mesure où le lecteur peut tour à tour s'identifier à la candeur du personnage et à la conscience politique du narrateur-auteur.

Prenons l'exemple de cette situation tirée de son premier roman graphique,

Shenzhen :



Shenzhen (2001), L'Association, [n.p.]

La force de Delisle est, nous le savons, de se positionner en tant que simple narrateur d'un récit de voyage, sa prise de position se faisant par le biais de la naïveté et la maladresse de son incarnation en tant que personnage, ce qui révèle les aspects potentiellement critiques de la culture de l'autre. Dans l'exemple ci-dessus, le personnage décide de porter sur son lieu de travail un chandail vietnamien typique arborant l'étoile jaune sur fond rouge, symbole évident du communisme. Dans la première case, la voix du narrateur dit : « Ce matin-là, je portais mon t-shirt du Vietnam... », affirmation dont le sens est ancré dans l'image, où on voit en gros plan sur le chandail l'étoile jaune

communiste très connue. Ce symbole permet à Guy et à un employé chinois de discuter du communisme. À la troisième case, Guy dit : « En France, nous avons des communistes dans le gouvernement. » (Je traduis.) Cette affirmation fait éclater de rire le Chinois, mais immédiatement, un récitatif placé entre les deux cases précise que « le rire, en Chine, peut masquer une variété d'émotions très difficile à interpréter pour un étranger ». À la case suivante, le Chinois dit, avec sérieux, qu'il a peur des communistes. Le contraste entre la case de gauche et celle de droite, séparées par une case blanche servant au texte narratif uniquement, est très frappant, marquant la surprise provoquée à la fois par la différence culturelle et par l'affirmation elle-même. En effet, le personnage semble surpris du fait qu'une personne ayant vécu pratiquement toute sa vie dans un pays communiste affirme qu'elle a peur de ce type de gouvernement, ce qui souligne l'inconscience qu'il a de l'impuissance d'un peuple face à son propre régime politique. Delisle sait que le lecteur sera surpris de la naïveté du personnage. Il s'autorise alors à conclure avec la voix du narrateur qui dit : « Ce qui constitua le seul témoignage politique que j'ai pu entendre durant mon séjour... ». Il ajoute ensuite : « Il faut dire que je n'ai jamais insisté dans ce sens, compte tenu de leur situation, toute méfiance me semble parfaitement justifiée. »

Le personnage appartenant au passé est marqué par une grande naïveté, déjà par son choix de porter un tel chandail dans un pays qui transige, après plusieurs décennies de dictature, entre le capitalisme et le communisme, puis en affirmant fièrement que la France possède des communistes au sein du gouvernement. Le narrateur, Delisle, marque la distance narrative entre la figure du personnage et les deux autres (le narrateur et l'auteur), entre autres en employant le mode verbal du passé dans les récitatifs. Son

dernier commentaire permet de percevoir une certaine sagesse dans la compréhension de l'évènement raconté qui demande un recul temporel. Cette conscientisation progressive du personnage tend ici à rattraper celle du lecteur.

Ce genre de jeu politique avec le totalitarisme ou avec la répression des droits et liberté est omniprésent dans les quatre récits de Delisle, toujours de manière à ce que le lecteur complète lui-même l'opinion véhiculée. Voici un dernier exemple, tiré de *Chroniques de Jérusalem* :



Chroniques de Jérusalem (2011), Delcourt, p. 217.

Il est intéressant de remarquer que dans la situation illustrée ici, toutes les cases présentent Guy en tant que point de focalisation, alors qu'il n'est que l'auditeur du récit de l'autre personnage – personnage dont on ne voit même pas le visage, pour ne plus le voir du tout à la fin. Le message est que ce personnage secondaire, qui est Palestinien, est dans l'impossibilité de quitter la ville de Naplouse, puisque la plupart du temps les jeunes

de moins de 30 ans n'ont pas le droit de passer les check-points. Il compare sa ville à une grande prison dans laquelle il est pris en otage. Enfin, Guy lui propose de raconter cette histoire en bande dessinée, ce à quoi le personnage répond négativement, disant « Ça intéresserait qui? ». La scène se termine sur ces paroles, en montrant Guy sans expression, debout avec sa tasse de café. Guy Delisle utilise judicieusement le rapport texte-image pour donner un ton d'ironie à la scène, et pousser le lecteur à prendre position par rapport à la situation décrite. Mais surtout, la focalisation sur l'auteur-personnage agit en tant que miroir, puisque le lecteur est précisément en train de lire une bande dessinée présentant le type de récit dont le personnage secondaire prétend que cela n'intéresserait personne. Il est toutefois possible que Guy Delisle tente également de jouer de l'anonymat, protégeant l'identité d'une personne réelle, conscient de la menace de représailles politiques.⁴⁹

Ainsi, nous constatons que Guy Delisle emploie à l'avantage du message conscientisé de ses récits les outils propres à la création d'une bande dessinée d'autobiofiction, soit le jeu sur les instances narratives, grâce à la tripartition du sujet, ce qui lui permet également de jouer sur la stratification du temps, influençant les réactions de son homonyme. Mais également, Guy Delisle a su s'approprier certains outils propres à la caricature, utilisant l'humour, l'absurde, l'ironie et parfois même le cynisme afin de créer une complicité avec son lecteur et l'inviter à participer à la formation du message de conscientisation.

⁴⁹ À noter que les deux exemples précédents, ainsi que les explications qui les accompagnent, ont été repris d'une communication donnée au Colloque Interuniversitaire des Étudiants en Littérature, le 30 mars 2012 à l'Université de Montréal.

Nous venons de voir comment, principalement en utilisant la relation entre le texte et l'image, les bandes dessinées de Guy Delisle propagent un message littéraire engagé, que nous nommons conscientisation. Mais surtout, nous constatons que l'auteur emploie subtilement les outils de la littérature de conscientisation et ceux de l'autobiofiction afin de communiquer au lecteur sa vision du monde conscientisée.

En montrant le monde à son lecteur, l'auteur se positionne face à celui-ci ; il en souligne un angle subjectif, même si cela est inconscient. Bien que l'auteur lui-même nie être un auteur engagé – et cela est vrai, dans la mesure où il ne prend position dans aucun débat public –, son œuvre paraît bel et bien appartenir à la littérature de conscientisation moderne.

La bande dessinée est un outil qui permet à son auteur de prendre une distance avec le réel et de pouvoir jouer avec la perception du lecteur sur le récit. Pierre Alban Delannoy explique :

Dans la préface qu'il signe pour l'Album Géo consacré à la BD, Pierre Sterckx propose d'expliquer le succès éditorial rencontré par les carnets de voyages publiés sous forme de bandes dessinées. Il suggère que l'apparition de telles BD constitue une réaction à l'égard de la surabondance photographique qui caractérise notre époque. Celle-ci marquerait une prise de distance significative à l'égard du rapport à la réalité que la photographie a imposé à la presse, à l'art et à notre mode de perception du monde.⁵⁰

Pour terminer, rappelons que Benoît Denis écrit que l'engagement, en littérature, se situe à mi-chemin entre le témoignage et le récit de fiction. Les récits de bande dessinée autobiographiques, qui récupèrent le matériau biographique, mais l'organisent sous une forme de ce « mentir-vrai », peuvent en témoigner grâce au rapport entre le texte et

⁵⁰ Pierre Alban Delannoy (2007), « BD de la réalité, réalité de la BD », in *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris, L'Harmattan, p. 101.

l'image. Les quelques exemples tirés des romans graphiques de Guy Delisle en fournissent la preuve, puisque celui-ci raconte ses propres voyages tout en se mettant en scène en tant que simple spectateur d'une culture victime de la répression politique et sociale. C'est par la suggestion et l'ironie, par un jeu habile entre le texte de la narration et les dialogues, par l'emploi d'images qui agissent comme relais, que Guy Delisle fait en sorte que le lecteur saisisse le message et en complète le sens. Une perspective très intéressante en ce qui concerne le reportage et le récit de voyage, lorsqu'on considère que certains des pays les plus fermés du monde ne permettent pas aux étrangers de prendre des photos, mais ne dérangent pas ceux qui dessinent.

CONCLUSION

« *Raconter, c'est cadrer. Cadrer, c'est éluder. Éluder, c'est mentir.* »

- Étienne Davodeau (2001), *Rural ! Chronique d'une collision politique*, Delcourt, 144 pages.

Alors qu'en introduction, nous mentionnions l'évolution naissante de la perception de la bande dessinée par le milieu littéraire, il faut dire que les différentes étapes de notre synthèse nous auront également permis de découvrir les possibilités qu'offrent une étude de l'énonciation dans ce médium. Nous avons mis en lumière dans ce mémoire comment, en passant par divers procédés narratifs, l'autobiofiction et la littérature de conscientisation parviennent à, non seulement se rejoindre, mais à s'influencer l'un l'autre grâce au lien entre texte et image afin de donner au contenu du récit une portée plus forte, orientée vers la conscientisation du lecteur.

Pour y arriver, nous avons débuté notre démarche par une observation nécessaire du type de bande dessinée auquel nous nous intéressions : les romans graphiques. Nous sommes parvenu à en produire une définition claire, établissant que le roman graphique est un format de bande dessinée priorisant des thèmes s'adressant à un public adulte, soulevant des questionnements intimes, d'où la récurrence des sujets autofictionnels, ou sociaux. Les auteurs dont les œuvres ont formé le corpus du mémoire se laissent porter par l'absence de contraintes éditoriales, caractéristique de la création de BD de type roman graphique.

Ainsi, nous avons remarqué que ce type particulier de bande dessinée, dominé par des récits introspectifs, comprend une forte concentration d'écrivains engagés. Cela n'a

rien de très étonnant, aux dire de Jean-Christophe Menu, l'un des membres fondateurs de la maison d'édition l'Association :

[Je] me souviens encore des refus sans appel des premiers livres de L'Association par les librairies généralistes de 1990 : aux simples mots “ Bande Dessinée ”, les visages se refermaient avec parfois une expression de dégoût, et l'on s'entendait dire froidement : “ Il y a des librairies spécialisées pour ça ”.¹

En effet, nous avons vu que c'est en partie cette situation qui a mené Guy Delisle, en début de carrière, à se tourner vers l'Association, la seule maison d'édition lui laissant envisager que son projet de bande dessinée était réalisable. Le style de l'Association, en marge des règles éditoriales habituelles, est à la source de l'usage du noir et blanc dans les trois premiers romans graphiques publiés par l'auteur.

La suite de la réflexion nous a permis de poser la question de l'autoreprésentation dans les bandes dessinées de type roman graphique. L'observation des principales théories sur la présence de l'auteur en tant que personnage principal de son récit – l'autobiographie de Philippe Lejeune, l'autoportrait de Michel Beaujour et l'autofiction de Vincent Colonna –, ainsi que la confusion exprimée par certains auteurs de bandes dessinées, les poussant à inventer leur propre néologisme, a fait en sorte que la réflexion s'est orientée autour d'un terme nouveau, répondant à nos besoins : « l'autobiofiction ». Ce terme rassemble les éléments retrouvés dans les œuvres du corpus : la présence de l'auteur en tant que personnage principal, un récit inspiré du vécu de l'auteur, mais également une certaine dimension fictive provenant du remaniement des situations narrées.

¹ J.-C. Menu (2005), *op. cit.*, p. 63.

L'autobiofiction, dans les romans graphiques de Guy Delisle, emploie divers procédés narratifs, qui ont été mis en relief à l'aide d'exemples ciblés.

D'abord, la tripartition de la figure du sujet, qui constitue la principale différence entre l'autofiction en littérature en général et le phénomène observé en bande dessinée. Le médium permet en effet, grâce à la dimension graphique ajoutée à la dimension textuelle, d'ajouter la partie visuelle à la figure du sujet. Ainsi, nous avons affaire à une œuvre dont l'auteur, le narrateur et le personnage appartiennent à une même identité, mais également un personnage que le lecteur peut voir de l'extérieur et avoir accès à ses réflexions intimes.

Puis, les conclusions tirées de l'étude de la tripartition de la figure du sujet nous ont permis d'observer un deuxième phénomène : la stratification du temps. En effet, étant donné la distance qui oppose la figure de l'auteur à celle du personnage dessiné, les effets de la temporalité sont employés afin de faire ressortir des éléments biographiques propres à ce dernier. Prenant appui sur un article de Pierre Vitoux, qui constate que la simultanéité absolue entre l'action décrite et l'acte d'écriture est impossible, les observations effectuées ont permis de constater que la référentialité est assumée par l'auteur, qui va jusqu'à employer son site internet personnel afin d'appuyer les éléments réels par des ajouts biographiques. Les jeux sur les temps verbaux, sur l'image et sur le dédoublement du personnage sont effectués par l'auteur afin de jouer avec la dimension temporelle, employant l'impression de simultanéité afin de créer des gags, par exemple.

Enfin, le troisième procédé, le rapport au réel, lancé par les jeux sur la temporalité abordés dans l'étape précédente, emploie une dimension extratextuelle afin de soutenir

les informations biographiques du récit. Cet ajout à l'expérience de lecture du récepteur, permettant de donner des preuves du respect du « pacte autobiographique » tel que dicté par Philippe Lejeune, permet également de légitimer une éventuelle recherche sur la réception.

Enfin, l'analyse de l'engagement de l'œuvre, dans la troisième partie de la démonstration, permet de constater le lien qui unit l'autobiofiction à la littérature de conscientisation – terme qui décrit l'évolution contemporaine effectuée par la littérature engagée de Jean-Paul Sartre.

En premier lieu, il a été observé que l'aspect engagé de l'œuvre de Guy Delisle ressort grâce à divers procédés, notamment le rapport à la caricature. En effet, la distorsion fréquente de la réalité constatée dans les récits de Delisle est empruntée directement à la tradition caricaturiste. Également, l'arme la plus efficace utilisée par l'auteur du corpus d'étude est l'humour, qu'il emploie afin de désamorcer une situation qui pourrait autrement être lourde, délicate. Nous avons constaté, comme André-Philippe Côté, que « l'humour dédramatise » les tensions, tout en révélant les aspects risibles de certaines situations politiques ou sociales.

En second lieu, il a été démontré qu'une troisième dimension, l'image, relie les procédés d'autobiofiction à ceux de la conscientisation, dans les romans graphiques de Guy Delisle.

La tripartition de la figure du sujet, étudiée dans la section précédente, permet à Delisle d'employer son personnage principal afin de donner à voir des situations

particulières, permettant au lecteur d'effectuer par lui-même des raisonnements sur la situation politique présentée.

Cet aspect a été ensuite poussé plus loin lorsque nous avons démontré que la stratégie narrative employée par Delisle est de positionner son personnage en tant que spectateur alors que certaines situations politiques se déroulent, sa présence accréditant la relation entre autofiction et conscientisation. Mais également, sa présence est celle d'un observateur Occidental, se retrouvant dans des situations qui lui échappent, vu leur caractère d'étrangeté et d'exotisme, permettant à un fossé culturel d'être mis en relief.

Enfin, tous les éléments abordés dans l'analyse de l'autofiction ont pu être repris et mis en perspective en fonction d'une position engagée. Entre autres, la distance narrative et temporelle séparant la figure du personnage à celle de l'auteur permet de mettre en place une naïveté du personnage principal, faisant ressortir certains éléments culturels ou politiques en utilisant l'humour. Ainsi, le recul effectué par l'auteur sur les situations narrées, entre autres possible par la stratification du temps, permet à celui-ci de donner à la narration une dimension d'absurdité qui contraste avec la réalité. Pour le lecteur qui complète le message, une certaine prise de conscience politique est alors suscitée.

Devant l'accumulation des données – la plupart provenant du marché français – concernant la popularité montante de la bande dessinée au sein du marché littéraire, il est important que les théoriciens et enseignants actuels s'intéressent davantage au médium. Benoît Mouchart affirme, à titre d'exemple, que « [la bande dessinée] représente aujourd'hui en France l'un des secteurs les plus florissants de l'édition de livres, avec une

variété de qualité (dans l'excellence comme dans la médiocrité) aussi importante que les autres formes narratives actuelles »². En effet, le Rapport Ratier, qui fait état chaque année de l'état du marché de la bande dessinée au sein des institutions marchandes, établit qu'il existe, année après année, une augmentation constante de la production de bandes dessinées. Il dénombre 5327 livres de bande dessinée publiés en 2011, soit une augmentation de 3% par rapport à l'année précédente.³ Nous sommes maintenant conscients que ces œuvres, dont la qualité et l'importance sont aussi valables que ceux des nouveautés romanesques, peuvent exercer une influence notable sur la conscience du lecteur envers les enjeux politiques et sociaux du monde actuel.

Néanmoins, une question, née au cours de la recherche présente, permettrait de pousser plus loin encore le débat concernant la relation entre la bande dessinée de conscientisation et le lectorat. Nous avons déjà établi que le message engagé développé par l'auteur est complété, grâce à divers procédés étudiés, en fonction d'une complétion par la déduction du lecteur. En effet, l'émission d'un message engageant la réception étant primordial dans la construction du récit de Guy Delisle – voir entre autres les pages 62, 99 et 101 où la réception du lecteur est effleurée – la présente recherche fut, de temps à autres freinée par certaines limites, l'étude de la réception ayant été mise de côté dès l'abord.

Au cours de la recherche, nous avons constaté que certains auteurs, dont Guy Delisle et le Suisse Frederik Peeters, emploient leur site internet personnel afin de créer un paratexte avec leurs œuvres de bandes dessinées. Ils viennent ancrer la dimension

² Benoît Mouchart (2008), op. cit., p. 28.

³ Rapport disponible sur le site internet de l'ACBD (Association des critiques et journalistes de bande dessinée), consulté le 16 décembre 2012. URL : <http://www.acbd.fr/>

réelle de leur inspiration en ajoutant des photos et des détails à la manière d'un « making of » qui puisse compléter l'expérience de lecture du récepteur.

Les romans graphiques de Guy Delisle sont lus à travers le monde, étant traduits en plusieurs langues. *Shenzhen* a été peu traduit – seulement trois ou quatre langues, dont une copie non-officielle en chinois – en comparaison avec les trois autres BD : *Pyongyang* est traduit en treize langues, dont le coréen; *Chroniques birmanes* également, mais n'a pas été traduit en birman; et *Chroniques de Jérusalem* en est déjà à sept traductions officielles. Il est à noter qu'une traduction illégale en chinois de *Pyongyang* a été réalisée, la censure interdisant la distribution des bandes dessinées de Guy Delisle en Chine puisque celui-ci a choisi de partager une vision négative de la Corée du Nord, un de leurs plus grands alliés.

Conséquemment, le paratexte médiatique (le blog), relié à l'art mais ramenant le lecteur vers le réel, n'est plus nécessairement coupé de la sphère existentielle. Cette ressource pourrait être exploitée afin de mieux comprendre le rôle joué par les différents types de lectorats dans la complétion du message conscientisé construit par l'auteur de roman graphique autobiographique.

En effet, une étude de la réception, mais surtout de la sociologie de la littérature, orientée vers la bande dessinée, en employant les théories de Lukacs, Goldmann, mais aussi Jacques Leenhardt, permettrait de mettre en relation l'effet sociologique produit par les différents lectorats, lesquels sont perceptibles à travers internet, avec les conclusions de cette présente recherche.

Dans une optique d'insertion du médium au sein des institutions d'enseignement supérieur, il serait fort pertinent d'effectuer une étude de la réception, concentrée sur un corpus semblable, mais renouvelé, à celui observé dans ce mémoire. En effet, étant donné qu'il existe une pluralité de lectures, celles-ci peuvent varier en fonction des positions sociales des récepteurs. Une excellente piste de réflexion concernant une volonté de renouvellement de l'étude de la réception, tournée vers les résonances médiatiques, nous est entre autres lancée par Louis Quéré : « il s'agirait surtout de comprendre en quoi la réception est un phénomène temporel, social (et non pas psychologique) et pratique »⁴. La réception, impliquant une appropriation, permet au lecteur d'éclairer sa propre situation. Quéré explique que cette « application » de la réception permet d'influencer le réel, ce qui est relié, selon nous, à l'objectif de la littérature de conscientisation.

À la question posée par le titre de ce mémoire : « *Je* » s'engage?, il semblerait donc que la réponse soit positive, dans la mesure où le sujet s'engage en tant que médiateur entre le contenu littéraire et le lecteur. C'est toutefois à ce dernier que revient la responsabilité d'effectuer, au contact de l'œuvre, une prise de conscience active sur le monde et ses problématiques.

⁴ Louis Quéré (1996), « Faut-il abandonner l'étude de la réception? Point de vue. », *Réseaux*, vol. 14, n° 79, p. 35.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus premier

- Delisle, Guy (2000), *Shenzhen*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette ».
- Delisle, Guy (2003), *Pyongyang*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette ».
- Delisle, Guy (2007), *Chroniques birmanes*, Paris, Delcourt, coll. « Shampooing ».
- Delisle, Guy (2011), *Chroniques de Jérusalem*, Paris, Delcourt, coll. « Shampooing ».

Autres bandes dessinées citées

- Abirached, Zeina (2008), *Je me souviens*, Paris, Cambourakis.
- B., David (2011), *L'Ascension du Haut-Mal*, version intégrale, L'Association.
- Bechtel, Alison (2006), *Fun Home*, Houghton Mifflin Harcourt.
- Brown, Chester (2011), *Paying For It*, Drawn and Quaterly.
- Campbell, Eddie (2011), *Alec*, Bussy, Ça et Là.
- Davodeau, Étienne (2005), *Les Mauvaises Gens*, Delcourt.
- Eisner, Will (1978), *A Contract With God: An Other Tenement Stories*, New York, DC Comics.
- Larcenet, Manu (2004), *Le combat ordinaire : Les quantités négligeables*, Paris, Dargaud.
- Moore, Allan et Campbell, Eddie (2000), *From Hell*, Paris, Delcourt.
- Peeters, Frederik (2001), *Pilules bleues*, Paris, Atrabile.
- Sacco, Joe (2006), *Notes From a Defeatist*, London, Jonathan Cape Publications.
- Satrapi, Marjane (2000), *Persépolis*, tome 1, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette ».
- Spiegelman, Art (1998), *Maus* [version intégrale], Paris, Flammarion.

Ouvrages et articles de référence

a) Sur la bande dessinée

Altarriba, Antonio (1988), « Propositions pour une analyse spécifique du récit en bandes dessinées », dans *Bande Dessinée, récit et modernité*, Paris, Futuropolis.

Baetens, Jan (2009), « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », in *Cahiers de Narratologie*, n° 16. URL : <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=974>

Baetens, Jan et Lefèvre, Pascal (1993), *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Bruxelles, Centre Belge de la Bande Dessinée (CBBD).

Boluk, Stephanie (2004), « The Voyager and the Visionary: The Self as History in *Palestine* and *Louis Riel* », M.A., Montreal, McGill University.

Chute, Hillary (2006), « Decoding Comics », *Modern Fiction Studies*, vol. 52, n° 4, p. 1014-1030.

Côté, André-Philippe et Perron, Gilles (2003), *De la caricature et de la bande dessinée*, Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire ».

Delannoy, Pierre Alban (2007), « BD de la réalité, réalité de la BD », in *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris, L'Harmattan.

Demonceau, Sophie (2010), *BD du réel et « adolecteurs » : Le traitement de sujets « difficiles » en bande dessinée et réception du lectorat adolescent*, mémoire de littérature de jeunesse, M.A., Mans, Université du Maine.

Fresnault-Deruelle, Pierre (1972), *La Bande dessinée, Essai d'analyse sémiotique*, Paris, Hachette.

Gaudette, Gabriel (2011), « Tensions, prétentions et galvaudage; gains et écueils du roman graphique comme stratégie du cheval de Troie en Amérique du Nord », in *Revue Kinephanos*, vol. 2, n° 1 : *La légitimation culturelle*, p. 32-50.

Gravett, Paul (2005), *Graphic novels: stories to change your life*, Londres, Aurum.

Groensteen, Thierry (dir.) (1988), *Bande dessinée, récit et modernité*, Paris, Futuropolis.

Groensteen, Thierry (1999), *Système de la bande dessinée*, PUF.

Groensteen, Thierry (2006), *La bande dessinée: un objet culturel non identifié*, Angoulême, An 2.

Lamothe, Stéphanie (2011), « Les modes d'expression du projet autobiographique dans la bande dessinée québécoise », M.A., Montréal, Université du Québec à Montréal.

McCloud, Scott (2000), *L'Art invisible: comprendre la bande dessinée*, Paris, Vertige Graphic.

Menu, Jean-Christophe (2005), *Plates-bandes*, Paris, L'Association, coll. « Éprouvette ».

Mikkonen, Kai (2008), « Presenting Minds in Graphic Narratives », *Partial Answers*, vol. 6, n° 2, p. 301-322.

Mouchart, Benoît (2008), « Qu'est-ce que la bande dessinée? », dans Collectif, *Qu'est-ce que la bande dessinée aujourd'hui?*, Paris, Beaux Arts.

Peeters, Benoît (2003), *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

Tissot, Boris (2007), « Bande dessinée et journalisme », in *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris, L'Harmattan.

Weiner, Stephen (2003), *Faster Than a Speeding Bullet: The Rise of the Graphic Novel*, New York, NBM.

Site internet personnel de Guy Delisle : <http://guydelisle.com/>.

Entretiens avec Paul Gravett, figure éminente de la critique anglo-saxonne. Propos recueillis à l'occasion du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême, en janvier 2011.

Entretien avec Guy Delisle à la suite de la projection du documentaire *The Guy Delisle Chronicles*, dans le cadre du Toronto Comic Art Festival, le 3 mai 2012.

« Une lecture critique de "Pyongyang", de Guy Delisle », 6 janvier 2009, *Association d'amitié Franco-Coréenne*, en ligne à l'adresse suivante : <http://www.amitiefrancecoree.org/article-26586778.html>.

Documentaire *The Guy Delisle chronicles*, réalisé par Phillip Rashleigh. Visionné dans le cadre du TCAF le 3 mai 2012.

b) Sur l'autobiographie et l'autofiction

Beaujour, Michel (1980), *Miroirs d'encre, Rhétorique de l'autoportrait*, Seuil.

Colonna, Vincent (2004), *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, Tristram.

Delocque-Foucaud, André-Marc (1996), « Réponses à huit questions sur l'autobiographie », in *9^e Art*, n° 1, janvier.

Jenny, Laurent (2003), *Méthodes et problèmes : l'autofiction*, Université de Genève. Article disponible sur le site internet Fabula.org.

Lejeune, Philippe (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. Points. Nouvelle édition parue en 1996.

Vilain, Philippe (2009), *L'autofiction en théorie*, Chatou, Éditions de la Transparence.

Vitoux, Pierre (1984), « Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique », *Études littéraires*, vol. 17, n° 2, pages 261-172.

c) Sur l'engagement

Barthes, Roland (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, édition de 1972.

Baudorre, Philippe (2000), « Sur la route mandarine : un “ bon modèle de reportage ” ? », dans *Littérature et reportage*, Limoges, Presses Universitaires Limoges.

Béja, Alice (2006), « Au-delà de l'engagement : la transfiguration du politique par la fiction », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], n° 11.

Boucharenc, Myriam (2000), « Petite typologie du grand reportage », dans *Littérature et reportage*, Limoges, Presses Universitaires Limoges.

Cambron, Micheline et Langlade, Gérard (2007), « De l'implication comme forme première de l'engagement », in *Le lecteur engagé : Critique, enseignement, politique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux.

Denis, Benoît (2000), *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*; Seuil, collection Points.

Mertens, Pierre (2002), *À propos de l'engagement littéraire*, Montréal, Lux, coll. « Lettres libres ».

Poulin, Isabelle et Roger, Jérôme (2007), *Le lecteur engagé : critique, enseignement, politique*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux.

Sartre, Jean-Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, coll. Folio essais, édition de 2008.

d) Sur le lien texte-image

Bardin, Laurence (1975), « Le texte et l'image », dans *Communication et langages*, n° 26, p. 98-112.

Barthes, Roland (1964), « Rhétorique de l'image », dans *Communications. Recherches sémiologiques*, n° 4, Paris, Éditions du Seuil, p. 40-51.

Baticle, Yveline (1977), « Le verbal, l'iconique et les signes », dans *Communication et langages*, n° 33, p. 20-35.

Bibliothèque nationale de France, exposition sur Daumier.

URL: <http://expositions.bnf.fr/daumier/index.htm>

Jacques, Georges (2005), « Théorie et didactique des messages mixtes : une relation d'échanges », in *Théories et lectures de la relation image-texte*, Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte (GRIT), coll. « Texte-Image », p. 17-26.

e) Divers

Genette, Gérard (1969), *Figures II*, Paris, Seuil.

Genette, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.

Quéré Louis. « Faut-il abandonner l'étude de la réception ? Point de vue. », *Réseaux*, 1996, volume 14 n°79. pp. 31-37.