

**UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI (UQAC)**

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN LETTRES**

**PAR MARC-ANTOINE GILBERT**

**FIGURER LA DIFFÉRENCE : LA REPRÉSENTATION DE SOI ET DE  
L'AUTRE DANS LA BANDE DESSINÉE CONTEMPORAINE, DE GUY  
DELISLE À JOE SACCO**

**MAI 2018**

## RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise porte sur les quatre récits de voyage de Guy Delisle, soit *Shenzhen* (2000), *Pyongyang* (2003), *Chroniques birmanes* (2007) et *Chroniques de Jérusalem* (2011), ainsi que sur un certain nombre de BD reportages de Joe Sacco<sup>1</sup>, c'est-à-dire *Gaza 1956 : en marge de l'histoire* (2010), *Palestine* (2010) et *Reportages* (2011). Les objectifs de ce travail se déclinent en trois volets principaux : expliciter le fonctionnement de l'autoreprésentation mise en place par les deux auteurs, étudier de quelle manière ces derniers mettent à contribution les ressources narratives de la bande dessinée pour raconter leurs histoires et rendre compte de la charge politique que recèle la « nécessaire médiation » (Pierre Ouellet) ici à l'œuvre entre une subjectivité et une culture étrangère représentée.

On retrouve chez Guy Delisle et Joe Sacco un « je » autobiographique, construit comme tel, auquel il faut aussi ajouter une forme d'autoportrait, puisqu'à l'intérieur même de leurs bandes dessinées, les auteurs se dessinent eux-mêmes et affirment de cette façon le regard singulier et subjectif qu'ils posent sur l'environnement culturel et social.

Les bédéistes à l'étude mettent à contribution de nombreuses ressources narratives propres à la bande dessinée pour raconter leurs histoires. C'est en analysant la structure des récits, de même que leurs caractéristiques esthétiques et les effets qu'elles sont censées produire, qu'un portrait d'ensemble sera dressé afin de comparer l'approche respective des deux bédéistes.

Ils sont aussi amenés à parler *de* l'autre et *à* l'autre, à l'individu qui porte simplement un bagage culturel différent. Les auteurs alimentent donc leurs méthodes de représentation dans un répertoire plus ou moins large, et cette recherche sera l'occasion de voir comment ils réutilisent, assument ou révisent certaines idées préconçues au sujet d'un pays donné. Autrement dit, de quelle manière organisent-ils la « nécessaire médiation » évoquée plus haut, celle entre leur propre subjectivité et une culture étrangère représentée ? Cette question amène à considérer la charge politique que recèlent ces ouvrages.

---

<sup>1</sup> À noter que ce sont les éditions traduites en français qui ont été utilisées pour la rédaction du présent travail. Les années indiquées à côté des titres sont donc celles des éditions francophones récentes.

## REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour son appui financier considérable. Les conseils judicieux de Marie-Claude Bergeron et de Claude Gilbert ont beaucoup contribué à l'obtention d'une bourse d'études qui m'a permis de mener à bien mes recherches.

Je remercie aussi les professeurs de l'UQAC, pour leur enthousiasme et leur passion, plus particulièrement ma directrice de mémoire Anne Martine Parent, qui a cru en mon projet et en mes idées dès le début et qui m'a encouragé à entamer des études aux cycles supérieurs. Un merci tout spécial pour les nombreuses découvertes littéraires captivantes qui ont marqué ma route de lecteur assidu. Je ne suis pas près de me remettre de Karl Ove Knausgaard.

Merci à Jean-Philippe Pouliot, bibliothécaire à l'efficacité redoutable, et à Sophie Beauparlant, pour ses beaux projets de recherche.

Un grand merci à mes collègues de classe qui ont fait de mes années universitaires un périple rempli de surprises. Andréanne R.Gagné, Marie-Pier Poulin, Ann-Élisabeth Pilote, Noémie Simard, Joséphine Simard, Kristina Petit, Alexa Asselin, Alex Beaulieu, Catherine Fortin, Élyse Laberge, Mylène Truchon, Julie Gauthier, Vanessa Tremblay, Maxime Bolduc, Rémi-Julien Savard, Valérie Lefebvre, et bien d'autres : merci pour la passion, l'énergie et la folie.

Merci à mon ami Diego Audet, grand lecteur que je respecte. Ne jamais oublier de soigner sa carrosserie pour les superbes journées ensoleillées à Saint-Gédéon.

Je remercie également Mylène Bouchard et Simon Philippe Turcot, pour le phare et sa lumière qui porte loin.

Et mon goût de la lecture ne serait pas aussi grand si ma mère n'avait pas pris soin de bien garnir ma bibliothèque dès l'enfance. Je lui dois tout. Son amour et son soutien sans borne à toutes les étapes de mon parcours universitaire m'emplissent de gratitude. Merci Mimi. Enfin, j'ai bien sûr une pensée pour mon père, qui a lui aussi forgé qui je suis maintenant. Merci pour les mots et les dessins, Normand.

## **Index des sigles**

À noter que les références aux œuvres principales du corpus seront précisées par le sigle correspondant suivi de la page, et insérées entre parenthèses dans le corps du texte.

Joe Sacco

*G : Gaza 56 en marge de l'histoire*

*Pa : Palestine*

*R : Reportages*

Guy Delisle

*CB : Chroniques birmanes*

*CJ : Chroniques de Jérusalem*

*Py : Pyongyang*

*S : Shenzhen*

## TABLE DES MATIÈRES

|  |     |
|--|-----|
| Introduction.....  | 1   |
| Chapitre 1. L'autoreprésentation .....   | 14  |
| 1.1 La bande dessinée autobiographique et sa filiation éditoriale et thématique..... | 15  |
| 1.2 Construction d'une posture .....   | 19  |
| 1.3 Le soi et sa narration en bande dessinée .....                                   | 24  |
| 1.4 L'artiste et son autoportrait.....   | 31  |
| 1.5 Le soi perfectible .....   | 38  |
| 1.6 « Ni tout à fait vrai, ni tout à fait faux » (Guy Delisle) .....                 | 44  |
| Chapitre 2. L'architecture du récit.....   | 46  |
| 2.1 Traits et couleurs.....  | 48  |
| 2.2 Rythme et mise en case.....  | 51  |
| 2.3 La parole de l'autre .....   | 61  |
| 2.4 Le rapport au référentiel .....  | 66  |
| 2.5 La forme du reportage.....   | 72  |
| 2.6 Intertexte .....   | 75  |
| 2.7 « Le style, c'est l'homme même » (Buffon) .....                                  | 80  |
| Chapitre 3. Une représentation politique et une politique de la représentation ..... | 82  |
| 3.1 Subversion .....   | 85  |
| 3.2 L'image et ses achoppements .....  | 86  |
| 3.3 Pèlerinages .....  | 96  |
| 3.4 Espaces .....  | 107 |
| 3.5 Les figures d'autorité.....  | 112 |
| 3.6 Une « esthétique de la contrainte » (Alain Rey).....                             | 116 |
| Conclusion .....   | 119 |
| Bibliographie .....  | 125 |
| Annexes .....  | 130 |
| Annexe 1 : Lexique sommaire.....   | 130 |
| Annexe 2 : Extraits des œuvres du corpus principal.....                              | 131 |

## Introduction

Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, que l'on parle de l'âge d'or du *comic book* aux États-Unis ou encore de l'école franco-belge, la bande dessinée<sup>2</sup> a longtemps été considérée comme un simple divertissement enfantin : « [I]l était tenu pour acquis que ses personnages étaient des sortes de pantins, constitutionnellement privés d'épaisseur et qui s'épuisaient dans le mouvement, l'action, le bruit<sup>3</sup>. » Afin de s'émanciper de cette conception du personnage pour plutôt mettre à l'avant-plan la figure de l'auteur, des œuvres à tendance autobiographique ont été publiées dès les années 1970, dans la foulée du mouvement de la contre-culture aux États-Unis. Citons en exemple les contributions de Robert Crumb à la série *Zap Comix* (1968 – 2014), celles d'Art Spiegelman aux revues *Real Pulp* (1971 – 1973) et *Young Lust* (1970 – 1993) ou l'entreprise autobiographique d'Harvey Pekar dans *American Splendor* (1976 – 2008). On pourrait même remonter jusqu'aux confessions impudiques de Justin Green et son *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* : publiée en 1972, il s'agit de l'une des premières B.D. ouvertement autobiographiques. À partir des années 1990 jusqu'à nos jours, cette pratique s'est de plus en plus imposée dans le champ de la bande dessinée francophone. On peut penser à la série *L'Ascension du Haut Mal* de David B. (1996) ou à *Persepolis* de Marjane Satrapi (2000).

---

<sup>2</sup> Un court lexique se retrouve en annexe de ce mémoire. Il clarifie certains termes liés au vocabulaire de la bande dessinée. Aussi, les appellations « bande dessinée » et « B.D. » sont utilisées librement tout au long de ce travail. Elles sont considérées comme des synonymes, à la manière des récentes recherches académiques publiées au Québec (voir ici le mémoire de Jonathan Pépin-Nadeau portant sur *Blutch*, publié en 2009, ou celui de Julie Delporte traitant de la bande dessinée autobiographique à l'ère du numérique, publié en 2011). Le chercheur Thierry Groensteen, dans son livre *La bande dessinée au tournant* (2017), utilise aussi les deux appellations.

<sup>3</sup> Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration*, Paris, PUF, 2011, p. 142.

L'autobiographie constitue l'une des nombreuses potentialités du 9<sup>e</sup> art, et elle s'est notamment alliée à une perspective journalistique afin de créer des B.D. reportages, « une voie non conformiste de se confronter à la réalité<sup>4</sup>. » Ainsi, Joe Sacco est « l'auteur américain qui [...] a fait reconnaître le reportage en bande dessinée avec ses livres en Palestine et en Bosnie [...] »<sup>5</sup>. Sa façon de rapporter ses expériences est marquée par une approche journalistique : il rencontre des témoins oculaires et divers acteurs de l'histoire qu'il tente de comprendre (et de faire comprendre). Il emprunte la voie du journalisme engagé afin d'aborder des sujets tels que l'occupation de la bande de Gaza par les forces israéliennes lors de novembre 1956 (*Gaza 56*) ou encore les conditions de vie des réfugiées tchéchènes dans le Caucase (*Reportages*).

Son « approche documentaire » a suscité un intérêt académique certain au sein des universités anglophones: « [It] blends journalism, autobiography, travel writing and ethnography. Sacco's approach has proved to be very influential and inspirational to fellow graphic novelists on both sides of the Atlantic<sup>6</sup>. » Kristian Williams propose la terminologie « comics journalism<sup>7</sup> », Christophe Dabitch, cité plus haut, parle de « reportage en bande dessinée ». Ajoutons que Joe Sacco est parfois comparé à Art Spiegelman : « These authors portray torture and massacre in a complex formal mode that does not turn away from or mitigate trauma; in fact they demonstrate how its visual

---

<sup>4</sup> Christophe Dabitch, « Reportage et bande dessinée » dans *Bande dessinée et lien social*, Paris, CRNS Éditions, 2014, p. 67.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>6</sup> Edward Bader, *Comics Carnet: The Graphic Novelist as Global Nomad*, mémoire, Brock University, 2006, p. 58.

<sup>7</sup> Kristian Williams, « The Case for Comics Journalism: Artist-reporters leap tall conventions in a single bound », *Columbia Journalism Review*, vol 43, no 6, mars/avril 2005, p. 51-55.

retracing is enabling, ethical, and productive<sup>8</sup>. » Sacco est en fait un exemple récurrent d'une approche journalistique que les revues et les collectifs abordent sous plusieurs angles. Dans son article « Staging Cosmopolitanism : The Transnational Encounter in Joe Sacco's *Footnotes in Gaza*<sup>9</sup> », Aryn Bartley cherche à éclairer comment le travail de ce bédéiste peut relever de l'historiographie, faisant aussi de lui un « civic model ». Thierry Groensteen, pour sa part, évoque Sacco lorsqu'il étudie des problématiques relatives aux méthodes d'autoreprésentation en bande dessinée<sup>10</sup>. Il est clair que ce mémoire s'inspire à son tour de ces points de vue divers.

Le « je » autobiographique est également présent dans les ouvrages de Guy Delisle, Québécois désormais installé en France depuis plusieurs années et dont les voyages en Chine, en Corée du Nord, en Israël et en Birmanie ont conduit à l'élaboration d'œuvres qui ont elles aussi des allures de reportage. Delisle se rapproche plus du récit de voyage où le narrateur relate, avec un ton souvent comique, les anecdotes et les rencontres marquantes qui ont ponctué ses séjours à l'étranger. Il est expatrié pour des raisons professionnelles, puisque son métier d'animateur dans le domaine du dessin animé l'amène à superviser des équipes dans des régions du globe où la main d'œuvre se trouve au rabais. C'est ce cas de figure que l'on retrouve dans *Shenzhen* et *Pyongyang*. Si ce n'est pas son propre travail, c'est celui de sa conjointe, Nadège, à Médecins sans frontières, qui le force à se déplacer, comme dans *Chroniques birmanes* et *Chroniques de Jérusalem*.

---

<sup>8</sup> Hillary Lamson Chute, *Contemporary graphic narratives: history, aesthetics, ethics*, thèse, State University of New Jersey, 2006, p. ii.

<sup>9</sup> Dans *Transnational Perspectives on Graphic Narratives: Comics at the Crossroads*, New York, Bloomsbury Academic, 2013, p. 67 - 82.

<sup>10</sup> « Problèmes de l'autoreprésentation », dans *Autobio-graphismes : Bande dessinée et représentation de soi*, Genève, Georg, p. 47 - 61.



Comparée à celle de Joe Sacco, l'attention académique suscitée par Guy Delisle est moins consistante, bien qu'il soit facile de se documenter à son sujet. Le mémoire de maîtrise de Tassia Trifiatis, intitulé *Nouveaux explorateurs: les bédéistes et leurs récits de voyage dans Shenzhen de Guy Delisle et Missionnaire de Joann Sfar*, fournit une étude intéressante du tout premier récit de voyage du Québécois : « Ces deux albums offrent des visions différentes du voyage, jusqu'à offrir une réflexion sur la mondialisation à travers la vision de l'espace urbain et la relation de l'humain au lieu<sup>11</sup>. » Il s'agit de thèmes qui reviennent souvent lorsque l'on parle de Guy Delisle et ils feront partie de notre propre réflexion. À la manière du travail que nous nous proposons d'effectuer, l'auteur québécois est souvent mis en relation avec d'autres bédéistes qui adoptent une perspective qui peut se rapprocher de la sienne, et Joe Sacco est un de ceux-là. On retrouve dans *Comics Carnet* des commentaires portant sur *Shenzhen* et *Pyongyang* :

I have chosen Delisle because his œuvre is firmly grounded in the Francophone comics tradition. [...] As a migrant worker residing in a country for an extended period of time, Delisle has a different understanding and experience of a foreign culture than authors such as Sacco who are only short-term visitors<sup>12</sup>.

Un autre chapitre du collectif *Transnational Perspectives on Graphic Narratives* évoque aussi Delisle : « The book [*Pyongyang*] mines the expatriate lifestyle by providing vignettes of Delisle's everyday routines in gray-tones and sketchily delineated, abstract caricatures<sup>13</sup>. » L'auteure propose ici une analyse des planches muettes chez Delisle, les comparant à celles de Sacco : « Many silent panels are inserted to fulfill a very similar

---

<sup>11</sup> Université de Montréal, 2009, p. iii.

<sup>12</sup> Edward Bader, *op. cit.*, p. 77.

<sup>13</sup> Georgiana Banita, « Cosmopolitan Suspicion : Comics Journalism and Graphic Silence », dans *Transnational Perspectives on Graphic Narratives : Comics at the Crossroads*, *op. cit.*, p. 53.

purpose, namely, to make historical narrative choke<sup>14</sup>. » De plus, notons que Delisle bénéficie d'une reconnaissance médiatique très forte au Québec. Depuis plusieurs années, la publication d'un nouvel ouvrage amène son lot d'entrevues dans des émissions télévisuelles variées. La série *BDQC* lui a d'ailleurs consacré un épisode complet<sup>15</sup>.

Le discours critique montre que les ouvrages de Joe Sacco relèvent de la B.D. reportage ; ceux de Guy Delisle ont plus à voir avec le récit de voyage. Il existe néanmoins une frontière poreuse entre les deux approches. La matière première de la bande dessinée reportage est ce que l'énonciateur « a vu et entendu sur le terrain » :

Cela implique donc que l'auteur se soit rendu sur place pour rencontrer les gens dont il parle, et qu'il ait recherché des informations dans le but de les partager avec un lecteur. En ce qui concerne le support de diffusion, comme il existe des reportages de professionnels qui prennent la forme d'un documentaire ou d'un livre, ce type de bande dessinée peut paraître en album<sup>16</sup>.

Il est clair qu'une expérience « sur le terrain » caractérise la démarche des deux bédéistes. Plus encore, ce qui permet d'inclure ces artistes dans un même corpus est leur propension à utiliser les ressources narratives de la bande dessinée afin de condenser des informations au sujet du pays visité. Les œuvres se rejoignent sur ce point : elles rendent accessible une somme de connaissances recueillie par les auteurs lors de leurs voyages. C'est pourquoi nous soutenons que les bandes dessinées de Delisle peuvent aussi être considérées comme des B.D. reportages. Les méthodes d'autoreprésentation prennent également une grande place au sein de la démarche des bédéistes, et elles constituent une porte d'entrée privilégiée à l'intérieur des œuvres.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>15</sup> Denis et Louis-Vincent Blaquière (réal.), *BDQC*, série documentaire télévisée, Montréal, Argus Films, DVD, 2013, 210 min.

<sup>16</sup> Séverine Bourdieu, « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde », *CONTEXTES : Le littéraire en régime journalistique*, no 11, 2012.

Le présent mémoire organisera un travail comparatif entre *Shenzhen* (2000), *Pyongyang* (2003), *Chroniques birmanes* (2007) et *Chroniques de Jérusalem* (2011) de Guy Delisle, et *Gaza 1956 : en marge de l'histoire* (2010), *Palestine* (2010) et *Reportages* (2011) de Joe Sacco. Cette méthode amènera à faire une lecture croisée de ces deux auteurs et fera ressortir trois aspects principaux : les paramètres qui régissent l'autoreprésentation des auteurs étudiés, les particularités esthétiques et structurales de leurs œuvres ainsi que leur portée politique.

Démontrer le fonctionnement de l'autoreprésentation dans les bandes dessinées de Guy Delisle et de Joe Sacco permettra de détailler toute l'importance du dispositif autobiographique et la manière dont il devient un facteur déterminant dans le cadre de récits directement influencés par un contexte interculturel. Il affirme en effet le regard singulier et subjectif que posent les bédésistes sur l'environnement culturel nouveau qu'ils appréhendent, et, conséquemment, sur les citoyens qu'ils sont susceptibles de rencontrer tout au long de leur voyage. Les deux auteurs, malgré leurs différences évidentes, en viennent tous deux à créer des récits qui *négoient* l'altérité et les distances entre le sujet d'énonciation et une culture étrangère représentée. Le but sera d'analyser comment ce type d'entreprise peut s'organiser au sein d'une bande dessinée. Ce travail s'appliquera aussi à contribuer aux discussions académiques sur le 9<sup>e</sup> art, un champ de recherche de plus en plus valorisé.

Une approche comparative identifiera les conditions faisant en sorte que certaines B.D., particulièrement les travaux de Delisle et de Sacco, peuvent devenir des objets de connaissance capables d'énoncer l'expérience de la diversité humaine. Grâce à sa dimension graphique, la bande dessinée permet aussi de traiter les données

géographiques, historiques et culturelles de façon synthétique et schématique. Cela construit, en quelque sorte, des ouvrages quasi pédagogiques dont la mise en récit, gérée par une subjectivité assumée comme telle, élabore un mode de connaissance.

Ce qui fait de la lecture d'une bande dessinée une expérience esthétique très personnelle est notamment son mode discursif au sein duquel la parole directe des personnages peut facilement se passer d'une narration omniprésente, comme dans un film ou une pièce de théâtre. Ainsi, le lecteur a l'impression d'être le témoin « privilégié » de ce discours<sup>17</sup>. Les bédéistes qui nous occupent soutiennent cependant une narration presque toujours identifiable à une voix auctoriale, surtout à cause d'une utilisation régulière du récitatif. Il sera donc intéressant d'examiner les ressorts narratifs qu'engage une telle posture énonciative. Elle semble fournir à l'artiste de nombreuses possibilités afin de développer son récit : les récitatifs, bien sûr, mais également les phylactères, qui apparaissent lors des interactions verbales avec d'autres personnages, sont tous des outils discursifs utilisés par un « je » autobiographique qui « intervient [aussi] comme *montré*<sup>18</sup> », ce qui implique une démarche d'autoreprésentation se rapprochant à la fois de l'autoportrait littéraire et pictural.

Un récit en bande dessinée est une architecture souvent complexe. Ce travail sera l'occasion d'explorer les ressources propres à ce médium que les artistes mettent à contribution afin de raconter leurs histoires. Dès le départ, on peut avancer qu'une œuvre comme *Palestine* a une construction beaucoup plus déroutante et alambiquée que les B.D. de Delisle, lesquelles se conforment à une certaine régularité formelle. Au-delà de ce constat apparent, les deux auteurs établissent un cadre référentiel dont l'analyse permettra

---

<sup>17</sup> Pierre Masson, *Lire la bande dessinée*, Lyon, PUL, 1985, p. 28.

<sup>18</sup> Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration*, *op. cit.*, p. 109.

de détailler le rapport au réel qu'ils entretiennent. Un projet d'autoreprésentation est parfois le lieu de diverses tensions : l'autre, celui qui fait simplement partie d'une culture différente, et l'espace souvent urbain auquel les alter ego des bédéistes se confrontent les mettent à l'épreuve. Ils sont obligés de ruser avec les limites que leur impose la ville, marquant donc le regard qu'ils posent sur le territoire et leur manière de le transposer dans le « système tabulaire<sup>19</sup> » qu'est la planche d'une B.D. De plus, les modalités d'intégration du discours d'autrui, surtout chez Sacco, permettent à l'artiste d'élargir son univers de représentation et de redonner une sorte de dignité à ses interlocuteurs, souvent éprouvés à l'intérieur de leur propre pays. C'est ainsi que ces ouvrages sont dotés d'une charge à la fois politique et subversive. La Corée du Nord, la Birmanie, la Palestine : ce sont toutes des régions du globe où des enjeux humanitaires sont incontournables. À leur manière, Joe Sacco et Guy Delisle — bien que l'engagement politique de ce dernier se fasse beaucoup moins virulent — montrent et/ou dénoncent les conséquences que peut entraîner la mise en place d'un État autoritaire, tout en affirmant l'originalité de leur démarche artistique. Et approcher grâce à la bande dessinée une problématique aussi complexe que le conflit israélo-palestinien recèle en effet une dimension subversive. Nous proposons donc une analyse qui tient compte du fait social.

Il faut expliquer ici pourquoi, au sein de ce travail, le terme *bande dessinée* a été préféré à celui de *roman graphique*, lequel s'est imposé, notamment dans le discours médiatique, afin de classer certaines œuvres destinées à un public plus adulte et explorant de nouveaux formats s'éloignant des traditionnels albums cartonnés dotés d'un

---

<sup>19</sup> Pierre Fresnault-Deruelle définit cette formule en ces termes : « les planches sont des systèmes tabulaires où les vignettes ne sont plus toujours intégrées dans un continuum logique, mais où certains cartoons, qui représentent la scène mentale du héros, entretiennent des rapports de contiguïté parfois complexes. » « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, no 24, 1976, p. 23.

nombre limité de pages (entre 48 et 62 en moyenne). Il s'agit d'une traduction directe du terme anglais *graphic novel*, utilisé à l'origine par l'auteur américain Will Eisner pour décrire l'un de ses ouvrages phares, *A Contract With God* (1978). C'est aussi une appellation qui a de meilleures chances de légitimer la valeur culturelle du médium et, par la même occasion, de lui « apporter une certaine respectabilité sociale<sup>20</sup> », puisque la mention de « roman » amène la bande dessinée à faire son entrée dans la littérature, lui permettant de cohabiter avec elle. Il semble cependant que la dénomination *bande dessinée* est plus commode pour ce travail. La raison en est fort simple : elle décrit mieux ce qu'est cet art et permet d'adopter l'approche de théoriciens qui le considèrent comme un « art séquentiel<sup>21</sup> ». En effet, les chercheurs qui ont analysé « les principaux mécanismes producteurs de sens<sup>22</sup> » de la bande dessinée ont très souvent mis l'accent sur sa composante séquentielle intrinsèque. On retrouve cette idée d'une « bande » qui entraîne le lecteur dans une succession de cases. Scott McCloud, par exemple, propose que le principe de l'ellipse est la principale articulation qui crée du temps et du mouvement, car « l'action » d'une B.D. se situe, en somme, dans les intervalles entre les vignettes, dans les espaces souvent blancs entre les cases : c'est ce que McCloud appelle — dans la version française de son ouvrage du moins — les « caniveaux<sup>23</sup> ». À sa suite, Thierry Groensteen a démontré, grâce à son concept de « solidarité iconique », qu'une planche constitue une « unité visuelle » dans laquelle des « relations [...] peuvent exister entre des images distantes [...]»<sup>24</sup> ». Enfin, la bande dessinée, étant donné qu'elle tisse une

---

<sup>20</sup> Art Spiegelman, *Le musée privé d'Art Spiegelman : Un aperçu idiosyncrasique de l'histoire et de l'esthétique de la bande dessinée*, ebook, Néolibris et Cité internationale de la BD, 2012, p. 31.

<sup>21</sup> Will Eisner, *Comics and Sequential Art*, Floride, Poorhouse Press, 1985, p. 5.

<sup>22</sup> Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 1.

<sup>23</sup> Scott McCloud, *L'art invisible*, Paris, Delcourt, 2007, p. 74. Le terme « gouttières » sera aussi utilisé.

<sup>24</sup> Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 40.

interdépendance très forte entre textes et dessins, est ainsi définie par Groensteen comme un dispositif polysémiotique dont la narration peut se diviser en deux instances : le récitant (pour le texte) et le monstateur (pour le dessin). Cette approche théorique permettra de détailler, par exemple, comment s'organisent l'autoreprésentation des auteurs et les délégations de la narration. En somme, c'est principalement la sémiologie de la bande dessinée, étudiée notamment par Thierry Groensteen et Scott McCloud, qui détaillera ce qui fonde les spécificités de ce médium, de même que les moyens qui sont les siens afin de raconter une histoire. Cette approche fournira les outils principaux afin de démontrer l'originalité de l'entreprise artistique des auteurs étudiés et d'expliquer comment les codes de la B.D. parviennent à produire du récit. La structure des bandes dessinées et l'utilisation de l'ellipse, laquelle dévoile une conception de la temporalité spécifique, sont des terrains d'investigation pertinents qu'une approche sémiologique pourra éclairer.

L'étude de l'autoreprésentation sera basée sur les travaux de Philippe Lejeune au sujet de l'autobiographie. Sa réflexion servira de point départ, elle est dotée d'une certaine souplesse qui permettra de l'adapter à ce travail. C'est surtout la notion de « contrat » (ou de « pacte de lecture ») qui nous sera utile, ainsi que le « type de lecture » qu'il engendre<sup>25</sup>. Précisons que contrairement aux textes analysés par Lejeune, il n'y a pas vraiment une « histoire de la personnalité<sup>26</sup> » dans les bandes dessinées de Delisle et de Sacco, même si elles recèlent une part d'introspection. Nous grefferons également les perspectives critiques de Philippe Gasparini au sujet du péri-texte<sup>27</sup> — lequel construit la

---

<sup>25</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 47.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>27</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, 393 p.

crédibilité de la posture auctoriale et un pacte de lecture spécifique —, ou encore celles de Michel Beaujour en ce qui a trait à l'autoportrait<sup>28</sup>. Dans le cas d'une bande dessinée, cette dernière méthode d'autoreprésentation se fait sur le mode itératif, puisqu'une telle organisation du récit suppose la répétition constante, de case en case, de ce que nous appellerons le « moi-graphique<sup>29</sup> ». Développée notamment par Alfredo Guzman Tinajero, cette instance est en fait l'alter ego de l'auteur, sa représentation graphique qui intervient au sein de la monstration. Grâce à sa ressemblance avec l'auteur, elle est censée soutenir le pacte autobiographique. De plus, dans son ouvrage *Bande dessinée et narration* (2011), Groensteen a longuement examiné les paramètres de l'autoreprésentation en bande dessinée à l'aide de concepts tels que la « personnalité graphique du monstre » et les narrateurs actorialisés autobiographiques<sup>30</sup>. L'approche critique du sémiologue permettra d'encore mieux éclaircir le caractère autobiographique des œuvres.

Par ailleurs, il est clair que ces bandes dessinées organisent un savoir qui concerne les habitudes quotidiennes et les coutumes d'une société qui est lentement apprivoisée par le sujet de l'énonciation. On peut dire qu'il se confronte parfois à une altérité, non pas au sens psychanalytique du terme, mais bien au sens culturel tel qu'il a pu être analysé dans le collectif intitulé *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, dirigé par Pierre Ouellet<sup>31</sup>. La B.D. pourrait être un terreau fertile où s'énonce « la perception et [...] l'imagination qui sous-tendent l'expérience

---

<sup>28</sup> Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980, 375 p.

<sup>29</sup> Alfredo Guzman Tinajero, « Les traces de soi : La transmédiation du moi-graphique dans *American Splendor* » dans *Autobio-graphismes : Bande dessinée et représentation de soi*, Genève, Georg, 2015, p. 154 - 170.

<sup>30</sup> Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 85 à 132.

<sup>31</sup> Québec, Presses de l'université Laval, 2003, 446 p.



intersubjective ou la dynamique relationnelle entre soi et l'autre, au fondement de la socialité [...]»<sup>32</sup>. C'est surtout cette idée d'une « expérience » qui semble pertinente pour ce travail, notamment parce qu'une certaine quotidienneté marque le parcours des narrateurs actorialisés autobiographiques. Ouellet affirme : l'autre « n'est autre que dans l'expérience perceptive que j'en fais : son altérité qualifie l'expérience que je vis par rapport à lui bien plus que l'individu ou l'entité sur quoi elle porte<sup>33</sup>. » L'altérité est en fait appréhendée, filtrée à travers une perception cognitive, énonciative ou affective, et c'est le fruit de cette expérience dont l'artiste, entre autres, se fait le porteur. Nous sommes bien loin ici de considérer que le contact de l'autre permet d'atteindre son essence, prétention qui le transformerait en objet fixe.

Parler de l'autre, parler d'une culture différente amène l'artiste à alimenter ses méthodes de représentation dans un répertoire plus ou moins large. Étant donné que les bandes dessinées étudiées sont en grande partie les résultats de voyages en Orient et en Asie, un ouvrage comme *L'orientalisme* d'Edward W. Saïd<sup>34</sup> est susceptible d'apporter une perspective en mesure d'évaluer si elles apportent une nouvelle version de « l'univers textuel<sup>35</sup> » constitué par les représentations de l'Orient circulant dans une société donnée. Rappelons que Saïd a en effet tracé le « système d'idées<sup>36</sup> » qui soutient l'orientalisme, une discipline à la fois érudite et universitaire dont l'objectif est d'interpréter et de construire l'Orient. Les représentations qui en découlent sont bâties afin de mieux saisir ce qui est étranger, en l'occurrence l'Orient, pour ensuite devenir un instrument discursif

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>34</sup> *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005, 578 p.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 524.

de domination. Il ne faut pas s'étonner de voir que *Gaza 56* et *Palestine* sont tous les deux à l'étude : ces B.D. exemplifient grandement cet angle d'investigation et elles permettent en plus de voir l'évolution de l'artiste. Ainsi, ce travail sera l'occasion de voir comment les bédéistes réutilisent, assument ou révisent leurs idées préconçues au sujet d'un pays donné. Soulignons aussi que les travaux de Tzvetan Todorov<sup>37</sup> et de Jean-Claude Berchet<sup>38</sup> nous aideront à mieux arrimer notre réflexion sur la manière de conceptualiser l'altérité et les enjeux liés au récit de voyage.

L'altérité ne représente pas pour les deux auteurs un exotisme exaltant ou une anomalie à corriger, mais bien un ailleurs qu'il est possible d'appréhender. Les stratégies de monstration que permet la bande dessinée organisent une expérience éminemment subjective où l'autre est doté d'une parole : un espace lui est donné pour qu'il puisse raconter son histoire ou celle de son pays. L'œuvre narrative qui en découle est le lieu d'un échange où l'énonciation principale compose en mosaïque l'altérité et le savoir qu'elle porte.

---

<sup>37</sup> *Nous et les autres*, Paris, Seuil, 1989, 538 p.

<sup>38</sup> *Le voyage en Orient*, Paris, R. Laffont, 1985, 1120 p.

# Chapitre 1

## L'autoreprésentation

Comme nous l'avons déjà mentionné, le projet artistique des deux auteurs est motivé par des raisons professionnelles différentes : la supervision d'équipes d'animateurs dans le domaine du dessin animé ou le travail à Médecins sans frontières de Nadège pour Guy Delisle ; la production de reportages journalistiques pour Joe Sacco. Il demeure qu'ils construisent des récits dotés d'une composante autobiographique importante, et il est nécessaire d'examiner celle-ci dans le cadre de l'analyse. Cette composante est marquée par une subjectivité, assumée comme telle, qui indique, si l'on veut, le point de départ d'une médiation entre un énonciateur et une culture étrangère représentée.

Le présent chapitre propose donc avant tout d'examiner les bandes dessinées du corpus par la voie de l'autoreprésentation et des divers ressorts narratifs qu'elle met en place. Nous commencerons par analyser « l'extérieur » du texte, pour ainsi dire. En effet, la première partie de ce chapitre s'attardera sur la filiation éditoriale qui a permis l'émergence du champ de la bande dessinée autobiographique, autant aux États-Unis durant les années 1960-1970 qu'en France lors des années 1990. Cette approche permettra de mieux cerner la volonté d'émancipation qui animait les bédéistes à cette époque. Ensuite, à la lumière des idées de Philippe Lejeune, nous analyserons le « pacte de lecture » particulier qu'engendrent les bandes dessinées de Sacco et de Delisle. Nous verrons comment chez Sacco, par exemple, un riche péri-texte permet notamment de construire une posture d'énonciation crédible. Une réflexion plus large portant sur le médium hybride qu'est la bande dessinée nous conduira à considérer les paramètres qui

régissent l'autoreprésentation en B.D. Plus spécifiquement, les notions de narrateur actorialisé autobiographique (Groensteen) et de stabilité du moi-graphique (Guzman Tinajero) seront convoquées pour enrichir la lecture croisée des deux auteurs, qui conjuguent à leur autoreprésentation une forme d'autoportrait, à mi-chemin entre les autoportraits littéraire et pictural, capable d'apporter une nouvelle « dignité » à l'artiste. Enfin, il est clair que les alter ego bédésques des auteurs mettent en place divers procédés afin de se rapprocher de la condition du lecteur, et d'ainsi capter sa bienveillance.

### **1.1 La bande dessinée autobiographique et sa filiation éditoriale et thématique**

Aux États-Unis, durant les années 1960 - 1970, la bande dessinée s'affranchit peu à peu de la censure globale qui l'a touchée. En effet, le docteur Fredric Wertham, un psychiatre américain, publie en 1953 une vaste accusation aux fondements plus que questionnables et attaquant directement le caractère nuisible des *comic books* pour la jeunesse. Le titre de cette étude annonce assez clairement le programme : *Seduction of the Innocent*. Comme le souligne Rocco Versaci : « His conclusion, in essence, was that comic books caused delinquency because imprisoned juvenile delinquents had read them<sup>39</sup>. » Conséquemment, la croisade de Wertham contre les bandes dessinées américaines a donné lieu à la Comics Magazine Association of America (CMAA) dont la mission était d'appliquer le « Comics Code », une restriction qui a grandement édulcoré la production dite « mainstream<sup>40</sup> ». Grâce à des structures éditoriales beaucoup plus petites — les *fanzines* et autres autoproductions en sont des exemples probants —, la

---

<sup>39</sup> Rocco Versaci, *This book contains graphic language : comics as literature*, New York, Continuum, 2007, p. 8.

<sup>40</sup> *Idem*.

bande dessinée aux États-Unis s'est progressivement détachée de sa « juvénilisation » pour s'adresser à un public plus adulte. Le terme *comix*, en plus de mettre l'accent sur le caractère *mixte* du médium<sup>41</sup>, devient la « graphie de la contre-culture<sup>42</sup>. »

C'est dans un tel contexte que les pratiques autobiographiques ont permis à la B.D. de développer ses nouvelles préoccupations stylistiques et thématiques. C'est dans l'antichambre du fantasme débridé que des artistes comme Robert Crumb s'autoreprésentent : « la bande dessinée montre et dit "je". Crumb joue avec son narcissisme, se dessine, impose son personnage jusque dans l'insignifiance apparente (chantonnant, rotant, se curant les dents), se met en scène, étale ses fantasmes sexuels [...]»<sup>43</sup>. Ainsi, ces considérations au sujet de l'émancipation éditoriale et thématique de la B.D. éclairent un peu mieux l'émergence de l'autobiographie en bande dessinée aux États-Unis, née « dans le berceau de la *beat generation* à San Francisco [...]»<sup>44</sup>. Elle offrait un espace de confession, un « exutoire » à de « jeunes gens en rupture de ban [...]»<sup>45</sup>.

Parallèlement, apparaît une nouvelle pratique du journalisme. Deux textes publiés en 1965, *In Cold Blood* de Truman Capote et *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* de Tom Wolfe annoncent une nouvelle manière d'aborder le récit journalistique, désignée par certains comme « New Journalism ». Il s'agit d'une étiquette un peu fourre-tout qui se définit tout de même par un ajout des techniques de la fiction

---

<sup>41</sup> Art Spiegelman, *Le musée privé d'Art Spiegelman : Un aperçu idiosyncrasique de l'histoire et de l'esthétique de la bande dessinée*, ebook, Néolibris et Cité internationale de la BD, 2012, p. 10.

<sup>42</sup> Alain Rey, *Les spectres de la bande : essai sur la B.D.*, Paris, Minuit, 1978, p. 153.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>44</sup> Viviane Alary, Danielle Corrado et Benoît Mitaine, « Introduction : Et moi, émoi ! » dans *Autobiographismes : Bande dessinée et représentation de soi*, op. cit., p. 14.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 15.

afin de détailler les observations tirées de l'enquête et par une attention particulière à la médiation prenant place dans toute entreprise journalistique, reléguant aux oubliettes le point de vue objectif<sup>46</sup>. Le « New Journalism » a depuis été dépouillé de sa « nouveauté », l'effet de surprise n'est plus et il a été à son tour « absorbé » par la production de masse<sup>47</sup>. Il est clair les bandes dessinées de Joe Sacco entretiennent une filiation particulière avec cette école de pensée. Ses reportages se situent donc à un point de rencontre entre le récit de soi et le journalisme — évitant peut-être alors l'écueil du narcissisme ostentatoire des années 1960 — pour créer des B.D. reportages, un genre dont les contours ont déjà été cernés en introduction et dans lequel il est possible d'inclure Guy Delisle.

Le positionnement de l'œuvre du Québécois dans le champ de la bande dessinée francophone s'est fait, au départ, dans la foulée d'un mouvement d'émancipation incarné par de petites maisons d'édition telles que L'Association. C'est à cette enseigne que Delisle a publié ses premières B.D., notamment *Shenzhen* et *Pyongyang*. Fondée en 1990 en France par Jean-Christophe Menu et Lewis Trondheim, entre autres, L'Association incarnait un vent de changement influencé par le branle-bas de combat qui a déjà eu lieu aux États-Unis :

L'émergence de ces structures alternatives témoigne de la volonté de rompre avec une certaine bande dessinée des années 80, incarnée par l'album de 48 pages, cartonné et coloré, standard de la bande dessinée franco-belge, dont on suppose qu'il raconte une histoire haute en couleurs et riche en rebondissements, reposant sur la prééminence du personnage allant de pair avec le principe de la série<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Rocco Versaci, *op. cit.*, p. 110 - 111.

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> Catherine Mao, *La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013) : Transgression, hybridation, lyrisme*, thèse, Université Paris-Sorbonne, 2014, p. 38.

L'autobiographie devient alors un cheval de bataille incarnant un « renouvellement tant formel que thématique [...] jetant [...] la tyrannie du personnage aux oubliettes pour mettre en avant la figure de l'auteur<sup>49</sup>. » Cette démarche s'oppose clairement à la sérialité qu'implique parfois le personnage de fiction en bande dessinée. Le contexte européen a érigé l'école franco-belge comme le modèle à contrer, mais on peut en dire autant du *comic book* aux États-Unis, un autre format éditorial dont les personnages très codés sont voués à être constamment repris par plusieurs artistes. Pour parler en termes économiques, l'autobiographie, œuvre plus artisanale qu'industrielle, garantissait peut-être un meilleur contrôle sur le produit, l'empêchant de glisser vers la récupération mercantile. Cependant, le personnage *devient* l'auteur (et vice-versa), et il peut véhiculer à son tour son lot de lieux communs, comme quoi toute avant-garde est un jour dépassée. David Turgeon, bédéiste québécois, a analysé ce qui constitue les fondements de cette « crise » dans un billet datant de 2010 :

Fabrice Neaud semble donner de ce je-personnage une définition peut-être plus riche : « citoyen moyen, presque toujours trentenaire, censément de gauche, “bien-pensant”, mais censément impuissant devant les cruels mouvements du monde, censément ratant de petites historiettes d'amour assez piteuses, censément un peu isolé de ses contemporains du fait d'un caractère un peu “coincé” le rendant censément “sympa” aux yeux d'un lecteur vu comme un “pote” qui pourra ainsi facilement s'“identifier”... » On le voit, la définition du personnage en tant que tel finit toujours par dériver vers sa fonction réelle ou assumée, qui est de provoquer l'identification du lecteur<sup>50</sup>.

Autrement dit, il s'agit ici d'un stéréotype qui prend racine dans la banalité du quotidien que les personnages principaux des récits autobiographiques dépeignent. Aussi proches

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>50</sup> David Turgeon, « Crise de l'autobiographie » [Billet de blogue], *Du9*, page consultée le 16 octobre 2016. En ligne : <http://www.du9.org/dossier/crise-de-l-autobiographie/>. L'auteur cite entre guillemets Jean-Christophe Menu et Fabrice Neaud dans « Autopsie de l'autobiographie », *L'Éprouvette*, no 3, L'Association, janvier 2007.

du lecteur soient-ils, ils véhiculent néanmoins une sorte de canevas de base, retournant les volontés d'émancipation éditoriale contre elles-mêmes. La rapide codification de ce qui deviendra le « genre autobiographique » en bande dessinée constitue le nœud du problème pour les fondateurs de L'Association. La notion de genre « annule la singularité artistique et au profit d'une reconnaissance marchande<sup>51</sup>. » Ces B.D. trouvent tout de même aisément leur public :

[U]ne bande dessinée autobiographique est jugée mauvaise si elle ne sert qu'à relayer le narcissisme de son créateur posé comme héros, et excellente quand elle raconte la vie d'un antihéros, d'un « loser » (notre culture postmoderne est aussi une culture de la victimisation, et nous sommes devenus allergiques à l'étoffe des héros d'antan et surtout de leur gloire) ; heureusement les autobiographies en bande dessinée relèvent presque sans exception de la deuxième catégorie, si bien que la valorisation de la tendance autobiographique s'effectue pour ainsi dire de manière automatique<sup>52</sup>.

Les narrateurs-personnages de Sacco et de Delisle sont tout de même loin d'être des « loser », mais, comme nous le verrons plus tard, ils s'autoreprésentent parfois en montrant leurs faiblesses et leurs doutes. Leurs œuvres restent clairement influencées par une impulsion éditoriale relevant de la contre-culture.

## 1.2 Construction d'une posture

La définition de l'autobiographie qu'élabore Philippe Lejeune, bien qu'elle porte principalement sur de grandes figures littéraires dont la reconnaissance institutionnelle n'est plus à prouver (Rousseau, Gide, Leiris, Sartre, etc.), peut toutefois aider à mieux cerner les objets hybrides sur lesquels porte notre étude. Lejeune précise que

---

<sup>51</sup> Laurent Gerbier, « "Se donner un genre" : Grandeur et décadence de l'autobiographie dessinée » dans *Autobio-graphismes : Bande dessinée et représentation de soi, op. cit.*, p. 33.

<sup>52</sup> Jan Baetens, « Bande dessinée et autobiographie: Problèmes, enjeux, exemples », *Belphégor: Littérature Populaire et Culture Médiatique*. vol. 4, no 1, 2004. À noter que l'article ne dispose pas d'une pagination.



« l'autobiographie se définit par quelque chose d'extérieur au texte » et que « l'on pourrait faire dialoguer les contrats de lecture proposés par les différents types de textes [...] »<sup>53</sup>. C'est donc à dessein que le terme « composante autobiographique » a été utilisé plus haut, car les œuvres qui nous intéressent ne suivent pas scrupuleusement la définition du critique français. Il s'agit aussi de B.D. de voyage à teneur journalistique, et le récit de soi vient, en quelque sorte, se greffer à l'ensemble, proposant sans doute un nouveau « type de textes » susceptible de se joindre au champ des pratiques autobiographiques.

L'un des éléments qui permettent d'établir les paramètres du « contrat de lecture » (ou du « pacte ») est le paratexte. Philippe Gasparini, reprenant la classification de Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils* (1987), divise le paratexte en deux instances : le péritexte (les textes ou les iconographies qui « entourent » le texte principal) et l'épitéxte (les informations qui circulent à propos du livre, tels des entrevues, des critiques ou encore des commentaires)<sup>54</sup>. C'est surtout le péritexte qui retiendra notre attention, particulièrement en ce qui concerne les œuvres de Joe Sacco. Les éditions traduites en français qui figurent au corpus sont, en effet, pourvues d'un dispositif péritextuel qui cherche, sans surprise, à orienter la lecture. Alors que *Gaza 56* et *Reportages* mettent simplement en exergue un avant-propos somme toute assez bref — bien que quelques notes supplémentaires soient insérées entre les reportages du deuxième volume —, *Palestine* possède un péritexte plus imposant : des dessins inédits, des copies du cahier de notes du bédéiste ainsi que des photos prises sur place y figurent, dont une, placée au tout début du livre, où apparaît Sacco lui-même. Il est photographié, on le devine, vers les

---

<sup>53</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 46.

<sup>54</sup> Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 61.

années 1991-1992, époque où le journaliste a fait son enquête en Palestine. Implicitement, le lecteur est amené à effectuer l'analogie entre la personne sur la photo et le narrateur omniprésent tout au long du récit. Aussi, toujours dans le périphrase, on retrouve des clichés juxtaposés aux « vignettes correspondantes dans *Palestine*. » Il est clair que ce procédé cherche à ancrer le récit dans le référentiel plutôt que dans le fictionnel. En effet, à l'adéquation identitaire entre l'auteur, le narrateur et le personnage — principe auquel le lecteur souscrit lorsqu'il parcourt tout projet autobiographique — s'ajoute également une posture journalistique. L'énonciateur se pose comme étant capable de traiter les faits avec une certaine rigueur. Ce type de contrat implique que le narrateur rende « scrupuleusement compte de la réalité qu'il a observée [...]»<sup>55</sup>. Les bandes dessinées de Joe Sacco, même si elles élaborent un récit de soi, s'éloignent du « modèle romanesque » autobiographique, qui ne souscrit à « aucun contrat de référentialité et se [soustrait] à tout dispositif de vérification»<sup>56</sup>. Or, c'est précisément grâce au cadre référentiel que la crédibilité de l'auteur est construite. À ce chapitre, notons que *Palestine* propose aussi en exergue une préface signée par nul autre qu'Edward W. Saïd et intitulée « Hommage à Joe Sacco ». Saïd et Sacco sont ainsi amenés à dialoguer par ouvrage interposé, puisque le journaliste va, à un moment donné de son enquête, se plonger dans « la prose dense » du professeur renommé alors qu'il se repose chez un collègue (*Pa*, p. 177). Plus encore, le périphrase que nous venons de décrire fait entrer le lecteur, si l'on veut, dans l'atelier de l'artiste. Il y exhibe ses méthodes de travail et la manière dont le réel photographié devient un matériau de base essentiel à l'art

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>56</sup> *Idem.*

graphique. Soulignons également que ces récentes éditions augmentées contribuent fortement à poser la bande dessinée comme un bel objet-livre de collection.

La différence qui existe entre Joe Sacco et Guy Delisle en ce qui a trait au péri-texte est on ne peut plus évidente : les livres de l'auteur francophone sont complètement dépouillés d'un appareillage aussi étoffé. Sa posture est construite de façon différente. Mis à part *Chroniques de Jérusalem*, ses récits de voyage s'ouvrent toujours sur une mappemonde sommaire sur laquelle Delisle indique dans quelle ville se déroulera son séjour. Aussi rudimentaire soit-elle, cette introduction constitue également la trace d'un ancrage référentiel qui sera confirmé et développé par la suite. En effet, les raisons professionnelles qui l'ont obligé à s'expatrier sont dévoilées assez rapidement : « Le premier matin, je dois me rendre au studio pour rencontrer le directeur que je dois remplacer<sup>57</sup>. » (*S*, p. 8) On remarque un cas de figure semblable dans *Pyongyang* : « Je retrouve celle que je dois remplacer : Sandrine que je croise régulièrement dans le petit monde de l'animation. » (*Py*, p. 12) En ce qui concerne *Chroniques birmanes* et *Chroniques de Jérusalem*, Delisle doit jouer le rôle « d'homme au foyer » auprès de sa progéniture, puisque sa conjointe, Nadège, travaille pour MSF. Le bédéiste, dans tous les cas, ne se présente pas au lecteur comme un spécialiste des enjeux au cœur du pays visité et il ne manifeste pas la volonté de rapporter ses expériences avec une rigueur journalistique contrairement à Joe Sacco, comme le laissent présager les premières cases de « Procès des crimes de guerre » :

La seule fois où je suis allé au tribunal, c'était pour voir un ami contester une contravention. L'accusé présenté aujourd'hui à l'audience préliminaire, le Dr

---

<sup>57</sup> À noter que *Shenzhen* n'est pas paginé et que ce procédé n'est pas sans signification. J'ai toutefois annoté moi-même les numéros de pages afin de citer efficacement le livre.

Milan Kovacevic, un directeur d'hôpital serbe, est autrement plus mal barré... /  
Le Dr Kovacevic est accusé de génocide. (R, p. 8)

Les motivations qui l'ont mené vers son enquête se font beaucoup plus fermes dans

*Palestine* :

Les Palestiniens [...] semblaient depuis des décennies, expulsés, bombardés, battus à mort, sans que j'aie jamais retenu un nom ou un visage, même quand ça faisait la une des journaux télévisés [...] Mais maintenant, mon pote de Cisjordanie veut faire les présentations, m'introduire, que je serre la main de la souffrance de son peuple... (Pa, p. 8)

Le vocabulaire de Sacco a beau être familier par moment, il reste qu'il démontre un engagement envers le sujet qu'il cherche à comprendre. Delisle, pour sa part, se pose comme un simple observateur parfois blasé et « passif<sup>58</sup> » dont le récit se retrouve un peu à naître par défaut. Cette posture d'énonciation lui permet de raconter les expériences qu'amènent les habitudes et la quotidienneté s'installant au cours du voyage. Par exemple, la recherche d'une maison introduit quelques « considérations esthétiques » concernant l'architecture birmane (CB, p.18), et la bande dessinée offre un espace particulièrement efficace afin de représenter la complexité de ce que Delisle appelle, non sans ironie, le modèle « gréco-birmano-chinois » (CB, p. 17). Autre exemple : dans *Shenzhen*, les promenades à vélo et une visite à la banque conduisent Delisle à mentionner que le « concept de file est assez flou en Chine. Le moindre espace laissé libre risque d'être occupé à tout moment. » (S, p. 16) Le vélo est aussi, selon lui, « une solution parfaitement adaptée au milieu urbain. » (S, p. 70) Bref, on se rend compte que le portrait de la société chinoise ou birmane qui se dresse grâce à sa propre expérience subjective, et forcément incomplète, est construit grâce à des événements somme toute

---

<sup>58</sup> David Turgeon, *op. cit.*

banals, mais révélateurs de son rapport au monde. C'est sans aucun doute *Chroniques de Jérusalem* que nous pouvons rapprocher le plus de la B.D. reportage. Le récit prend beaucoup plus d'ampleur et Delisle reçoit même la proposition, de la part du chef de mission de MSF Espagne, de produire un reportage en bande dessinée dans lequel il parlerait du « travail qu'ils font à Hébron, la ville de Cisjordanie où les colons sont connus pour être particulièrement virulents. » (CJ, p. 113) Étant donné que Delisle se retrouve à être proche de MSF dans *Chroniques birmanes* et *Chroniques de Jérusalem*, il est probablement confronté plus directement à des enjeux sociaux et politiques.

### 1.3 Le soi et sa narration en bande dessinée

Lire une bande dessinée est une expérience esthétique éminemment personnelle. L'interdépendance qui existe entre textes et dessins rend compliqué l'exercice de lire une B.D. à quelqu'un, comme on pourrait le faire avec un roman. Nous avons affaire à un art qui se prête moins bien à une expérience partagée par un grand nombre d'individus : un concert peut facilement rassembler des centaines de personnes, une lecture publique d'un texte littéraire peut aussi devenir un événement mobilisateur, et il est même possible de simplement contempler un tableau à plusieurs, mais la B.D. est le lieu par excellence de la lecture silencieuse, ce qui en fait peut-être un médium moderne très représentatif de notre époque et de son « engouement pour les diverses formes du "personnel" [qui] semble caractériser toute la culture occidentale contemporaine, qualifiée de "culture de la confession" [...]»<sup>59</sup> ». L'espace intime, dirons-nous, que la B.D. propose la rend sans

---

<sup>59</sup> Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink, « Vies en récit. Mises en perspective, expérimentations, transpositions intermédiatiques. Introduction » dans *Vies en récit : Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota bene, 2007, p. 5. Les auteurs citent entre guillemets Leigh Gilmore dans son ouvrage *The Limits of Autobiography : Trauma and Testimony* (2001).

aucun doute propice à tout projet d'écriture de soi, établissant un lien particulier entre une énonciation autobiographique et le lecteur.

On peut toujours lire une bande dessinée *avec* quelqu'un, assis côte à côte. Reste que chaque individu a son propre rythme de lecture qui risque d'être incompatible avec un autre, car c'est en effet le processus de lecture qu'implique le caractère foncièrement sériel du médium qui rend sa réception si personnelle. Par exemple, pendant combien de temps devrions-nous regarder (ou *lire*) une case muette ?

Ces réflexions générales nous amènent à affirmer que c'est grâce au mode discursif que l'économie narrative d'une B.D. manifeste pleinement son efficacité :

[I]l est bien évident que toute histoire, imagée ou non, suppose un narrateur. Les images dotées de phylactères sont au contraire des histoires qui se racontent sur le mode du discours, amenant le lecteur à se considérer comme la première personne de ce discours, comme son lecteur privilégié, alors qu'il en est en fait l'auditeur<sup>60</sup>.

Pour parler plus spécifiquement de Delisle et de Sacco, ces auteurs bousculent un peu cet a priori d'une bande dessinée dont le contenu textuel serait délivré presque uniquement grâce au discours direct des personnages, puisque leurs récits sont chapeautés par une narration qui remplit, pour en revenir à l'outillage critique de Groensteen, à la fois le rôle de récitant et de monstateur, tout en déployant de diverses façons ses moyens pour raconter l'histoire : les phylactères de discours direct ou de réflexion intérieure ainsi que les récitatifs sont convoqués afin de permettre à l'énonciation autobiographique de remplir le pacte qu'elle implique, pour créer ce que Groensteen nomme un narrateur actorialisé autobiographique<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Pierre Masson, *op. cit.* p. 28.

<sup>61</sup> Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 109.

En effet, aux trois instances représentées par le texte que sont l'auteur, le narrateur et le personnage, s'ajoute aussi l'autoreprésentation graphique de soi où « le narrateur actorialisé habite des images dans lesquelles il intervient comme *montré*<sup>62</sup>. » Le lecteur peut y voir « les personnages de l'extérieur [et] la façon dont eux-mêmes perçoivent le monde et s'y projettent<sup>63</sup>. » Ce type de narration met en place ce que nous pourrions appeler, reprenant Tinajero, un « moi-graphique<sup>64</sup> ». Il s'agit de la figure principale qui soutient tout récit autobiographique, et elle repose sur trois éléments : « l'itération de l'image du protagoniste, la répétition de son nom et la focalisation textuelle axée sur l'emploi du je<sup>65</sup>. » En somme, le moi-graphique se double afin de devenir à la fois récitant et monstateur. À la lumière de ces supports théoriques, l'autoreprésentation en bande dessinée soulève deux questions principales : « celle de la fidélité à soi (c'est-à-dire de la ressemblance) et celle de la stabilité de la représentation proposée<sup>66</sup>. » Ces aspects peuvent créer des tensions et des altérations qui en disent beaucoup sur l'esthétique du projet du bédéiste autobiographe.

Ainsi, les bandes dessinées qui nous intéressent semblent respecter la structure de l'autoreprésentation que nous avons évoquée plus haut. Pour Delisle, bien que chacune de ses œuvres démontre des spécificités graphiques que nous détaillerons dans le chapitre suivant, l'unité de style qui garantit une itération stable du moi-graphique est nettement présente. C'est toutefois le schématisme du trait qui amène des interrogations concernant la « fidélité à soi » du bédéiste. Cette notion doit ici être dotée d'une certaine souplesse. La fidélité — de même que la ressemblance — à l'énonciateur en bande dessinée semble

---

<sup>62</sup> *Idem*. En italique dans le texte.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>64</sup> Alfredo Guzman Tinajero, *op. cit.*, p. 156.

<sup>65</sup> *Idem*.

<sup>66</sup> Thierry Groensteen, « Problèmes de l'autoreprésentation », *op. cit.* p. 54.

se faire, chez Delisle, au prix d'un compromis. McCloud apporte des réflexions intéressantes à ce sujet :

Quand, dans le dessin humoristique, nous faisons tendre une image vers l'abstraction, nous éliminons des détails, mais par contre nous en mettons d'autres en valeur. / En épurant une image pour n'en garder que sa signification essentielle, le dessinateur humoristique amplifie cette signification, ce qui est irréalisable dans un dessin réaliste<sup>67</sup>.

Autrement dit, le réalisme du visage et du corps humain est mis en retrait au profit de sa dimension iconique, ce qui rend peut-être plus aisé le processus itératif de tout discours en bande dessinée. Dans la pyramide de McCloud, le style graphique de Delisle se retrouverait à rejoindre d'assez près le « bord conceptuel », en bas à droite du schéma<sup>68</sup>. Or, un trait simple ne veut pas dire une histoire simple, c'est une évidence que des ouvrages phares tels que *Maus* ont imposée avec force. Certes, Delisle ne produit pas des histoires humoristiques au sens où l'entend McCloud, mais ses œuvres présentent néanmoins des anecdotes qui provoquent le rire, ou du moins cherchent à faire sourire. Auraient-elles le même impact si elles avaient été dessinées de façon réaliste ?

Jean-Christophe Menu, bédéiste et cofondateur de L'Association, évoque l'image de lui-même dans son travail d'autoreprésentation comme n'ayant pas « un rapport réel avec "moi" [...] c'est le plus souvent un symbole, un condensé hiératique<sup>69</sup> ». Delisle, pour sa part, a déjà mentionné qu'il se retrouve un peu « coincé » dans le style qu'il a naturellement adopté pour son moi-graphique. Il a simplement pris l'habitude de le dessiner presque toujours de profil, un procédé qui découle de son travail dans le dessin

---

<sup>67</sup> Scott McCloud, *L'art Invisible*, Paris, Delcourt, 2007, p. 38.

<sup>68</sup> McCloud a imaginé une pyramide qui formalise la figuration en bande dessinée. À gauche, on retrouve le « bord rétinien », qui se rapproche d'un dessin réaliste, et à droite, le « bord conceptuel », où l'on tend vers un dessin plus schématisé et simple (sans être simpliste). C'est pourquoi Delisle serait à placer à droite de cette pyramide. Notons que le sommet représente pour McCloud le domaine de l'abstraction.

<sup>69</sup> Jean-Christophe Menu et Christian Rosset, *Correspondance*, Paris, L'Association, 2009, p. 10. Il est cité par Thierry Groensteen, « Problèmes de l'autoreprésentation », *op. cit.*, p. 54.



animé et qui rend compliqué le fait de le représenter de face. À la manière de Mickey Mouse, dont les grandes oreilles rondes sont toujours bien visibles, Delisle doit garder le plus possible son alter ego de profil, ce qui limite forcément la palette d'artifices narratifs à sa disposition. L'auteur mentionne ainsi : « Je ne pense pas que je garderais cette forme-là aujourd'hui si je devais le refaire<sup>70</sup>. »

Les attributs censés signifier le moi-graphique de Delisle se résument à bien peu de choses : dos un peu courbé, nez assez proéminent, coupe de cheveux sobre avec un très mince toupet. Il porte la plupart du temps dans *Shenzhen* et *Pyongyang* un veston de couleur foncé à manches longues, et dans *Chroniques birmanes* et *Chroniques de Jérusalem* un t-shirt et une paire de shorts. Le tout est encore une fois plutôt sobre. Delisle ne semble donc pas avoir un « uniforme » immuable ou un trait caractéristique vestimentaire très fort. Cela n'empêche pas le lecteur de le reconnaître à tout coup, le « condensé » fonctionne, consolidé par le dispositif foncièrement itératif de la narration en bande dessinée. De plus, le « cerveau n'a aucun mal à transformer [des] formes en visages [...] Nous autres humains sommes tournés vers nous-mêmes. / Nous nous voyons en toutes choses. [...] / Et nous faisons le monde à notre image<sup>71</sup>. » Pour en revenir à la notion de « fidélité à soi », elle désigne moins une ressemblance photographique de l'auteur qu'une fidélité au point de vue qu'il porte sur les choses. Elle désigne aussi une sensibilité au style utilisé par le bédéiste pour raconter son histoire : lequel peut le mieux servir le propos ?

Le moi-graphique que met en place Sacco est différent. Contrairement à celui de Delisle, le narrateur actorialisé autobiographique du journaliste est bel et bien doté d'un

---

<sup>70</sup> Denis et Louis-Vincent Blaquièrre (réal.), « Delisle et son alter ego » (bonus), *BDQC*, *op. cit.*, 2 min 42 sec.

<sup>71</sup> Scott McCloud, *op. cit.*, p. 40 - 41.

signe distinctif fort, d'un « accessoire » qui construit le caractère iconique du personnage : ses fameuses petites lunettes rondes. À noter que même si elles camouflent toujours ses yeux, cela ne l'empêche pas d'avoir une palette d'expressions assez large, il se présente même sous des ressorts souvent caricaturaux. Dans l'avant-propos de *Palestine*, Sacco qualifie lui-même son « approche du dessin » de « style "gros nez " » (« Quelques réflexions sur Palestine », *Pa*). Il ajoute : « J'ai réalisé que les dessins devaient refléter la gravité de ce que je présentais. Doucement mais sûrement, je me suis efforcé de tirer plus de réalisme de ma plume, bien que je n'aie jamais pu — et jamais voulu — me débarrasser tout à fait du côté “cartoon” de mon trait. » (*Idem.*) L'ouverture de *Palestine* fournit un exemple très évident de son style « cartoon ». On y voit Sacco boire un verre avec des compagnons égyptiens. L'un d'eux, Taha, au premier plan de la page entière, est hilare, la bouche immense, toutes dents dehors. Il s'exclame à la page suivante, les yeux exorbités : « J'écraserai Israël ! », tout en frappant du poing sur la table (*Pa*, p. 2). Le moi-graphique de Sacco, pour sa part, fait également l'objet d'un traitement caricatural. Il apparaît écumant de rage, la bouche encore une fois très large, alors qu'il subit un revers de la part d'une fille dont il est amoureux (*Pa*, p. 7). *Idem* quand il passe tout près de se faire donner un coup de poing dans les parties intimes en demandant à un homme de quelle manière il a été battu pendant son emprisonnement à Naplouse (*Pa*, p. 94), ou quand il rit aux larmes avec deux Palestiniens du camp de Jabalia (*Pa*, p. 141). Mais là où son autoreprésentation devient vraiment intéressante, surtout dans le cadre de notre propos, c'est lorsqu'on compare *Palestine*, l'un de ses premiers projets<sup>72</sup>, avec une œuvre publiée plusieurs années après comme *Gaza 56*. Il est clair que le trait s'est en effet affiné : les visages, surtout, sont dotés d'un grand réalisme. Toutefois, il semble que

---

<sup>72</sup> Rappelons que *Palestine* a d'abord été publié en neuf numéros, de 1993 à 1995.

le moi-graphique de Sacco *reste le même*. Bien que ses expressions soient un peu moins exagérées, on retrouve son visage rondouillard. Nous rejoignons en partie les commentaires de Groensteen à ce sujet :

[N]on seulement le Sacco-personnage ne ressemble pas vraiment à Sacco, l'auteur, mais ce dernier a sciemment conservé pour le personnage qui le représente son style *cartoony* d'autrefois, alors que, comme l'attestent les autres personnages et les décors, son esthétique a, par ailleurs, évolué vers un réalisme accru. Ainsi le moi-personnage de Sacco n'adhère-t-il pas complètement à l'environnement qu'il arpente et questionne, il n'en est que partiellement solidaire<sup>73</sup>.

La mise en (re)trait de soi signifierait-elle conséquemment une mise à distance du sujet traité ? Rocco Versaci abonde dans le même sens : « Sacco draws himself in a much more cartoonish and exaggerated manner than the others around him, and this strategy causes him to stand out as someone who doesn't quite "fit" into this landscape or with its native inhabitants<sup>74</sup>. » En fait, il semble que Sacco soit conscient d'être un intrus aux yeux de plusieurs personnages, et son moi-graphique est le signe de ce sentiment. Ce décalage sous-entend peut-être une question fondamentale qui traverse la bande dessinée ambitieuse qu'est *Gaza 56* : Sacco est-il réellement capable de rendre compte de la vie des Palestiniens ? Plus précisément, peut-il vraiment compatir et *se figurer* la douleur d'un peuple en constant conflit ? Comme le démontre le final remarquable de *Gaza 56* — conclusion qui sera analysée en détail plus tard — ces questionnements, qui se répercutent sur le lecteur, achoppent et sont au cœur de la démarche de Joe Sacco. Voilà tous les enjeux qu'un personnage *cartoonesque* peut soulever.

---

<sup>73</sup> Thierry Groensteen, « Problèmes de l'autoreprésentation », *op. cit.*, p. 55.

<sup>74</sup> Rocco Versaci, *op. cit.*, p. 119.

## 1.4 L'artiste et son autoportrait

Un narrateur actorialisé autobiographique en bande dessinée ne se passe donc pas d'une forme d'autoportrait. Le moi-graphique ainsi construit subit des altérations, il se condense ; il s'agit en somme d'un autoportrait itératif qui s'insère dans le dispositif séquentiel qu'est une B.D., créant un récit de soi.

Dans le domaine littéraire, l'autoportrait a longtemps eu mauvaise presse. Il désigne une posture d'écriture protéiforme qui n'a pas nécessairement besoin de se constituer en récit. Michel Beaujour résume sa « formule opératoire » en ces termes : « Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire *qui je suis*<sup>75</sup>. » L'autoportrait est aussi perçu comme une « écrivainerie » oisive, il « est un dépotoir pour les déchets de notre culture<sup>76</sup>. » L'auteur français poursuit en évoquant la « transitivité » de l'écriture, une dimension à laquelle les bédéistes étudiés se rattachent :

Car l'inutilité et l'oisiveté de l'autoportrait révèlent brutalement, par contrecoup, un trait fondamental de notre culture, et que les brouillages idéologiques de la modernité postromantique n'ont fait que masquer. La rhétorique ancienne l'affirmait sans cesse, et les poétiques aussi : l'écriture doit servir à quelque chose et à quelqu'un ; l'écriture est une modalité de l'action, du civisme, elle doit être efficace et transitive : persuader, blâmer, dissuader, louer<sup>77</sup>.

Les œuvres de Delisle et de Sacco ne peuvent être qualifiées d'autoportraits, pas au sens littéraire du terme. Comme nous le verrons un peu plus bas, leur moyen d'expression se rapproche davantage de l'autoportrait pictural. Il demeure que la B.D. est aussi un art livresque parfois méprisé, accusé d'infantilisme et même d'inutilité. Lorsqu'on la combine à l'autobiographie — et, par extension, à l'autoportrait itératif qu'elle engendre

---

<sup>75</sup> Michel Beaujour, *op. cit.*, p. 9. En italique dans le texte.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 12 - 13. La formule est provocante, mais Beaujour ne fait que décrire une certaine perception partagée de l'autoportrait littéraire.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 13 - 14.

—, elle court le risque de se complaire plus que jamais dans la trivialité. Cependant, on retrouve une transivité chez un bédéiste tel que Joe Sacco. *Gaza 56* cherche à étudier « des annexes, dans les coulisses d'une guerre oubliée. » (*G*, p. 16) Sacco fait preuve d'un esprit méthodique, interroge, recoupe les versions de l'histoire pour la rendre intelligible. Ses reportages démontrent un engagement, une volonté d'instruire et d'être crédible, tout en ayant une subjectivité bien assumée. Sacco parle de l'État d'Israël en ces termes : « à la surface : du trafic, des couples d'amoureux, des falafels à emporter, des touristes en jogging [...] Et, pas loin, derrière des murs et des portes fermées [...] des gens attachés sur des chaises, des privations, de sommeil, l'odeur de pisse... » (*Pa*, p. 102) Le journaliste nous propose donc de voir l'autre côté des choses. Ses bandes dessinées renouent clairement avec une forme d'efficacité et de transivité qui se rapproche de celle dont parle Beaujour, celle dont l'autoportrait, notamment, s'éloigne.

Du côté de Delisle, l'écriture comme « modalité d'action » revêt un caractère moins déclaré et engagé que les entreprises journalistiques de Sacco. Dans *Shenzhen*, tel que nous l'analyserons plus avant dans la partie intitulée « Le soi perfectible », le narrateur est plongé dans une solitude qui l'amène à des considérations triviales. Il demeure que les récits de Delisle en viennent tous à construire un portrait subjectif d'une société donnée, et que ses observations sont également le résultat d'une expérience sur le terrain. *Pyongyang* offre une plongée dans le quotidien d'un expatrié en Corée du Nord, un des pays les plus hermétiques de la planète, donnant un accès « privilégié », pour ainsi dire, à cette société. *Chroniques birmanes* se fait un peu plus politique. Au début de son séjour d'un an en Birmanie, Delisle rencontre une vieille dame dont la franchise le surprend. Elle raconte : « Après avoir tiré sur les étudiants en 88, ils ont fermé les universités ! Le

niveau d'éducation est lamentable. Les jeunes ne savent plus parler anglais. [...] / Encore désolée de vous accueillir dans un pays aussi mal en point. » (CB, p. 95 - 96) C'est un témoignage touchant qui démontre notamment que la population n'est pas dupe : « Même si les informations sont censurées, les Birmans connaissent bien les magouilles et les zones d'ombre qu'on aimerait leur cacher. » (CB, p. 153) De plus, il va visiter une clinique d'une ONG située dans un village où, selon la responsable, « on estime à 86 % le nombre de gens qui s'injectent, au moins une fois par jour, une dose d'héroïne. » (CB, p. 241) Delisle en vient à dire : « À mon humble avis, le gouvernement ça l'arrange bien comme c'est là. Il doit préférer voir les jeunes Kachins se droguer jusqu'à l'os plutôt que de les voir grossir les rangs de la résistance. » (CB, p. 243) La prise de position est assez brève et l'enquête de Delisle n'a peut-être pas la densité de celles de Sacco, mais son récit aborde aussi des enjeux de société graves. La différence réside dans le fait que les éléments qui relèvent de la B.D. reportage ne constituent pas le sujet central de ses livres, ils cohabitent plutôt avec les anecdotes parfois comiques du quotidien. En somme, les récits des deux auteurs se tournent un peu plus vers l'autre, et évitent une autoreprésentation purement égocentrique.

Par ailleurs, pour en revenir à la notion même d'autoportrait, le terme évoque évidemment l'art pictural, tandis qu'un projet littéraire qui prendrait cette forme emprunterait forcément les détours que l'usage du langage implique. Les origines occidentales de l'autoportrait en peinture sont « indissociablement lié[es] à la nouvelle idée de l'homme né à la Renaissance et aux nouvelles conceptions du corps, de

l'autonomie spirituelle et de l'artiste créateur [...]»<sup>78</sup>. L'autoportraitiste était donc en quête de légitimité :

Mais ce genre [...] fut également associé à une volonté d'affirmation sociale et socioculturelle capable de procurer une dignité nouvelle à la figure de l'artiste pour qui l'autoportrait devint « le lieu privilégié de l'expression du statut social et intellectuel du peintre à partir de la Renaissance »<sup>79</sup>.

En outre, l'artiste au travail n'est ni plus ni moins qu'un *topos* visuel que les bédéistes ont aussi repris à leur compte :

Cette image matricielle ménage la possibilité d'un double autoportrait, si l'artiste se montre précisément occupé à faire surgir de la toile sa propre effigie. [...] Pour le créateur de bandes dessinées, le *topos* analogue à celui du peintre devant son chevalet consiste à se représenter devant sa table à dessin. À la fois accessoire et élément de décor, la table à dessin apparaît comme l'attribut qui résume un lieu (l'atelier), une profession, une activité, un sacerdoce<sup>80</sup>.

Dans la bande dessinée francophone des années 1990, l'autoreprésentation du bédéiste professionnel exerçant son art est devenue un « lieu commun » qu'on retrouve aussi chez « Art Spiegelman et Alison Bechdel, dont les œuvres reposent précisément sur la métatextualité et l'intérêt porté à la fabrication de l'œuvre<sup>81</sup>. » Il semble clair que l'autoreprésentation en bande dessinée procède d'une volonté d'affirmation analogue sur au moins un point à celle qui animait les peintres autoportraitistes des siècles passés : la recherche d'une « dignité nouvelle », pour reprendre les mots de Lüsebrink. On l'a déjà vu lorsque nous avons retracé l'émergence du champ de la B.D. autobiographique, l'émancipation éditoriale par rapport aux grosses structures industrielles était l'un des objectifs principaux, ramenant la figure de l'auteur au premier plan. À cela, nous pouvons

---

<sup>78</sup> Hans-Jürgen Lüsebrink, « Généalogie intermédiatique de l'autoportrait » dans *Vies en récit : Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, op. cit., p. 474.

<sup>79</sup> *Idem*. L'auteur cite entre guillemets Emmanuelle Revel, *L'autoportrait de Nicolas Poussin*, Paris, Musée du Louvre, 1997, p. 87.

<sup>80</sup> Thierry Groensteen, « Problèmes de l'autoreprésentation », op. cit., p. 47.

<sup>81</sup> Catherine Mao, op. cit., p. 44.

ajouter que l'autoreprésentation fait intervenir le réel dans la bande dessinée, ce qui est susceptible de lui conférer une certaine crédibilité, ou du moins de peut-être déjouer les présupposés péjoratifs qui lui sont souvent adressés : c'est une occupation enfantine, ce n'est pas très sérieux, etc.

Guy Delisle et Joe Sacco renouvellent le discours métatextuel que l'autoreprésentation en bande dessinée peut entraîner. Groensteen a parlé de la table à dessin qui devient le signe privilégié d'une profession. Ces auteurs la remplacent par un objet beaucoup plus adapté à leurs récits : le carnet de croquis. Il est vrai que Guy Delisle se représente souvent en train d'exercer son travail dans ses lieux de résidence temporaires, notamment dans *Chroniques de Jérusalem* où il trouve un atelier dans une église luthérienne. Toutefois, l'exercice de sa profession ne se fait pas toujours avec beaucoup d'entrain, puisqu'il se laisse distraire par les « objets curieux » qui se retrouvent dans cette section de l'église (*CJ*, p. 197), ni sans problème, surtout lorsque sa connexion internet ne cesse d'être bloquée en Birmanie (*CB*, p. 179). Ces moments deviennent cependant matière au récit. Mais le travail qu'il effectue à sa table à dessin n'est pas toujours directement en lien avec l'histoire que le lecteur reçoit. Ses efforts portent, par exemple, sur « un livre pour les tout petits atteints du VIH » et dont des extraits se retrouvent dans le récit. (*CB*, p. 205) Delisle mentionne : « Je veux bien être pendu si un jour y'en a un qui se pointe avec ce livre pour une dédicace. » (*CB*, p. 207)

Là où ses bandes dessinées organisent vraiment un métadiscours, c'est lorsqu'il s'assoit dans les lieux qu'il arpente pour les croquer. Les exemples à ce chapitre abondent dans tous ses récits de voyage. On peut arrêter notre attention sur l'un d'entre eux en particulier, tiré de *Chroniques de Jérusalem*. Delisle arrête sa voiture non loin d'une tour



de guet marquant l'entrée d'un camp de réfugiés (CJ, p. 185). Il s'assoit pour la dessiner, mais un soldat lui ordonne de quitter les lieux. Delisle s'exécute en se déplaçant quelques mètres plus loin sur la route pour continuer son croquis en sifflant (voir Extrait 2.1<sup>82</sup>). L'anecdote, racontée avec un humour pince-sans-rire typique de cet auteur, souligne le caractère absurde d'une ville grandement militarisée, à un point tel qu'un homme simplement en train de dessiner se fait réprimander sous prétexte qu'il est dans une « zone militaire », alors qu'il est en fait sur une autoroute. De plus, ce moment raconte, en quelque sorte, le récit du récit, son élaboration et les difficultés qu'elle peut engendrer. Il est en outre intéressant de se rappeler ici le caractère iconique du moi-graphique en B.D., car il se trouve que celui de Delisle, condensé et intégré au monde de l'icône, est moins lié à un accessoire qu'à une action : celle de dessiner. On constate en effet que sur la couverture de *Chroniques de Jérusalem*, l'un de ses livres ayant connu le plus de succès, Delisle s'y retrouve en plein séance de croquis, la goutte de sueur au front et la langue sortie, signes d'effort et de concentration. De plus, sur la couverture de la version DVD de la série documentaire québécoise BDQC, le moi-graphique de l'auteur est dans une position semblable, penché sur son carnet<sup>83</sup>. L'activité même du bédéiste devient pour Delisle sa manière d'assoir son identité graphique, de même que sa représentation professionnelle.

Joe Sacco exhibe aussi les procédés d'élaboration de ses récits, et la construction de son moi-graphique est également liée à son activité professionnelle. Sa technique de travail consiste à prendre des notes durant ses discussions avec les gens qu'il rencontre et ce sont les photos prises sur place qui servent de matière première aux dessins. Ainsi,

---

<sup>82</sup> Pour mieux exemplifier notre propos, certains extraits plus amples ont été placés en annexe, à la fin du mémoire.

<sup>83</sup> Denis et Louis-Vincent Blaquière (réal.), *op. cit.*

Sacco s'autoreprésente en train d'écrire ses observations et de photographier ce qui l'entoure à de nombreuses reprises. Les Palestiniens l'incitent parfois fortement à se servir de son appareil (*G*, p. 39 ou *Pa*, p. 33). Dans *Gaza 56*, par exemple, on voit, au bas de la page 39, le journaliste prendre des photos d'un petit logement délabré. Les deux vignettes suivantes, au haut de la page 40, se présentent différemment : on n'y voit plus Sacco, mais les lieux y figurent toujours (voir Extrait 2.2 et Extrait 2.3). La séquence donne l'impression que les cases de la page 40 adoptent plus directement le point de vue du narrateur actorialisé autobiographique, elles laissent supposer que les images sont « calquées » sur les clichés qui ont été pris. La voix narrative et la focalisation visuelle sont placées sur un même plan grâce à ce type de séquence ; elles fusionnent, si l'on veut<sup>84</sup>. On retrouve alors l'un des traits fondamentaux de la démarche de Joe Sacco, soit celle de rendre clair aux yeux du lecteur que le contenu du livre est toujours organisé par un observateur identifié et identifiable qui transpose le réel dans son récit dessiné :

This emphasis on the observer's experience foregrounds the presence, perspective and representational choices of the person(s) representing. By the same token, graphic reportage can represent its subject in terms of *its* subjective experience with no assumption of unmediated reality. This self-reflexive, mediation-conscious reportage attains its effect partly through its distinction from photographic images as the twentieth century's primary medium of documentary evidence<sup>85</sup>.

Plus encore que le récit du récit, c'est également le récit de la transmission que Sacco rend explicite. Plusieurs personnes qu'il interroge sont amenées à parler d'expériences traumatiques, et cela ne se fait pas sans difficulté. Les gens sont parfois réticents à lui parler, ou la mémoire chez d'autres est défaillante. Les histoires amassées font toutefois

---

<sup>84</sup> Kai Mikkonen, « Focalisation in comics. From the specificities of the medium to conceptual reformulation », *Scandinavian Journal of Comic Art*, vol. 1, no 1, 2012, p. 71.

<sup>85</sup> Katalin Orbán, « Mediating distant violence: reports on non-photographic reporting in *The Fixer* and *The Photographer* », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 6, no 2, 2015, p. 124.

l'objet d'un traitement méthodique que le moi-graphique se charge de communiquer : « Au fur et à mesure des récits, on complète notre image de cette journée de 1956 et on devient critiques sur ce qu'on entend. » (G, p. 211) En somme, c'est de cette manière que le métadiscours portant sur le moi-graphique et son activité professionnelle, laquelle est à la fois artistique et journalistique, se met en place dans ses reportages.

### 1.5 Le soi perfectible

Contrairement aux textes analysés par Lejeune, il n'y a pas vraiment une « histoire de la personnalité<sup>86</sup> » dans les bandes dessinées de Delisle et de Sacco. Les récits ne reviennent pas en détail sur l'enfance des protagonistes, par exemple, et sur les apprentissages qui ont forgé ce qu'ils sont. Leurs bandes dessinées recèlent cependant une part d'introspection et d'autocritique qui porte souvent sur leur propre entreprise artistique. Il semble d'ailleurs qu'elles mettent l'accent sur le partage de l'expérience plutôt que sur la connaissance de soi.

Dès 1985, Pierre Masson émettait l'hypothèse qu'une moins grande prédominance du héros hyperactif et l'hégémonie déclinante de l'action frénétique pourraient amorcer une nouvelle manière de mettre en place une représentation artistique du réel grâce à la bande dessinée<sup>87</sup>. Les pratiques autobiographiques ont prouvé la justesse de cette intuition, car une telle posture d'énonciation implique souvent un retrait de la figure héroïque et des aventures trépidantes associées à la B.D. européenne et américaine plus traditionnelle. Ainsi, les narrateurs actorialisés autobiographiques des deux auteurs se présentent volontiers au lecteur comme imparfaits et vulnérables. Dans *Shenzhen*, la barrière de la langue est difficile à surmonter pour Delisle et son expérience en Chine le

---

<sup>86</sup> Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 14. Il s'agit d'un élément définitoire de l'autobiographie selon Lejeune.

<sup>87</sup> Pierre Masson, *op. cit.*, p. 73.

plonge dans une très grande solitude. Le banal en vient à prendre « des proportions démesurées puisque le voyage est marqué par une vague impression de vide, impression d'ailleurs tout à fait fondée<sup>88</sup>. » Par exemple, un de ses collègues renverse du café sur des documents censés servir à la conception du dessin animé sur lequel son équipe travaille :

Son plan en a quelque peu souffert. / J'essuie le tout mais il en reste sous la vitre. Pour éponger, je glisse des papiers buvards que j'oublie complètement. / Immanquablement, une pourriture s'est développée. Je laisse l'expérience suivre son cours et jour après jour, j'admire les motifs se transformer. (*S*, p. 67 - 68)

Un peu avant, il mentionne également l'insalubrité des lieux alors qu'il se rend dans des salles de bain publiques. On y retrouve le texte suivant, précédé d'une vignette muette où est dessinée une toilette à même le sol remplie d'excréments : « Certes c'est spectaculaire mais on s'y habitue assez rapidement... Ça devient vite normal... Et même l'odeur qui rebutait tant les premières fois, laisse apprivoiser, après quelque temps, son singulier bouquet. » (*S*, p. 56) D'aucuns pourraient dire qu'il y a une certaine complaisance à mettre l'accent sur des sujets aussi triviaux que de la pourriture ou des excréments. Toutefois, les commentaires de Delisle ne portent « que sur les bases de l'existence humaine : c'est-à-dire manger, dormir, travailler, se déplacer [,] c'est qu'il n'y a rien d'autre à raconter, ou presque<sup>89</sup> » :

Comme prévu avant mon départ, je prends des notes sur mon séjour. L'idée initiale de raconter ça à mon retour sous la forme de BD devient de plus en plus floue. / Je continue sans trop y croire. Tourner en rond dans une chambre d'hôtel, même en Chine, me semble un peu mince comme péripétie pour intéresser un lecteur. (*S*, p. 31 - 32)

---

<sup>88</sup> Tassia Trifiatis, *Nouveaux explorateurs : les bédéistes et leurs récits de voyage dans Shenzhen de Guy Delisle et Missionnaire de Joann Sfar*, Mémoire, Université de Montréal, 2009, p. 33.

<sup>89</sup> *Idem*.

Dans l'œuvre de l'auteur francophone, *Shenzhen* fournit sans doute l'exemple le plus probant d'une énonciation qui patauge souvent dans la trivialité et qui l'affiche, faisant d'elle le sujet même du livre. Delisle y développe exceptionnellement un « bavardage intérieur » où il « commente tout ce qui [l']entoure », se faisant à l'occasion « bien rigoler » (S, p. 80 - 81). Cela peut facilement être interprété comme le comportement d'un esprit un peu fragilisé par la solitude et qui comble le vide comme il le peut. Il vit en outre un épisode de paranoïa alors qu'il s'imagine que le train qu'il prend subit un terrible déraillement : « Pourquoi faut-il que même dans un moment si calme, mon imagination s'emballe et accapare mon esprit avec les pires catastrophes possible ? / Pourtant j'ai l'impression d'être quelqu'un de positif... / Peut-être moins que je ne le crois. » (S, p. 102) Dévoiler ainsi ses manies, de même que ses doutes concernant son propre récit, peut remplir une fonction rhétorique bien précise dans le cadre d'un projet d'autoreprésentation :

Les attitudes d'aveu, d'autocritique, d'autodérision valent en effet actes de soumission envers le lecteur dont on sollicite la bienveillance. Elles placent celui-ci dans une position avantageuse de maître, de voyeur, de rieur, de juge ou de confesseur. Elles induisent et elles miment une relation de type sadomasochiste que l'auteur est parfois amené à dénoncer, mais que, bien souvent, il construit et encourage<sup>90</sup>.

L'autodérision et l'autocritique telles qu'elles se présentent dans *Shenzhen* se retrouvent à un degré moindre dans les autres livres du francophone. Il semble que l'humour se fasse toutefois plus présent et que Delisle cherche souvent à apporter une chute comique aux tranches de vie qu'il rapporte. Dans *Pyongyang*, il s'amuse parfois aux dépens de ses compagnons de travail nord-coréens, comme lorsqu'il se met à leur chanter du Bob

---

<sup>90</sup> Philippe Gasparini, *op. cit.*, p. 245.

Marley, semant soudain la perplexité (*Py*, p. 70 - 71), ou encore lorsqu'il tourne en dérision les petits badges à l'effigie des dirigeants du pays que tous les citoyens doivent porter. Il s'exclame devant son guide et son traducteur : « Wow ! Les pin's d'enfer, moi aussi j'en veux un. On les achète où ? » (*Py*, p. 66). De plus, un épisode tiré de *Chroniques birmanes* laisse présager la création de la série *Le guide du mauvais père* (2013, 2014, 2015) du même auteur. Il montre Delisle, alors qu'il ne reste plus de lait dans le réfrigérateur pour son café, prendre celui contenu dans le biberon de son enfant (*CB*, p. 57 - 58). Son sens de l'humour incompris par les autres personnages et son petit côté malhabile sont tous des traits qui « inspirent confiance, captent la bienveillance. Voilà qui le rapproche de la condition du lecteur : un homme ou une femme ordinaire<sup>91</sup>. »

Les bandes dessinées de Joe Sacco recèlent elles aussi une part d'autocritique en lien avec l'identification professionnelle que ses récits mettent en place<sup>92</sup>. Le journaliste est confronté beaucoup plus directement à la misère et aux difficultés vécues par diverses communautés à travers le monde, et ses enquêtes provoquent souvent chez lui un sentiment d'impuissance. Dans « Guerre de Tchétchénie, femmes tchéchènes », tiré de l'ouvrage *Reportages*, Sacco est pris de court par une demande d'une réfugiée : « Pouvez-vous demander à quelqu'un de m'aider dans une ONG ? » (*R*, p. 65) Le journaliste ne sait que répondre : « Je ne sais jamais quoi dire aux personnes qui croient que j'ai des relations avec des gens importants, susceptibles de leur venir en aide. » (*Idem.*) Il se retrouve aussi « désarçonné » par « les conséquences de [ses] visites quotidiennes sur la vie des villageois, dans cette région de Kushinagar, dans l'Uttar Pradesh, un des états les plus pauvres de l'Inde. » (*R*, p. 168) Sa présence a en effet attiré

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 52.

l'attention des membres d'une caste supérieure et son enquête est compromise. Ces exemples démontrent que Sacco, au lieu de passer sous silence sa perplexité et son impuissance comme le ferait un reporter adoptant une méthode, disons, plus conventionnelle, assume et montre ses affects, puisqu'ils font partie intégrante du processus d'investigation médiatisé. À nouveau, on peut parler ici d'un moyen de se rapprocher de la condition du lecteur. Sacco exprime clairement son objectif dans *Palestine* : « L'occupation croule sous les gentils [...] / Mais nous voulons des visages, nous voulons de la vraie douleur [...] Moi, du moins [...] » (*Pa*, p. 59). On peut avancer que ce commentaire cherche à tourner en dérision la poursuite du sensationnel de l'ensemble de la communauté médiatique en se mettant lui-même en cause. Un cas de figure semblable apparaît dans *Gaza 56*. Sacco tente de parler à un propriétaire dont la maison vient d'être détruite par un bulldozer israélien : « Il me serre la main à contrecœur, mais il refuse de me regarder dans les yeux. Et de parler. / Il sait que je suis venu pour les gravats, moi aussi<sup>93</sup>. » (*G*, p. 199) Ainsi, il se rend, avec son acolyte Abed, chez un vieil homme qui a vécu ce que certains appellent « Le jour de l'école », une histoire directement en lien avec les événements de 1956 à Khan Younis. L'homme, ému aux larmes, leur raconte ce qu'il a vécu et ils repartent « avec le sourire. » (*G*, p. 210) Plus tard, Sacco et Abed s'échangent un regard complice alors qu'ils s'apprêtent à savourer « un triomphe journalistique » : parler à un homme qui aurait « manipulé les cadavres » lors du fameux « jour de l'école » (*G*, p. 346). L'Américain dévoile son enthousiasme quand ses recherches mènent enfin à des pistes tangibles, mais ses progrès se font aux dépens des gens qu'ils interrogent : ses questions forcent les Palestiniens à déterrer un passé douloureux et traumatique. Sacco n'hésite donc pas à montrer qu'il

---

<sup>93</sup> Comprendre ici « comme tous les autres journalistes ».

n'est peut-être pas si différent de n'importe quel autre journaliste, et il laisse le soin au lecteur de le juger favorablement ou non.

Fabrice Neaud, dans son article corédigé avec Jean-Christophe Menu « Autopsie de l'autobiographie », mentionne que l'autobiographie en bande dessinée exige de l'artiste un « engagement total » allant de pair avec une « mise en danger » sans concession de soi<sup>94</sup>, laquelle peut se traduire par des « problèmes concrets (juridiques, affectifs, familiaux) [...]»<sup>95</sup> ». Il semble que Sacco applique à sa façon l'idéal de Neaud en déplaçant toutefois les enjeux qui y sont liés. Le journaliste ne risque pas de révéler, par exemple, l'intimité de ses proches parents, mais la représentation d'une problématique ayant une charge politique aussi forte que le conflit israélo-palestinien, tout en y intégrant une démarche d'autoreprésentation cruciale au récit, présente sans doute un « danger » d'ordre éthique. Ainsi, vers la fin de *Gaza 56*, Sacco doit admettre qu'il est un peu perdu à travers tous les témoignages qui lui ont été fournis : « j'ai eu honte de moi, honte d'être passé à côté de quelque chose en recueillant mes preuves [...] » (*G*, p. 392). En somme, le regard que Sacco porte sur lui-même et sur son propre travail se transforme tout au long du récit et est le lieu d'une tension :

L'épaisseur humaine de celui qui raconte n'est ainsi pas occultée, ce qui peut aussi supposer la mise à jour de la tension existant entre l'auteur et son « sujet » et donc l'évocation du cheminement personnel. Une posture qu'un journaliste se permet rarement. Pour le lecteur, la personnalisation, en place de la discrétion objectivante, induit également une distanciation vis-à-vis du sujet et donc une liberté d'appréciation plus évidente<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> Cité par Laurent Gerbier, *op. cit.*, p. 35.

<sup>95</sup> *Idem*. Ces mots sont cependant de Gerbier.

<sup>96</sup> Christophe Dabitch, *op. cit.*, p. 76.



Il s'agit de variations qui accomplissent aussi un objectif bien précis : « [They] remind the reader that all of the stories employ narrative choices made by an author<sup>97</sup>. » Il apparaît clair que l'autoreprésentation constitue également chez Sacco une manière d'articuler un rapport au lecteur, pour capter sa bienveillance et rendre plus tangible la figure de l'auteur, de même que les divers problèmes qui s'imposent à lui.

### **1.6 « Ni tout à fait vrai, ni tout à fait faux » (Guy Delisle)**

On se rend bien compte qu'un projet d'autoreprésentation, lorsqu'il s'insère dans un dispositif narratif tel que la bande dessinée, est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. À la manière du texte littéraire, une B.D. dotée d'une importante composante autobiographique mobilise des stratégies d'énonciation qui sous-tendent une expérience subjective. Les éléments censés signifier l'engagement journalistique de Sacco se font très présents. Que l'on parle du péri-texte imposant ou de la construction professionnelle du moi-graphique, l'autoreprésentation chez cet auteur cherche à la fois à établir sa crédibilité tout en faisant preuve d'humilité. Le moi-graphique de Delisle, pour sa part, s'appuie aussi sur la représentation de son métier, soit celle de bédéiste, et ce, même si ses œuvres n'ont pas la volonté journalistique déclarée de Sacco. Les deux auteurs posent la figure de l'artiste à l'avant-plan, et la présentent comme étant capable d'interpréter le réel, de le rendre intelligible. Ils se rejoignent ainsi sur le métadiscours que recèlent leurs œuvres : ils lèvent le voile sur leurs conditions d'élaboration et sur les difficultés qu'elles engendrent. Toutefois, le moi-graphique des deux auteurs est différent sur un point précis : alors que celui de Delisle est homogène par rapport à la diégèse et aux autres personnages représentés, celui de Sacco n'adopte pas tout à fait le même registre

---

<sup>97</sup> Rocco Versaci, *op. cit.*, p. 119 - 120.

graphique que les lieux qu'il arpente et les personnages qu'il rencontre. Cette rupture subtile signifie nettement un sentiment d'étrangeté et une impression d'être un intrus au sein des communautés dans lesquelles son enquête quotidienne s'ancre. Il est donc clair que les caractéristiques esthétiques et structurales de ces bandes dessinées sont intimement liées à l'autoreprésentation. Ce sont elles qui sont garantes du style de l'auteur et du type d'énonciation graphique qu'elles mettent en place.

## Chapitre 2

### L'architecture du récit

Il semble clair que la bande dessinée mobilise des compétences de lecture. Le lecteur a la tâche de *lire* les ellipses entre les cases afin de créer le mouvement et la temporalité adéquate. Un peu à la manière d'un jeu de domino, une vignette est « à la fois un rappel de la précédente et un appel à la suivante [...] »<sup>98</sup>. Chaque bande dessinée propose, dans le cadre de différentes séquences, un « tempo ». Néanmoins, le plaisir que peut susciter leur lecture réside dans le fait que rien n'oblige vraiment à respecter ce rythme. Le lecteur peut s'approprier le récit de la manière dont il le veut, passant autant de temps qu'il le désire sur telle ou telle image, pour les raisons qui guident son expérience émotionnelle et esthétique. En fait, pour citer à nouveau Thierry Groensteen, « l'auteur propose mais le lecteur dispose »<sup>99</sup>.

Les récentes mutations de la bande dessinée ont démontré qu'elle peut devenir « polyphonique », sollicitant d'autant plus la « vigilance du lecteur » en l'amenant à « adapter son attention à cette hétérogénéité du tissu discursif [...] »<sup>100</sup>. Il suffit de jeter un coup d'œil aux œuvres d'un auteur comme Chris Ware pour s'en convaincre<sup>101</sup>. De

---

<sup>98</sup> Philippe Marion, *Traces en cases : Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (essai sur la bande dessinée)*, thèse, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve Academia, 1993, p. 211.

<sup>99</sup> Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 168.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>101</sup> Voir *Jimmy Corrigan* (2000) ou *Building Stories* (2012).

plus, une séquence n'implique plus nécessairement du récit, car certains artistes choisissent la B.D. comme support à une expression poétique<sup>102</sup>.

En règle générale, la bande dessinée permet d'apporter une structure temporelle et spatiale plus ou moins complexe au récit, par son « système tabulaire<sup>103</sup> » qui compartimente l'action. Au chapitre précédent, détailler les paramètres qui régissent l'autoreprésentation dans les bandes dessinées qui figurent au corpus nous a permis de mieux cerner le type d'énonciation et la posture autoréflexive qu'elles convoquent. Le présent chapitre propose maintenant de plonger encore plus directement dans l'art graphique en étudiant les caractéristiques structurales et esthétiques des œuvres.

Les points qui seront abordés dans cette partie de l'analyse mettront en évidence une différence fondamentale entre Sacco et Delisle, une différence qui a été mentionnée précédemment : l'Américain va au-devant des choses, provoque les rencontres et offre un espace de représentation propice aux témoignages qu'il récolte ; le Québécois, au contraire, laisse plutôt les événements venir à lui sans que ses récits aient un objectif net et précis. Les postures d'action sont différentes : l'une active, l'autre passive, en quelque sorte. Le but de ce chapitre sera en fait de voir comment les deux bédéistes mettent à profit les possibilités de la B.D. pour raconter leurs histoires, et d'ainsi mettre en relation leur approche respective.

C'est en plongeant dans les sinuosités du trait que nous entamerons notre parcours. L'utilisation des teintes ombrées et de la couleur retiendra ici notre attention. Elle est en

---

<sup>102</sup> Voir notamment les remarques de Groensteen au sujet du travail d'Ilan Manouach dans *Les Lieux et les choses qui entouraient les gens, désormais*. *Ibid.*, p. 29 - 33.

<sup>103</sup> Voir à nouveau Pierre Fresnault-Deruelle, « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, no 24, 1976, p. 23.

effet toujours significative, surtout en ce qui concerne les B.D. de Delisle. Ensuite, certains éléments symboliques seront abordés, de même que la composition et le rythme que les récits mettent de l'avant. Nous détaillerons en effet de quelle manière les bédéistes utilisent l'espace paginal à leur disposition. Dans le même ordre d'idées, le discours de l'autre, qu'il soit le survivant d'une tragédie ou le témoin d'un événement, fait l'objet d'un traitement particulier et nous verrons donc ses modalités d'intégration. Le cadre référentiel des œuvres organise aussi un rapport au réel spécifique. Cette partie de l'analyse s'attardera sur la représentation des lieux et le processus créatif qu'elle engendre. Nous analyserons aussi les méthodes d'énonciation utilisées par Delisle et Sacco. Elles évoquent souvent une narration hors champ telle celle que l'on peut retrouver dans un film documentaire. Enfin, nous terminerons avec quelques mots concernant l'intertextualité qui traverse les bandes dessinées à l'étude.

## **2.1 Traits et couleurs**

Le style graphique des deux auteurs est très différent, c'est sans doute le point qui les distingue le plus. Un simple regard suffit pour s'en rendre compte. Il faut avant tout préciser que les œuvres de Guy Delisle présentent toutes des particularités signifiantes, elles ont toutes une « tonalité » propre. Le trait de crayon très distinctif de *Shenzhen* saute aux yeux. Les lignes aux crayons de cire sont charbonneuses, elles soulignent fort bien l'atmosphère pesante et encrassée qui semble être le lot quotidien de Delisle. Comme il le dit dès les premières pages : « Je retrouve ce que j'avais oublié : les odeurs, le bruit, la foule, la saleté, la grisaille partout. » (S, p. 5) Le style graphique fait donc corps avec l'environnement visité. Pour *Pyongyang*, le trait s'affine grâce à un dessin à la plume, donnant un rendu beaucoup plus léger. On retrouve encore des teintes ombrées et

grisâtres, et elles témoignent ici de la sensibilité de Delisle pour l'éclairage parfois déficient de cette ville. Il est d'ailleurs intrigant de constater que sa rencontre avec son guide dès son arrivée à l'aéroport se fait sans que l'on voie le visage de cet homme. Celui-ci se positionne à contrejour et il n'est qu'une silhouette noire et imprécise l'espace de trois cases (Figure 1). Cela souligne l'étrangeté à laquelle Delisle se confronte dès les premiers moments. Les tons de gris, sans être aussi charbonneux et épais que dans *Shenzhen*, mettent l'accent sur le manque de lumière, surtout lorsqu'il déambule dans son hôtel.



Figure 1, *Py*, p. 3 © Guy Delisle & L'Association, 2003

Les deux œuvres suivantes de Delisle annoncent une sorte de rupture avec les précédentes. Cette rupture est sans doute en partie due au changement d'éditeur : l'auteur quitte en effet L'Association pour publier chez Delcourt. *Chroniques birmanes* et *Chroniques de Jérusalem* suivent ainsi la même direction artistique. Ces bandes dessinées

adoptent un trait précis dont les ombres et les teintes grises sont moins foncées. Leur côté granuleux et la texture du papier s'estompent, car elles sont désormais faites à l'ordinateur<sup>104</sup>. *Chroniques de Jérusalem* se distingue cependant grâce à son utilisation plus accentuée de la couleur. On y remarque des tons parfois bleutés, d'autres aussi tirant sur le beige et le rose. Il y a également des teintes très vives afin de signifier, entre autres, de la musique forte (*CJ*, p. 79) ou encore des cris (*CJ*, p. 60 ou 259). Les changements soudains de couleur d'une case à l'autre permettent en outre de créer une séparation nette entre les moments que rapporte Delisle et ce qui se trame dans son imagination, de même que les récits secondaires que cela engendre, comme lorsque l'on passe du bleu-gris au rosé quand le bédéiste retrace l'histoire de l'esplanade des Mosquées (*CJ*, p. 136).

Pour ce qui est de Joe Sacco, les différences graphiques qui existent entre ses ouvrages sont peut-être moins marquantes que celles qui viennent d'être mentionnées concernant ceux de Guy Delisle, mais il est clair que le style du journaliste a progressé au cours des années. L'Américain possède une patte graphique distinctive qui l'a fait connaître dès *Palestine*. Elle est, particulièrement dans ce dernier ouvrage, influencée de façon prépondérante par l'esthétique de la contre-culture aux États-Unis. Son trait est souple et ses B.D. sont presque toujours en noir et blanc. Dans notre corpus, seuls « Procès des crimes de guerre » et « Palestine », tirés de *Reportages*, sont en couleurs et « La guerre souterraine à Gaza » adopte des teintes beiges afin de colorer la peau des personnages, les immeubles et l'intérieur des récitatifs. Dans la plupart de ses travaux, les tons de gris sont souvent faits grâce à des hachures formant des quadrillages ou des lignages. Sacco a même eu à justifier cette technique de façon assez étonnante : « j'ai dû

---

<sup>104</sup> Denis et Louis-Vincent Blaquièrre (réal.), « Comme des cartes postales » (bonus), *BDQC*, *op. cit.*, 1 min 58 sec.

certifier à un rédacteur en chef que les hachures à l'arrière-plan dans la seconde case de la dernière page n'étaient pas un prétexte pour caser des dizaines de petits crucifix dans mon histoire. » (R, p. 32)

Les deux auteurs utilisent avec parcimonie la couleur, sans doute à cause des coûts qu'une colorisation plus générale implique, mais cela met également en valeur le côté « artisanal » que revendiquent les bédéistes et les éditeurs qui veulent conserver une certaine indépendance au sein du champ de la bande dessinée : « Which is to say that what makes recent graphic narratives so thoroughly, persistently modernist is their continued desire to disassociate themselves from the mass media forms in which they were first produced<sup>105</sup>. »

## 2.2 Rythme et mise en case

Les auteurs qui nous intéressent utilisent de différentes façons les ressources propres à la bande dessinée. Les stratégies figuratives et l'aspect formel des œuvres seront examinés afin de comprendre ce que leur lecture mobilise. Ainsi, *Shenzhen*, contrairement aux autres travaux du bédéiste, est dépourvu de toute pagination. Il s'agit d'un détail qui donne l'impression que « la temporalité des jours qui se suivent et qui se ressemblent tous était interchangeable<sup>106</sup>. » De plus, *Shenzhen* met beaucoup de l'avant ce que nous pourrions désigner comme des « motifs », qui connotent un sentiment d'immobilité et d'enfermement. Il y a d'abord ce moment où Delisle visite « de curieuses boutiques » et tombe sur la « ruelle des fringues » (S, p. 51). Les mannequins sont tous

---

<sup>105</sup> David M. Ball, « Comics Against Themselves: Chris Ware's Graphic Narratives as Literature », dans *The Rise of the American Comics Artist*, Jackson, University Press of Mississippi, 2010, p. 106.



identiques et sont alignés à la manière d'un « genre de défilé militaire de la mode » (Figure 2).



Figure 2, S, p. 51 © Guy Delisle & L'Association, 2000

La scène a quelque chose d'inquiétant et elle symbolise, en quelque sorte, l'impénétrabilité des Chinois qui l'entourent et l'incompréhension qui subsiste entre eux et lui. À cette figure de l'immobilité, on peut ajouter celle, paradoxale, des vélos. Alors que la multitude de cyclistes cesse de pédaler dans les pentes descendantes, c'est, selon Delisle, « visuellement assez troublant car nous sommes tous fixes et pourtant nous avançons. » (S, p. 71) La chambre d'hôtel qu'il habite en solitaire, autant dans *Shenzhen* que dans *Pyongyang* d'ailleurs, atteint aussi une portée symbolique : « It is in his hotel room (otherwise a symbol of cosmopolitan mobility and travel) that he feels most alienated from the world and most desirous to bridge the gap between himself and his mysterious environment<sup>106</sup>. » Malgré la froideur et l'apparence impersonnelle des complexes hôteliers asiatiques, ce lieu devient un refuge propice à la réflexion. Dans *Pyongyang*, il pose un geste qui représente à lui seul une tentative de rapprochement à saveur subversive : « He does this by tossing paper airplanes from his window on the

<sup>106</sup> Tassia Trifiatis, *op. cit.*, p. 37.

<sup>107</sup> Georgiana Banita, *op. cit.*, p. 55.

fifteenth floor, hoping they will make it to the river. This gesture is one of the book's most deliciously subversive<sup>108</sup>. » *Pyongyang* et *Shenzhen* racontent tous les deux un quotidien marqué par une certaine morosité: « Not only is this the sluggish story of life in a [...] profoundly unamusing city, but it is the chronicle of a country in which absolutely nothing happens<sup>109</sup>. » Delisle exprime cette impression de lenteur qui émane de son quotidien en mentionnant le bruit au-dessus de sa chambre qui lui fait penser à « une tortue qui ramperait sur un tambour. » (*Py*, p. 86) Ainsi, « [t]he static image of the turtle bottled in its aquarium in the dark hotel lays bare the ponderous, time-repellent lifestyle of these little-understood people<sup>110</sup>. » (Figure 3)

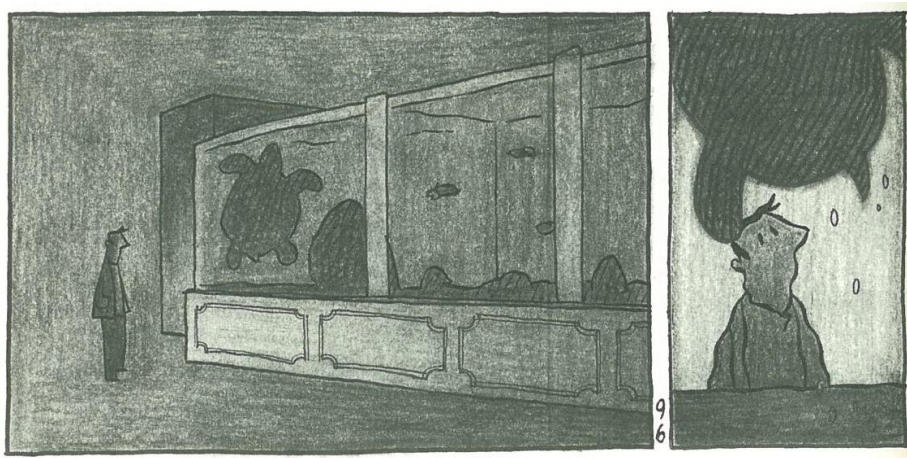


Figure 3, *Py*, p. 96 © Guy Delisle & L'Association, 2003

*Shenzhen* et *Pyongyang* possèdent également de pleines pages qui se présentent un peu comme des « stase[s] dans le déroulement du récit<sup>111</sup>. » Aucun texte n'y figure et elles servent nettement à poser le décor et l'ambiance, puisque ce sont souvent des éléments architecturaux qui y sont représentés. Mentionnons entre autres la fameuse tour

<sup>108</sup> *Idem*.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>110</sup> *Idem*.

<sup>111</sup> Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 56.

du Juché de *Pyongyang* (Py, p. 65). Ce ne sont pas de simples pauses et elles ne sont pas totalement en retrait du récit, car ces planches annoncent la teneur thématique de ce qui suivra ou encore les endroits qui seront arpentés et/ou représentés. Elles évoquent presque des cartes postales sur lesquelles on retrouve des lieux emblématiques d'un pays, sauf qu'elles ont ici un aspect subversif qui prend à contrepied l'exotisme souvent associé aux récits de voyage, comme le prouve notamment cette tour électrique presque monstrueuse tirée de *Shenzhen* (voir Extrait 2.4).

Ce n'est pas tant grâce à l'utilisation de la couleur ou à la souplesse du trait que les œuvres de Joe Sacco se distinguent les unes des autres; c'est surtout la composition complexe de ses récits qui mérite d'être analysée plus en profondeur et d'être comparée à celle du Québécois. Sacco aussi utilise souvent des plans larges qui donnent l'impression que le temps se suspend. Contrairement à Delisle, l'Américain n'utilise pas de ce procédé narratif afin de servir une fonction programmatique; ses pleines pages, rarement muettes, sont en effet intégrées au déroulement du récit. Elles peuvent ajouter une tonalité dramatique à une scène (G, p. 356 - 357), ou effectuer une comparaison passé/présent d'un lieu qui a changé au cours des années. Un exemple saisissant à cet égard est le témoignage de Faris Barbakh, complétant celui de Saleh Shibliq, qui relate la rafle que des militaires israéliens ont exécutée le 3 novembre 1956 au centre-ville de Khan Younis (G, p. 104). Faris, âgé de 14 ans à l'époque, tourne un coin de rue pour se retrouver devant de nombreuses dépouilles fusillées longeant le mur d'un château en ruines (voir Extrait 2.5). Le dessin débordant du cadre paginal crée un effet d'immensité à la mesure de l'horreur dont est témoin Faris. Plus encore, la planche suivante, tel un miroir, crée un parallèle entre la découverte macabre et l'état de ce même lieu, qui est désormais une rue

animée, une cinquantaine d'années plus tard (voir Extrait 2.6). Ces comparaisons, assez fréquentes chez le journaliste, servent la dénonciation politique qui traverse ses B.D. : « The words and image here work together to echo Sacco's [...] suggestion of our collective hypocrisy; that is, the safety of distance, be it measured in miles or years, does not absolve us from the responsibility of preventing injustice<sup>112</sup>. » Cette juxtaposition met également l'accent sur le gouffre qui existe entre les deux époques, ce qui rend d'autant plus difficile toute forme de réconciliation<sup>113</sup>.

En ce qui concerne les deux derniers ouvrages de Delisle, le terme « chroniques » se retrouvant dans le titre de ces bandes dessinées indique plus explicitement de quoi il sera question, soit le fait de raconter dans un ordre chronologique le quotidien du bédéiste. Pour soutenir cette organisation narrative, les anecdotes rapportées sont désormais dotées d'une petite vignette d'introduction dans laquelle on retrouve un dessin schématique sur fond blanc ainsi qu'un titre programmatique. Un tel découpage fragmenté donne à *Chroniques birmanes* une certaine régularité. On y retrouve plus souvent que dans les B.D. précédentes des planches prenant la forme d'un gaufrier de six cases, deux sur le sens de la largeur, trois de hauteur. Mentionnons ici les remarques de Groensteen concernant une composition régulière :

[Elle] matérialise aussi, mieux que toute autre configuration, l'écoulement inexorable du temps. Plus généralement, et en référence aux travaux de Fraisse, Isabelle Guaitella estime qu'une mise en page régulière et, partant, un rythme régulier, ont pour effet de « mettre le lecteur en situation d'être capté » et favorisent « une intégration du sens plus immédiate »<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> Rocco Versaci, *op. cit.*, p. 123. L'auteur parle plus spécifiquement d'un autre parallélisme dans « Procès des crimes de guerre » (*R*, p. 10). Ses commentaires peuvent tout de même très bien éclairer notre exemple tiré de *Gaza 56*.

<sup>113</sup> *Idem*. Un gouffre est également présent, faut-il le rappeler, entre les musulmans et les Juifs d'Israël.

<sup>114</sup> Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 154.

Pour varier le rythme de ce canevas de base dans *Chroniques birmanes*, l'une des trois rangées de vignettes peut se décomposer en trois ou quatre cases plus étroites — lors d'un dialogue avec un autre personnage, notamment — ou les caniveaux peuvent être supprimés pour créer un bandeau. Une structure régulière ne veut pas nécessairement dire une temporalité linéaire et tout aussi régulière, certains événements sont en effet condensés. Par exemple, sur une même planche, trois bandeaux montrent le même environnement visité par Delisle et sa famille à quelques mois d'intervalle chacun alors qu'un arbre énorme est de plus en plus orné de prières et d'offrandes (voir Extrait 2.7). Aussi, Delisle introduit pour la première fois ces séquences de « tourisme » à Bagan, à Lac Inlay et à Bangkok (*CB*, p. 48, 188 et 216). Il s'agit de planches habituellement composées de 15 petites vignettes de taille égale : « However, both play into the picaresque and anecdotal mode of the comic itself. The fact that they are mute comics that can function independently shows the highly fragmented structure the author adopts in his last two comics, in particular in the comic on Burma<sup>115</sup>. » Ces escapades touristiques s'insèrent également dans *Chroniques de Jérusalem* (*CJ*, p. 66 ou 180). Chaque caniveau sous-entend ici des ellipses très grandes et ces enchaînements correspondent à ce que McCloud nomme du « scène à scène » : elles font varier et « aèrent » un récit dont les ellipses « action à action » ou « sujet à sujet » sont fréquentes<sup>116</sup>. Le tempo du récit est ainsi sujet à des variations qui renouvellent le rythme général de la bande dessinée. En somme, la lecture des B.D. de voyage de Delisle se fait

---

<sup>115</sup> Jelena Bulić, « The Travelling Cartoonist. Representing The Self and The World in Guy Delisle's Graphic Travel Narratives », *Narodna umjetnost-Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 2012, vol. 49, no 1, p. 77.

<sup>116</sup> Scott McCloud, *op. cit.*, p. 78 - 79.

avec une certaine aisance. Leur composition a d'ailleurs déjà été comparée à celle qu'utilise Marjane Satrapi, l'auteure de *Persepolis* :

Delisle and Satrapi work in a more minimal iconographic style that shifts emphasis to the importance of the narrative. They both present a more detached viewpoint that rarely deviates from the standard panel grid layout. These two cartoonists work primarily from memory and seek to render the essence of their experience<sup>117</sup>.

Le détachement dont parle ici l'auteur est accru par les nombreuses planches présentant les lieux avec une certaine distance, et parfois grâce à un point de vue que l'on devine surélevé, notamment par l'entremise de ces « stases » programmatiques qui ont été signalées plus haut, celles ponctuant *Shenzhen* et, surtout, *Pyongyang* : « his compositions are very static with few diagonals and he uses hand-lettered text. Delisle's viewpoint is primarily mid-range to long distance shots with a few bird's eye view depictions. These imply that the cartoonist is on the sidelines [...]»<sup>118</sup>.

Selon Scott McCloud, Joe Sacco a « expérimenté des *techniques narratives toutes neuves* afin de mieux coller à leurs sources dans le *réel*<sup>119</sup>. » Il y a lieu de s'interroger sur la nouveauté présumée de ces techniques narratives. L'apparence formelle, disons, éclatée et instable de plusieurs planches et les divers procédés qui sont mis en place pour, par exemple, communiquer les expériences traumatiques des gens interrogés font certainement de *Palestine* un objet à la composition sophistiquée<sup>120</sup>. Il s'agit de sa première B.D. reportage majeure, et on y remarque les traits principaux qui forgeront son style. Les planches sont souvent très chargées et denses, remplies de petits détails, parfois

---

<sup>117</sup> Edward Bader, *op. cit.*, p. 87.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>119</sup> Scott McCloud, *Réinventer la bande dessinée*, Paris, Delcourt, 2015, p. 45. En italique dans le texte.

<sup>120</sup> Rose Brister et Belinda Walzer, « *Kairos* and Comics: Reading Human Rights Intercontextually in Joe Sacco's Graphic Narratives », *College Literature*, vol 40, no 3, 2013, p. 138.

tragiques ou loufoques, qui peuvent facilement échapper à une première lecture hâtive. Les éléments textuels, autant les récitatifs que les phylactères, sont souvent penchés d'un côté ou de l'autre, parfois même sur l'axe diagonal de la page (*Pa*, p. 6 ou 55). Le lecteur est plongé dans un récit au déroulement instable et, jusqu'à un certain point, inconfortable. Nous sommes donc loin de la composition harmonieuse et fluide de Delisle.

*Palestine et Gorazde : la guerre en Bosnie orientale* (2004) sont parfois comparés à la longue tradition artistique qui consiste à représenter les conflits armés en exprimant l'horreur et la violence de façon subjective<sup>121</sup>. *Guernica* de Pablo Picasso et *Les Désastres de la guerre* de Francisco de Goya sont sans doute les exemples canoniques de cet art engagé. Dans leur recherche de vérité, ces peintres ne dépeignent pas nécessairement la guerre avec réalisme, mais glissent plutôt vers une représentation hallucinée et fragmentée de l'abomination<sup>122</sup>. Le journaliste s'inspire de la distance que prennent ces artistes par rapport au réel et l'applique à son propre travail. Ses planches très denses et l'exagération qu'amène un trait caricatural contribuent à créer des œuvres « loud », pour reprendre les mots de Sacco : « Like Brueghel's *The Triumph of Death*. I see that painting as... just so loud. I mean, its skeletons drumming, you know, herding people into the coffins, and... it's shattering to my ears almost. And that's part of what I wanted somehow to get at in my own way<sup>123</sup>. »

---

<sup>121</sup> Andrea A. Lunsford et Adam Rosenblatt, « Critique, Caricature, and Compulsion in Joe Sacco's Comics Journalism », *The Rise of the American Comics Artist*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>122</sup> *Idem*.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 71 - 73. Les auteurs citent Joe Sacco lors d'une présentation à l'University of Florida Comics Conference, *Image/Text: Interdisciplinary Comics Studies*, 2004.

On ne retrouve pas chez Sacco ce qui s'apparente aux « motifs » qui ont été tirés des œuvres de Guy Delisle. On peut affirmer que ses reportages sont un peu plus tournés vers un pragmatisme censé servir le sujet traité. Cela n'empêche certainement pas une complexité artistique de s'installer au sein de ses œuvres, surtout en ce qui a trait à la composition générale des planches et au rythme qu'elles mettent en place. Ainsi, la page d'ouverture de *Palestine* est dépourvue de gouttière et on y retrouve un procédé qui sera réutilisé dans presque tous ses reportages : les images qui ne sont pas délimitées par une gouttière de bordure et qui semblent, autrement dit, « déborder » du cadre établi par la page. Sacco tire profit de ce que Groensteen a nommé la « convergence rhétorique », c'est-à-dire « modeler les différents paramètres de l'image » pour « la production d'un effet unique<sup>124</sup> ». Des pistes de réflexion afin d'interpréter cet « effet » en question peuvent être fournies par Philippe Marion, un chercheur qui s'est intéressé à la bande dessinée et qui a aussi mené une recherche consacrée en partie aux photos illustrant les reportages du magazine *Paris Match*. Ses commentaires les concernant se rapprochent de façon étonnante du présent propos :

Lorsqu'il procède à ses « grands » reportages d'actualité, le magazine laisse souvent les photos s'épancher sur toute la surface de la double page. Ces photos n'ont généralement pas d'encadrement apparent et leur frontière se confond avec celle de la page elle-même. Ce dispositif inspire une interprétation pragmatique simple. En saturant ainsi l'espace paginal, la monstration — le simulacre analogique de la réalité — impose sa prégnance. L'événement surpris par l'objectif ne peut être encadré tant il s'impose dans la démesure de son urgence<sup>125</sup>.

---

<sup>124</sup> Thierry Groensteen, *La bande dessinée mode d'emploi*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008, p. 46.

<sup>125</sup> Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en communication*, 1997, no 7, p. 80.



Les dessins de Sacco qui font l'objet d'un traitement semblable peuvent être interprétés de la même façon. Ils traduisent en effet un sentiment d'urgence, et même de chaos. Notons en exemple ce moment où le journaliste est témoin d'une émeute entre des manifestants palestiniens et des soldats israéliens (voir Extrait 2.8). Il est presque naturel et cohérent que le désordre qui régnait à ce moment soit également signifié par cette mise en page complexe :

A coherent narrative, formed by the left-to-right articulation of presence and absence across the gutter, is undermined by the fractured time-space disrupting closure and opening the reading to a deeper attention of the context of violence caused by the military occupation. Sacco uses visual juxtaposition, zip lines, and bleeding panels to unmoor the reader from the familiar gutterclosure mechanism in order to present the multilayered and chaotic time-space produced by the occupation<sup>126</sup>.

Autrement dit, l'espace et le temps, dont les gouttières se chargent de guider le rythme et la mise en récit, s'effacent au profit d'une confusion s'étalant sur toute la page et que le lecteur peut lire de plusieurs façons. Pour revenir à l'exemple de l'émeute relevé plus haut, les événements qui s'y retrouvent — le soldat qui donne un coup de matraque en haut à droite, celui « à l'affût » à gauche, la femme embarquée dans le véhicule tout terrain au centre, etc. —, même s'ils sont juxtaposés selon un certain ordre, donnent une impression de simultanéité étant donné la stratégie narrative choisie. Ces images qui débordent de leur page se retrouvent assez couramment dans les mangas japonais et elles créent, selon McCloud, une « hémorragie temporelle. Le temps s'échappe dans un espace éternel et sans âge<sup>127</sup>. » Si la temporalité est alors plus difficile à nettement établir, il reste cependant l'atmosphère que cette technique contribue à véhiculer tout au long d'un

---

<sup>126</sup> Rose Brister et Belinda Walzer, *op. cit.*, p. 144.

<sup>127</sup> Scott McCloud, *L'art Invisible*, *op. cit.*, p. 111.

ouvrage comme *Palestine* : la confusion, le désordre, la contestation, le combat, mais aussi l'entraide dans la lutte, la fraternité.

La structure de *Palestine* ne cesse de varier et de se complexifier, alternant des planches au riche contenu textuel, un découpage irrégulier et des images qui submergent la page. Son récit adopte même une mise en page typiquement journalistique lors d'un chapitre intitulé « Bloc-notes » (*Pa*, p. 41 - 50). En effet, la structure sous forme de B.D., à laquelle le lecteur s'est habitué, est soudainement mise en retrait pour se rapprocher des reportages dessinés que l'on retrouve dans la revue *XXI*<sup>128</sup>. Le texte est disposé à l'intérieur de trois colonnes par page et des dessins viennent l'illustrer sans qu'ils soient vraiment intégrés dans un dispositif sériel. Cette utilisation de l'espace est peut-être un « retour aux sources » pour Sacco, lui qui a d'abord été journaliste de formation avant d'être un B.D. reporter.

### **2.3 La parole de l'autre**

Un changement touchant l'aspect formel de *Palestine* intervient alors que l'Américain s'immisce pour la première fois dans le foyer d'une famille palestinienne. La rencontre est intimiste et plusieurs personnes acceptent de répondre à ses questions. On touche ici à un point qui deviendra crucial dans la démarche de Joe Sacco : si l'ensemble de son récit est marqué par une structure éclatée, celle-ci est beaucoup plus régulière et homogène quand vient le temps de raconter en détail l'histoire des gens qu'il interroge. L'apparence caricaturale de certains personnages est également sujette à des variations.

---

<sup>128</sup> Il faut dire que *XXI* a beaucoup contribué à valoriser la B.D. reportage. Son équipe éditoriale considère « la bande dessinée comme un médium apte à informer, sur le même pied que l'écrit ou la photographie. » Björn-Olav Dozo, « Note sur la bande dessinée de reportage », *Textyles*, no 36 - 37, 2010, p. 153.

Les gens rencontrés qui manifestent avec véhémence dans les rues ou encore ceux qui expriment une émotion vive (souvent la colère ou la douleur) sont en effet affublés de traits exagérés (*Pa*, p. 56 ou 128). Cependant, lorsque des Palestiniens acceptent de lui parler et que le journaliste s’immisce dans leur intimité, ils ont alors des visages nettement moins caricaturaux. Ils partagent souvent des expériences carcérales difficiles, comme celle que racontent « des anciens pensionnaires d’Ansar III » (*Pa*, p. 82), ou encore carrément traumatiques, telles que les supplices physiques et mentaux subis par Ghassan (*Pa*, p. 102). Il semble que les méthodes de représentation commandent un souci de lisibilité plus grand étant donné la nature des témoignages :

Thus, even if the survivors lack a PTSD diagnosis, Sacco’s collection and presentation of the experiences help the survivor start the healing process by telling of the event and beginning to define the event within linguistic rhetoric. [...] The need for chronicling the experiences of the survivor helps the survivor to place the traumatic experience into a new framework. Sacco validates the experience to the survivor that someone listened and believed their testimony<sup>129</sup>.

Il s’agit donc d’une méthode de représentation qui soutient, en quelque sorte, un processus de guérison. On pourrait même avancer que ce type de témoignage *demande à être* intelligible, et que Sacco, respectueusement, crée une structure graphique optimale pour qu’il le soit. Le récit de Ghassan est ainsi doté de vignettes de plus en plus petites et nombreuses à mesure qu’il raconte son incarcération, passant de trois par page au début, pour ensuite progressivement en compter six, neuf, douze, seize et vingt. L’étroitesse des cases vient signifier l’espace clos et étouffant dans lequel Ghassan est prisonnier alors qu’il subit des tortures physiques et mentales : « The hood over his face denying him a subjective perspective turns Ghassan into an object of suffering. [...] The imperative to

---

<sup>129</sup> Charles P. Acheson, *Trauma representations in the graphic nonfiction of Spiegelman, Sacco, and Beauchard*, thèse, Tennessee Technological University, 2014, p. 54.

"look" at human rights crimes that typically go on behind closed doors here confronts the voyeurism that structures this gaze<sup>130</sup>. » De plus, son récit est doté de gouttières noires : « [They] precondition readers through the Western cultural meaning of black as representing death, sorrow, and destruction. As the black surrounds the page, it also flows into the gutters, forcing a continuous confrontation on the part of readers with this visual marker<sup>131</sup>. »

Contrairement à *Palestine*, où le journaliste se plonge dans le quotidien des Palestiniens sans avoir un fil conducteur clairement établi dès le départ, Sacco cherche, dans *Gaza 56*, à recueillir des témoignages au sujet de la rafle meurtrière qu'ont subie les réfugiés au camp de Khan Younis en novembre 1956 :

Cet épisode — le plus important massacre de Palestiniens sur le sol palestinien, si l'on croit le chiffre de 275 morts avancé par l'ONU — méritait bien peu d'être renvoyé dans les ténèbres où il gisait, comme d'innombrables tragédies historiques, à peine reléguées au rang de notes au bas des pages consacrées aux grandes lignes de l'Histoire. (*G*, « Avant-propos »)

Sacco se propose de déterrer cette histoire et de se servir de ses méthodes journalistiques pour y parvenir. *Gaza 56* est essentiellement construit grâce aux témoignages des survivants. Leur visage au réalisme accru est régulièrement inséré à l'intérieur du récit grâce à de petites vignettes évoquant un peu une photo sur un permis de conduire ou un passeport (voir Extrait 2.9). Elles attestent de la source principale du témoignage et cherchent aussi à produire un effet sur le lecteur grâce à la position frontale des individus représentés :

---

<sup>130</sup> Wendy Kozol, « Complicities of Witnessing in Joe Sacco's *Palestine* » dans *Theoretical Perspectives on Human Rights and Literature*, New York, Routledge, 2012, p. 175 - 176.

<sup>131</sup> Charles P. Acheson, *op. cit.*, p. 58.

[They force] a confrontation and connection of eyes with readers. This breaking of the fourth wall on the comics page helps bridge the gap between the interviewee and readers as the view makes the situation seem more confrontational. In addition, this panel framing causes the interviewee's identity to linger throughout the testimony, reemphasizing the concreteness of the experience of readers. This concreteness aids the formation of the forged memory as some abstraction flees the page<sup>132</sup>.

Au sein d'un contexte où le lien entre le survivant et le lecteur cherche à s'établir, il est normal que le narrateur actorialisé autobiographique de Joe Sacco s'efface quelque peu afin d'élargir son univers de représentation, et d'ainsi donner la place voulue au témoignage.

Chez Delisle, le récit d'autrui se construit sans que le discours direct fasse l'objet d'une délégation de la narration telle que nous venons de la voir au sein des bandes dessinées de Joe Sacco. C'est en effet sur le mode dialogal que les paroles rapportées sont intégrées à ses bandes dessinées. Delisle se représente presque toujours en tant qu'interlocuteur qui relance parfois la discussion avec son vis-à-vis grâce notamment à des questions. Dans *Chroniques de Jérusalem*, par exemple, Nadège raconte à son conjoint une alerte à la bombe dont elle a été témoin. Le discours de la travailleuse humanitaire est inséré dans une grande bulle flottant au-dessus d'elle et de Delisle. On y retrouve aussi des dessins chargés d'illustrer son récit et la présence des énonciateurs en interaction est signalée par le dessus de leur tête visible au bas des vignettes (Figure 4, un procédé semblable est également utilisé en page 171). En plus de soutenir le mode discursif de la séquence, un tel procédé signifie, en quelque sorte, que ce genre de situation tendue *les dépasse* un peu, que cela est loin de leur quotidien hors de Jérusalem, ou en tout cas loin du quotidien de Guy Delisle. Cet épisode du livre se termine d'ailleurs

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 64 - 65.

sur une case où on y voit le bédéiste pousser une balançoire sur laquelle est assise sa fille, aux côtés de mères de différentes confessions (*CJ*, p. 62). Alors que l’anecdote relatée par Nadège pourrait contribuer à attiser la méfiance à l’endroit des autres communautés religieuses — particulièrement musulmanes —, Delisle conclut l’épisode « Au parc » sur une scène qui laisse entrevoir la possibilité d’une vie en commun paisible. Plus tard, pendant son bref passage chez les Bédouins, Delisle conserve son autorité narrative sans la déléguer à la chef du village, qui semble mener la discussion (*CJ*, p. 124). Sacco aurait fort probablement tenté d’engager un dialogue plus soutenu avec une telle figure d’autorité en utilisant ses techniques narratives habituelles.



Figure 4, *CJ*, p. 60 © Éditions DELCOURT, 2011

De plus, lorsque Delisle retrace, entre autres, l’histoire de l’esplanade des Mosquées, il reste à nouveau la voix narrative principale, alors qu’il s’est probablement documenté sur le sujet ou que quelqu’un lui a raconté dans les grandes lignes le passé de ce lieu saint. Peut-être est-ce ce citoyen qu’il rencontre par hasard durant sa visite (*CJ*, p. 140) ?

Quoi qu'il en soit, le bédéiste ne dévoile pas ses sources explicitement, on ne peut que les supposer. Également, sa rencontre avec la vieille femme birmane est ainsi développée à l'aide de phylactères. Tandis que Delisle fait plutôt preuve d'un silence respectueux face à elle, ce sont les récitatifs qui affirment une présence narrative constante : « Elle me parle du passé, de sa jeunesse à Rangoun, de la belle époque. Ça avait l'air d'être un endroit formidable à vivre. » (*CB*, p. 96) Son histoire est ici condensée par la narration du bédéiste. Il en est de même concernant l'histoire de la tour du Juché (*Py*, p. 72 - 73). Delisle la développe en citant la propagande de la dictature en place. En somme, ces bandes dessinées organisent la très grande majorité des paroles d'autrui sur le mode discursif ou avec des récitatifs qui résument un discours second.

## 2.4 Le rapport au référentiel

Le journaliste américain représente les lieux avec beaucoup de précision et de détails, sans doute aidé par les photographies qu'il a l'habitude de prendre sur place pour ensuite dessiner à tête plus reposée. La ressemblance quasi photographique avec les lieux réels a d'ailleurs été signalée par le journaliste britannique Christopher Hitchens, lequel souligne qu'il a retrouvé une architecture bosniaque représentée avec soin dans *Gorazde : la guerre en Bosnie orientale*, et il ajoute que ce souci du détail montre qu'il ne s'agit pas d'un « generic hotspot<sup>133</sup> ». La base référentielle des reportages de Sacco est d'autant plus crédible.

Son style est bien différent, on l'a vu, mais il semble que Delisle se rapproche de Sacco sur ce point. Le Québécois accorde lui aussi un soin particulier aux immeubles et aux éléments du décor qui jalonnent ses périple, et ce, sans que cela crée une évidente

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 55 - 56.

rupture avec le trait schématique adopté pour représenter les individus. Pour Delisle, dessiner l'architecture typique d'un autre pays est un plaisir esthétique et sans doute un défi stimulant à relever pour un illustrateur. Plusieurs dessins sont ainsi intégrés à ses œuvres simplement parce que le bédéiste s'est intéressé à leur beauté, comme ces autobus hongrois « absolument magnifiques » à Pyongyang (*Py*, p. 57). La discussion avec un soldat perplexe devant le désir qu'a Delisle de prendre un coin de rue spécifique en photo montre bien que c'est le processus pour réussir à produire ce type de dessin qui est intéressant à raconter, de même que l'incompréhension parfois comique que son appréciation esthétique peut susciter (Figure 5). La démarche de Sacco se veut plus pragmatique, il semble ne jamais représenter un immeuble ou une voiture, par exemple, pour le simple plaisir de la chose, ou du moins il ne déclare pas ce plaisir explicitement, à l'opposé de Delisle, qui dit avec satisfaction, à l'intérieur d'une vignette où on retrouve des camions de pompiers dessinés avec un soin évident : « Ça en valait les efforts. » (*CB*, p. 146)



Figure 5, *CJ*, p. 117 © Éditions DELCOURT, 2011



L'ensemble des œuvres de Delisle à l'étude peuvent être considérées comme des B.D. reportages, n'en déplaise à l'auteur lui-même<sup>134</sup>. *Chroniques de Jérusalem* embrasse plus directement ce type de récit. Un chef de mission de MSF-Espagne lui propose en effet de faire un reportage en bande dessinée sur le travail que lui et son équipe réalisent à Hébron (*CJ*, p. 113). Il arrive sur place avec un appareil photo et son habituel carnet de croquis. Delisle raconte donc les discussions qu'il tient avec les membres de MSF, se sert de cartes pour illustrer son propos, résumer l'histoire de la région, et il rencontre même une famille de Bédouins. Le lecteur se retrouve toutefois dans une situation assez particulière qui soulève la question suivante : est-ce que le récit qu'on a sous les yeux est bel et bien le reportage qui lui a été demandé de faire — lequel a simplement été inséré dans *Chroniques de Jérusalem* — ou est-ce plutôt le récit *de* ce reportage, comme une sorte de deuxième couche à son enquête ? Cette interrogation démontre bien l'ampleur métadiscursive que peuvent prendre ses récits de voyage, particulièrement *Chroniques de Jérusalem*. À ce chapitre, l'autoreprésentation du bédéiste pendant qu'il est en train de dessiner est très fréquente dans cette œuvre. Le fait que ce soit le cas sur la couverture du livre est révélateur. Le bédéiste au travail devient l'enjeu même de certaines anecdotes, alors que, par exemple, l'une des planches le montre simplement en train de se déplacer au sein d'un même espace afin de trouver le meilleur endroit pour faire ses croquis (*CJ*, p. 80).

Cela dit, comme on peut s'en douter, l'engagement politique du Québécois se fait beaucoup moins franc que celui de Joe Sacco. Dans *Chroniques de Jérusalem*, une

---

<sup>134</sup> Delisle rejette souvent cette étiquette. Voir Marc Coiteux et Lucie Fiset réal. (2016), « Entrevue avec le bédéiste Guy Delisle », *Entrée Principale*, entrevue, Montréal, Radio-Canada, 8 min, En ligne : <http://ici.radio-canada.ca/tele/entree-principale/2016-2017/segments/entrevue/11388/bedeiste-guy-delisle>.

connaissance lui offre une chance en or d'aller voir ce qui se passe « à l'intérieur de la bande [de Gaza] » et de se joindre à un groupe de journalistes sur une colline (*CJ*, p. 164). Delisle accepte volontiers, mais il se met à imaginer les photographes se repaître des bombardements qui affligent ce territoire et il change finalement d'idée. Il rappelle le journaliste et lui dit : « Allô... euh... / Ouais... finalement, je préfère pas y aller... / Je le sens pas trop... » (*Idem.*) Il préfère nettement prendre une certaine distance avec les situations dangereuses qui peuvent se présenter. Son attitude passive se manifeste ici, et elle exaspère ses détracteurs, comme en témoigne une chronique de son tout dernier ouvrage, *S'enfuir, récit d'un otage*, paru sur le blogue *du9* : « On connaît la faculté de l'auteur à rendre molles les situations les plus tendues, ce qui séduit ses fans et exaspère les autres<sup>135</sup>. » La situation précédente tirée de *Chroniques de Jérusalem* peut toutefois se lire autrement. En refusant de se mêler aux autres journalistes, la distance qu'il prend par rapport à eux affirme l'originalité de sa propre entreprise de représentation, soit raconter son histoire sans nécessairement avoir des velléités journalistiques déclarées et baser son expérience sur une certaine quotidienneté qu'amène la vie familiale : « This guise of the easy-going ingenuous candid Guy who learns things along the way by simply observing, asking questions, and occasionally obtaining answers, devised in his self-referential cartoon self, is specific for Delisle's comics<sup>136</sup>. » Également, le Québécois assume souvent son ignorance par rapport à certains enjeux, ménageant un espace pour une forme de connivence avec le lecteur, qui est susceptible d'être tout autant dépassé que lui en ce qui concerne, entre autres, la vie à Jérusalem. Delisle mentionne : « Discuter avec un correspondant, c'est comme regarder les infos, sauf qu'on peut interrompre le

---

<sup>135</sup> Gilles Suchey, « *S'enfuir, récit d'un otage* de Guy Delisle » [Billet de blogue], *du9*, page consultée le 14 juillet 2017. En ligne : <https://www.du9.org/chronique/senfuir-recit-dun-otage/>.

<sup>136</sup> Jelena Bulić, *op. cit.*, p. 63.

présentateur et lui poser des questions. / Moi qui n’y connais pas grand-chose, c’est une aubaine. » (CJ, p. 101) Ses connaissances manquantes sont aussi dévoilées dans *Chroniques birmanes*. Quelqu’un lui demande si sa conjointe est vraiment partie sans un « traveling permit », et le bédéiste répond : « Aucune idée, on me dit jamais rien à moi ! » (CB, p. 173)

Delisle a beau réitérer la minceur de ses compétences en matière de géopolitique ou d’aide humanitaire, ses bandes dessinées organisent tout de même une forme de savoir concernant le quotidien et les coutumes d’une société qui est lentement apprivoisée par le voyageur. L’art graphique offre un support de choix pour schématiser ses observations. Par exemple, Delisle évoque les « six communautés religieuses qui se partagent la gestion du Saint-Sépulcre. » (CJ, p. 109) Six personnages, vêtus des habits religieux correspondants à leur confession, sont ainsi représentés de face, un peu comme s’ils avaient pris la pose pour le bédéiste (Figure 6).

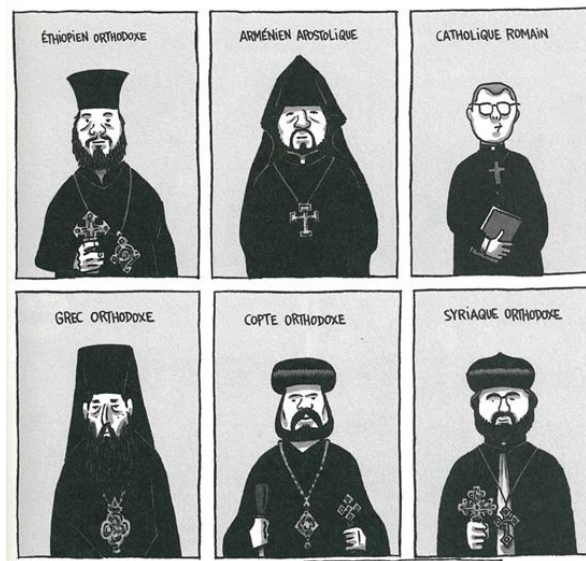


Figure 6, CJ, p. 109 © Éditions DELCOURT, 2011

Cette séquence n'organise pas vraiment un récit à proprement parler, mais cherche plutôt à dresser une sorte d'inventaire afin de synthétiser plus efficacement son propos. Cela correspond à l'enchaînement « de point de vue à point de vue » identifié par McCloud, car il « évacue en grande partie la notion du temps qui passe, et promène le regard sur différents aspects d'un endroit, d'une idée, d'une atmosphère<sup>137</sup>. »

Par ailleurs, les œuvres du francophone organisent un rapport au réel plus complexe qu'il n'y paraît, comme le démontre un extrait tiré de *Shenzhen*. Pendant son passage à Hong Kong, Delisle effectue un trajet en train pour se rendre au sommet d'une montagne. Il profite de la « vue panoramique » qu'offre l'endroit. Toutefois, il remarque un photographe qui « fait poser ses clients sur la droite devant un fond bleu. / Ensuite, avec l'aide d'un ordinateur, il incruste une photo de la ville qui pourtant se trouve juste en face de lui. » (S, p. 103) Il se fait lui-même photographe, et il mentionne : « Ni tout à fait vrai, ni tout à fait faux, un très léger décalage de la réalité : c'est un concept ! » (*Idem.*) Sans peut-être le réaliser, par l'intermédiaire de cette photo, Delisle amène une réflexion, en abyme, qui touche sa propre entreprise de représentation. Il *filtre* à sa manière le réel par l'entremise de sa perception, son art graphique provoque également une sorte de « décalage » par rapport au réel. Le lien référentiel au sein de ses bandes dessinées est certes assez fort, mais il y a forcément un certain brouillage du référent qui est amené par quelque chose d'aussi personnel et de singulier que le dessin. C'est précisément ce qui fait l'intérêt ce genre de production artistique. En insérant à l'intérieur de sa bande dessinée la photographie où il apparaît — laquelle a été prise, comme mentionné, dans

---

<sup>137</sup> Scott McCloud, *op. cit.*, p. 80.

des conditions inusitées —, le bédéiste ajoute, en quelque sorte, une autre « couche » au décalage déjà présent.

## 2.5 La forme du reportage

Joe Sacco a publié de courts reportages entre 1998 et 2011 dans différentes revues telles que *New York Times Magazine* ou *The Guardian Weekend*, et ces enquêtes se retrouvent colligées au sein de *Reportages*. Afin de faciliter leur publication dans une revue, quelle qu'elle soit, le bédéiste est forcément amené à synthétiser son propos. On ne retrouve plus, contrairement à *Palestine*, ces structures déroutantes et ces planches à la composition alambiquée, l'ensemble de *Reportages* est plus sobre à ce chapitre. Sa lecture laisse en tout cas présager l'aspect graphique que possède *Gaza 56*. Les enquêtes du recueil ont donc souvent des enchaînements « scène à scène » qui lient des cases de structure assez simple servant efficacement l'objectif journalistique de ses récits. Elles sont d'abord dotées d'un ou de plusieurs récitatifs qui introduisent une personne interviewée, laquelle est représentée en train de répondre aux questions de Sacco (Figure 7).



Figure 7, R, p. 11 First published in *Journalism by Metropolitan* © Joe Sacco, 2012

La perspective choisie cherche à mettre le lecteur dans les souliers du journaliste, car le regard des interviewés est parfois dirigé directement vers le point de vue que crée la case elle-même, comme si le lecteur était le destinataire privilégié du discours. Les récitatifs servent notamment à mettre en contexte le discours direct des individus consultés, ce qui évoque la structure d'un article de journal conventionnel. Dans d'autres cas de figure, ces éléments textuels agissent un peu à la manière d'une voix hors champ : leur contenu explique telle ou telle situation, et l'image qui est placée en dessous vient simplement illustrer le propos sans que Sacco soit le témoin direct de ce qui y est représenté (Figure 8). Il fournit à nouveau un espace de représentation propice à l'histoire racontée. Ainsi, l'essentiel du message est délivré par un « texte autosuffisant », les images ayant ici une « fonction illustrative<sup>138</sup> ».



Figure 8, R, p. 38 First published in *Journalism by Metropolitan* © Joe Sacco, 2012

Les deux bédéistes organisent une narration grâce à laquelle ils se donnent des allures de documentaristes, car on remarque chez Delisle une utilisation semblable du

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 161.

récitatif, à la manière d'une voix hors champ. La prédominance du mode discursif<sup>139</sup>, grâce auquel la bande dessinée est si efficace, s'estompe pour plutôt mettre de l'avant une narration omniprésente et toujours identifiable à l'auteur. Nous avons toujours affaire à de la B.D., et non à du livre illustré, par exemple, puisque le récit prend la forme d'un dispositif sériel et les très nombreux récitatifs côtoient librement les séquences dialoguées. L'économie narrative de la bande dessinée permet à l'auteur francophone, comme nous l'avons vu, de retracer avec concision des pans de l'histoire des pays visités en juxtaposant un récitatif au contenu autosuffisant à une vignette illustrative, et cela se fait souvent avec une touche d'humour (Figure 9).



Figure 9, Py, p. 73 © Guy Delisle & L'Association, 2003

Lorsque Delisle visite le « musée des amitiés » en Corée du Nord (ou l'Exposition internationale de l'amitié), cette technique est détournée de son usage habituel. Ce musée est un endroit où sont exposés des cadeaux censés provenir de partout à travers le monde. Vers la fin de sa visite, on tombe sur une case dont l'entièreté est remplie par le texte.

<sup>139</sup> Citons à nouveau Pierre Masson qui affirme que « les images dotées de phylactères sont [...] des histoires qui se racontent sur le mode du discours », ce qui en fait son mode d'énonciation privilégié. *Lire la bande dessinée, op. cit.*, p. 28.

Delisle mentionne : « Il y a aussi un wagon blindé de Staline, un autre tout aussi blindé de Mao, trois superbes voitures russes des années cinquante et un ou deux modèles sud-coréens mais j'ai vraiment trop la flemme de dessiner tout ça. » (*Py*, p. 102) Tous ces véhicules ne se retrouvent en effet pas représentés dans l'ouvrage. Ce passage démontre que le narrateur actorialisé autobiographique de Delisle est en tout temps maître de son livre, qu'il ne se sent pas obligé de dessiner quoi que ce soit, quitte à décevoir un peu le lecteur, qui ne peut contempler les automobiles, d'ailleurs qualifiées de « superbes ». Il est peut-être normal que Delisle choisisse d'oblitérer la représentation de certains éléments du musée, puisque ce dernier est surtout là, selon le bédéiste, pour servir le « délire mégalomane » des dirigeants nord-coréens (*Idem.*). Serait-ce donc sa manière de ne pas jouer le jeu du gouvernement, d'éviter d'être complaisant ? Il semble en effet que cette absence recèle une prise de distance par rapport à la politique de ce pays fermé sur lui-même.

## 2.6 Intertexte

Les deux bédéistes à l'étude incluent dans leurs œuvres une intertextualité aux modalités d'intégration intéressantes. Chez Delisle, on repère des phénomènes de coprésence — des références et des allusions, notamment —, et ils tendent vers une conception plurielle de la bande dessinée. Dans *Shenzhen*, lors de son passage à Hong Kong, le bédéiste s'autoreprésente au sein d'une grande planche muette qui renvoie directement à l'une des aventures de Tintin, *Le Lotus bleu* (1934) : Delisle y apparaît vêtu des habits de l'iconique jeune homme à la houppe, flanqué de Milou à sa gauche, et il semble que le personnage en bas à droite de la page soit Wang Jen-Ghié, le chef de la société secrète des Fils du Dragon (*S*, p. 98). Déambulant dans les rues de Hong Kong,



Delisle mentionne quelques pages plus loin, le sourire aux lèvres : « C'est comme dans Tintin. » (S, p. 100) Il ne cherche pas ici à imiter le style d'Hergé, il intègre de façon homogène l'allusion au *Lotus bleu*. Cela masque un peu la référence, mais quiconque connaît Tintin effectue le lien immédiatement. Un tel clin d'œil à cette œuvre phare<sup>140</sup> du géant de la bande dessinée paraît presque naturel venant d'un bédéiste francophone passant quelques mois en sol chinois. *Le Lotus bleu* marque son imaginaire et fait partie intégrante de sa manière d'appréhender le pays visité. Toujours dans *Shenzhen*, Delisle intègre aussi Spirou, un personnage le renvoyant à sa propre enfance (S, p. 25). Alors que le petit garçon est juché sur les épaules du bédéiste, brisant par le fait même les niveaux narratifs<sup>141</sup>, il se volatilise lentement, et Delisle, ennuyé, lance avec dépit : « Les mêmes dessins, les mêmes blagues... / Ça fait rire qui ça ? » (*Idem.*) L'extrait démontre que son récit, de même que l'ensemble de ses bandes dessinées de voyage, se place sous le signe d'un certain désenchantement. En effet, Delisle, comme nous le verrons au chapitre suivant, rompt souvent le charme de situations censées être solennelles ou graves, exprimant une prise de distance ou un rejet d'un embellissement auquel on pourrait s'attendre à la lecture d'un récit de voyage.

Dans *Pyongyang*, Delisle transporte pour son séjour une copie de *1984* de George Orwell, un classique du roman d'anticipation dont l'action se déroule dans un régime totalitaire. Dès le début de la bande dessinée, un douanier nord-coréen demande au bédéiste ce qu'est ce livre au juste. L'interrogation provoque chez lui un instant d'inquiétude : « C'est un roman... un vieux... des années cinquante. » (*Py*, p. 2) Bien que

---

<sup>140</sup> À l'époque de sa publication, *Le Lotus bleu* marquait un tournant : l'auteur belge commençait à s'éloigner d'une représentation stéréotypée et de l'attitude impérialiste qui traversaient ses B.D. précédentes. Jelena Bulić, *op. cit.*, p. 69.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 68.

sa lecture du livre, seul dans sa chambre d'hôtel, alimente un peu sa paranoïa, il y a tout de même quelque chose de subversif dans le fait de lire un tel roman dans « le dernier bastion du stalinisme », ce qui amène Delisle à « prendre la mesure de toute la finesse de son anticipation. / C'est forcément **le** livre auquel on songe pour un séjour en Corée du Nord. » (*Py*, p. 40, en gras dans le texte) Il va aussi plus loin : il prête son exemplaire à son guide. Plus tard, le Québécois lui demande, avec un détachement feint : « Alors le bouquin... Ça te plaît ? » Le guide, en panique, lui répond : « Ah... euh... finalement pas trop... Euh, moi la science-fiction, c'est pas ce que je préfère... » (*Py*, p. 112) Il est tout de même audacieux d'exposer son compagnon à un texte qui présente une société totalitaire à l'intérieur même d'un pays mené par une dictature. On peut fortement supposer que ce citoyen s'attirerait des problèmes si la teneur de sa lecture arrivait aux oreilles des mauvaises personnes. En fait, l'intertextualité ici construite érige l'œuvre littéraire comme un objet de dangerosité capable d'éveiller les esprits. Le Québécois semble s'inscrire en partie dans le sillage de ce type d'entreprise littéraire grâce à *Pyongyang*, lequel représente un accès privilégié à une dictature bien connue pour son hermétisme. Il s'agit sans doute de l'ouvrage le plus subversif de Delisle, car il représente la preuve que l'auteur a déjoué, en quelque sorte, l'œil de l'État communiste, le *Big Brother* en place, pour le critiquer et, parfois, le tourner en dérision.

Par ailleurs, on remarque aussi la coprésence de diverses œuvres d'autres bédéistes directement enchâssées dans les récits de voyage. Delisle ne les reproduit pas à sa manière, il insère des extraits sans changer leur style d'origine. On peut noter, entre autres, le récit de voyage de Jochen Gerner à New York (*S*, p. 32), celui de Fabrice Fouquet en Corée du Nord, un collègue au studio d'animation (*Py*, p. 166 – 167), et les

nombreux extraits qui se retrouvent dans le chapitre intitulé « Bédé » de *Chroniques birmanes* (CB, p. 175 - 176). Les stratégies d'emprunt naviguent entre ce que l'on pourrait appeler la « culture populaire » (Tintin, Spirou) et des références à des bandes dessinées un peu plus méconnues, créant un espace où différents imaginaires peuvent être convoqués librement : « Delisle points to the cultural history of comics and popular culture in general. He does not deploy the complex overturning of tradition, but instead, presents a positive acceptance of connecting links in the art of comics<sup>142</sup>. » À nouveau, on peut réitérer que ce type d'intertextualité tend vers une conception plurielle de la bande dessinée.

Chez Joe Sacco, l'intertextualité sert, sans surprise, la fonction journalistique de ses récits. Le reporter déclare ses sources et représente son moi-graphique ou d'autres personnages, en abyme, en train de lire des livres qui nourrissent de près ou de loin son enquête. Le reporter va, par exemple, lire *L'orientalisme* d'Edward W. Saïd chez un collègue, rendant ainsi une sorte d'hommage à l'auteur palestinien : « Demain, je pars vers un autre camp, Jabalia... / Je devrais pas... / je devrais m'asseoir devant un radiateur avec des gens comme Larry [son collègue] et lire Edward Saïd. » (*Pa*, p. 177) Ce dernier va lui rendre la pareille, puisqu'il va rédiger la préface de la réédition de *Palestine* : « plus je lisais compulsivement les *comics Palestine* [...] plus s'imposait la conviction qu'il s'agissait là d'une œuvre esthétique et politique d'une extrême originalité [...] » (*Pa*, « Hommage à Joe Sacco »). On constate que l'intertextualité rend propice un dialogue fécond et aplanit la hiérarchie que certains pourraient voir entre un bédéiste et un intellectuel de renom comme Saïd. Ils deviennent des auteurs travaillant dans la même

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 69.

direction, des compagnons par textes interposés, si l'on veut. Par ailleurs, Sacco représente Abed — l'un de ses guides lui ayant apporté une grande aide durant son enquête à Gaza — en train de lire *Journal de la campagne du Sinaï* de Moshe Dayan, le chef d'état-major israélien qui a mené la guerre entre Israël et l'Égypte en 1956, ainsi que les attaques sur Rafah (G, p. 176). Le contenu du livre, notamment une carte aux « flèches démesurées », introduit l'assaut des troupes israéliennes sur Gaza le 1<sup>er</sup> novembre 1956, une offensive que Sacco représente afin de mieux saisir ses traces dans la mémoire des réfugiés. Le discours du haut gradé est mis en relation avec la version des Palestiniens qui ont vécu de près cet assaut, confrontant la « sérénité » de Dayan à la peur des victimes de l'attaque (G, p. 177 - 178). L'intertexte sert ici la stratégie narrative employée par le bédéiste. Le discours de Dayan offre un contrepoint parfait aux voix des victimes que Sacco met de l'avant. De plus, le bédéiste ne cesse d'entrecroiser les différentes versions d'une même histoire et de tenter d'ainsi départager le vrai du faux. Dans une autre séquence, tirée de *Palestine* cette fois, Sacco confronte le récit d'un Palestinien qui a été témoin d'une attaque sauvage de colons israéliens à la version parue dans le quotidien *Jerusalem Post* en insérant l'article directement dans sa B.D. Les deux récits diffèrent quant à savoir qui au juste a démarré les hostilités : « Sacco juxtaposes his graphic narrative and this mainstream press narrative in order to suggest that the "truth" of any matter is subject to a variety of factors<sup>143</sup>. » Le journaliste s'adonne à un véritable travail de collage, un *patchwork* dont la complexité grandit au fil du récit.

---

<sup>143</sup> Rocco Versaci, *op. cit.*, p. 131.

## 2.7 « Le style, c'est l'homme même » (Buffon)

Pour Joe Sacco, ce qui constitue le cœur de ses ouvrages est la matière qu'il retire de ses entrevues et, surtout, des témoignages que lui livrent les gens qu'il rencontre. Les stratégies narratives employées valident et développent le discours d'autrui : « In "Comics Form and Narrating Lives", Chute posits that Sacco uses the graphic narrative genre to do important archival work that “visualizes history based on oral testimonies he solicits from others, in a sense producing an archive from non-archived material”<sup>144</sup>. »

Dans *Palestine*, le bédéiste organise une sorte de « déconstruction construite », un récit, autrement dit, dense, complexe. La temporalité souvent changeante et instable, de même que les pages dotées d'images qui semblent déborder du cadre paginal, crée des bandes dessinées, pour reprendre à nouveau le mot de Sacco, « bruyantes », capables de transmettre une réalité souvent marquée par le conflit. Toutefois, le témoignage appelle une structure plus intelligible. On constate en effet que le récit se fait plus mesuré afin d'apporter au discours d'autrui une narrativité efficace. Par la suite, ses reportages ont adopté une structure de plus en plus tournée vers cette efficacité.

Si, au premier chapitre, l'analyse a démontré que les stratégies d'autoreprésentation des auteurs pouvaient se rapprocher sur certains points, ce chapitre-ci avance des caractéristiques qui les différencient beaucoup plus nettement. À l'esthétique alambiquée de Joe Sacco répond la simplicité et le schématisme de Guy Delisle. Les bandes dessinées de ce dernier proposent une lecture peut-être plus aisée, variant certes le rythme, mais adoptant souvent des gaufriers réguliers, en mesure de faciliter une saisie rapide du sens.

Le discours d'autrui est également intégré différemment au sein des œuvres du

---

<sup>144</sup> Rose Brister et Belinda Walzer, *op. cit.*, p. 146. Les auteures citent entre guillemets un article de Hillary Chute intitulé « Comics Form and Narrating Lives » et paru dans la revue *Profession* en 2011.

Québécois. Delisle met à profit la dynamique dialogale propre à la bande dessinée afin d'insérer le discours direct dans les échanges sans vraiment déléguer la narration à un autre personnage. Si la représentation des lieux va de pair avec le souci de réalisme propre à la démarche journalistique de Sacco, c'est plutôt le plaisir esthétique qui guide souvent le crayon de Delisle. Cependant, ils utilisent tous les deux une narration et des techniques qui nous amènent à considérer leurs œuvres comme des B.D. reportages colligeant une somme d'observations sur un pays donné. Les remarques concernant l'intertexte ont enfin démontré que ces ouvrages recèlent une part de subversion et de dénonciation politique. *Shenzhen* montre par ailleurs que le regard posé sur la Chine est notamment alimenté par des présupposés. Cela amène à considérer l'éthique de la représentation que ces travaux sous-entendent. Jusqu'à quel point ces ouvrages sont-ils traversés par les préconceptions faisant partie d'un imaginaire spécifique ? Évitent-ils d'alimenter la dichotomie éminemment contre-productive et simpliste « eux vs nous » ?

## Chapitre 3

### Une représentation politique et une politique de la représentation

Du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, l'altérité a alimenté un vaste répertoire d'images et de thèmes récurrents dans la littérature occidentale. On peut se rappeler la figure « valorisée » de l'autochtone d'Amérique, celle du « sauvage » porteur d'une sorte de pureté et qui incarne un comparant permettant de « relativiser » les mœurs de l'Europe<sup>145</sup>. C'est notamment Montaigne, dans son essai « Des cannibales », qui a réfléchi sur cette question : « Tout l'essai de Montaigne est en fait un éloge des "cannibales" et une condamnation de notre société : s'il y a des sauvages quelque part, laisse-t-il entendre, ce n'est peut-être pas là où on le croit<sup>146</sup>. » L'autre suscite aussi la fascination, il suffit de se reporter à l'attrait qu'exercent les cultures orientales : « Les écrivains cherchent, dans ces civilisations au long passé culturel, des exemples. Ce n'est plus la proximité de la Nature, des origines qui les intéresse, mais la sagesse des civilisations millénaires<sup>147</sup>. » C'est entre autres ainsi que des clichés tels que la femme orientale sensuelle, l'Arabe sauvage et violent ou encore les mystères impénétrables de l'Orient sont entretenus et font partie d'un répertoire de représentations réutilisables qui garantissent, dans une société donnée, une bonne circulation de ce qui deviendra des idées reçues durables. Ce « système d'idées » a proliféré à cause de ce qu'il convient d'appeler « l'orientalisme », une discipline érudite, analysée par Edward W. Saïd dans son ouvrage du même nom (texte qui sera d'ailleurs cité ici copieusement). L'orientaliste, traditionnellement, cherche à

---

<sup>145</sup> Arturo, Carlos Horcajo, *La question de l'altérité du XVI<sup>e</sup> à nos jours*, Paris, Ellipses, 2000, p. 45.

<sup>146</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 69.

<sup>147</sup> Arturo, Carlos Horcajo, *op. cit.*

interpréter et à construire l’Orient pour exercer sur lui un pouvoir de domination politique et idéologique<sup>148</sup>. Ainsi, tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, l’intérêt des orientalistes était de « sauver » la grandeur passée de l’Orient. Les écrivains se sont donc nourris de ce répertoire, de Shakespeare en passant par Cervantès, sans oublier l’influence qu’a eue l’orientalisme sur l’esthétique d’auteurs comme Flaubert, Gauthier ou Nerval, de même que sur le romantisme français<sup>149</sup>. En effet, le répertoire littéraire français du XIX<sup>e</sup> siècle, dans un contexte d’expansion européenne, cristallise certains *topoi*, notamment un Orient féminisé à conquérir<sup>150</sup>. Ces lieux communs ont fini par dépasser amplement le cadre national de leur production, car une perspective orientaliste est susceptible de traverser une œuvre artistique récente produite hors de l’Europe, aux États-Unis, par exemple, un pays qui, comparé à la France ou la Grande-Bretagne, ne possède pas une riche tradition littéraire orientaliste. En fait, l’autochtone d’Amérique et l’Oriental partagent un point commun : ils demeurent muets et assujettis par la parole de l’Occidental qui ne cherche au fond qu’une confirmation des images et idées déjà formées et inébranlables<sup>151</sup>.

Voilà un bien long préambule. Il clarifie en tout cas nos positions de départ en ce qui concerne les notions épineuses d’« autre » et d’« altérité ». Plusieurs des reportages de Joe Sacco se déroulent en Palestine, et les voyages de Guy Delisle prennent place à Jérusalem et au sein de pays asiatiques. À la lumière des considérations précédentes, une interrogation cruciale, dont il a déjà été question dans le deuxième chapitre, guidera ici cette partie du travail : est-ce que les bandes dessinées du corpus, œuvres hybrides et

---

<sup>148</sup> Edward W. Saïd, *op. cit.*, p. 524.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 124 - 125.

<sup>150</sup> Jean-Claude Berchet, *op. cit.*, p. 17.

<sup>151</sup> Edward W. Saïd, *op. cit.*, p. 108.



originales, apportent autre chose à l'univers de représentation qui vient d'être décrit ou peuvent-elles renouveler ce répertoire ?

Les récits de Guy Delisle et de Joe Sacco sont à considérer telles de « nécessaire[s] médiation[s]<sup>152</sup> » entre une subjectivité et une culture étrangère représentée, et ce, même si le projet artistique des deux auteurs, comme nous l'avons vu, est motivé par différentes raisons. Pour démarrer ce chapitre, nous examinerons brièvement l'aspect subversif que recèle le médium lui-même, surtout lorsque ses ressources sont utilisées afin d'aborder des thèmes plus « matures ». Ensuite, nous aborderons des considérations liées à une conception orientaliste de l'ailleurs et de la mondialisation des biens culturels qui marque notre monde contemporain. Nous verrons le doute et l'incommunicabilité que les auteurs signalent dans leurs bandes dessinées, particulièrement en ce qui a trait à leur réelle capacité à toucher l'essentiel de l'expérience vécue. Cela sous-tend un questionnement éthique et une prise de position quant aux enjeux abordés. Nous convoquerons également la notion de « pèlerinage » et les « intentions » qui motivent l'orientaliste conventionnel à effectuer un voyage au pays qui anime ses propres recherches, ce qui offrira un ancrage à nos réflexions et éclairera la démarche des bédéistes. Examiner la manière dont les narrateurs actorialisés autobiographiques explorent et approchent l'espace urbain à leur disposition — tout en tentant de ruser avec ses limites — et analyser les méthodes utilisées pour représenter les figures politiques, ou du moins celles qui incarnent une forme d'autorité, nous renseignera sur la charge politique que ces récits recèlent, lesquels sont sans contredit imprégnés du fait social. Tous ces éléments organisent une approche

---

<sup>152</sup> Pierre Ouellet, « Préface », *op. cit.*, p. 13.

de l'autre, une façon d'illustrer les tensions et les interrogations que mobilise une telle démarche.

### 3.1 Subversion

Utiliser un médium comme la bande dessinée afin de traiter explicitement de thèmes plus matures ou graves recèle en soi une part de subversion. Il s'agit ici de déjouer l'horizon d'attente d'un certain lectorat, celui qui associe toujours B.D. et divertissement enfantin. Les réactions vives suite à la publication de *9/11 Report: A Graphic Adaptation* de Sid Jacobson et Ernie Colon représentent bien ce que cette conception du neuvième art peut engendrer. En effet, ce reportage revient en détail sur les attentats du 11 septembre 2001 à New York, un sujet sensible (c'est le moins qu'on puisse dire) à cause du véritable traumatisme que ces événements ont provoqué aux États-Unis. Une journaliste du *Washington Post*, Bravetta Hassell, a écrit lors de la publication du livre : « can a topic as massive and sobering as Sept. 11 be dealt with effectively in the pages of a comic book? » Un lecteur du journal, pilote d'avion, abonde dans le même sens : « [I am] outraged by the attempt to depict the horrific events of Sept. 11 in a comic book format [...] while shielding children from the details of this horrific tragedy is appropriate, telling the rest of society in a comic book isn't [...]»<sup>153</sup>. Comme le souligne Rocco Versaci, ces réactions soutiennent toutes un argument commun : « The assumption here is that the weight of the topic is simply too much for the medium to bear. [...] comic books are a juvenile medium that can only trivialize serious matters<sup>154</sup>. » On pourrait cependant avancer que les instances éditoriales, de même que l'œil critique du lecteur, accordent une certaine crédibilité à la bande dessinée et à sa capacité à dire le monde contemporain.

---

<sup>153</sup> Ces extraits ont été repérés par Rocco Versaci, *op. cit.*, p. 8 - 9.

<sup>154</sup> Rocco Versaci, *op. cit.*, p. 9.

Il en est ainsi des enquêtes colligées dans *Reportages*. Elles se sont retrouvées dans diverses revues telles que *Details* ou, sans surprise, *XXI*. Les reportages de Sacco ont également été diffusés par des magazines plus connus : le *New York Times Magazine*, *The Guardian Weekend* ou *Harper's Magazine*. L'espace de publication original dévoile la respectabilité que ces travaux peuvent désormais recevoir. La bande dessinée n'est plus cantonnée à être un divertissement inoffensif, puisqu'elle devient alors le support de la nouvelle elle-même, son moyen d'expression. Cela démontre que la B.D. s'avère polymorphe et traite efficacement de thèmes divers et variés.

### 3.2 L'image et ses achoppements

*L'orientalisme*, le livre phare d'Edward W. Saïd, semble être, pour de nombreuses raisons, d'une actualité brûlante. Encore aujourd'hui, une perspective orientaliste, d'autant plus insidieuse, parce qu'accrochée à une sorte d'inconscient et admise sans trop de questions, perdue dans les représentations de « l'Arabe » ou de celui venu « d'Orient », des termes qui recouvrent une réalité vaste et complexe il faut le dire. Dans le domaine de la bande dessinée, *300* de Frank Miller (1998) est un exemple intéressant d'une œuvre traversée de bout en bout par un orientalisme latent. Les Spartiates<sup>155</sup> de Léonidas sont des guerriers virils, forts, honorables et courageux ; les Perses sont, à l'opposé, désorganisés, perfides, monstrueux sous bien des aspects, et ils se vautrent dans la luxure, un aspect que l'adaptation cinématographique de Zack Snyder (2006) a exacerbé. Ce genre de travail artistique, destiné le plus souvent à un inoffensif divertissement, peut sembler anodin, tout simplement. Or, c'est précisément pour cette

---

<sup>155</sup> Faisant partie de l'Union européenne depuis 1981, il faut dire que la Grèce a longtemps été intégrée à la production littéraire censée représenter l'Orient, même si le pays a acquis son indépendance en 1830. Voir Jean-Claude Berchet, *op. cit.*, p. 12.

raison qu'il est pertinent à relever; c'est ainsi que des stéréotypes s'ancrent durablement dans l'inconscient, grâce à la constante répétition et à la validation de motifs semblables au sein d'œuvres de différents ordres, qu'elles soient savantes ou artistiques.

Pour en arriver aux bédéistes qui nous occupent, Joe Sacco, par exemple, rapporte une anecdote qui illustre fort bien à quel point la prolifération de représentations stéréotypées peut avoir des ramifications insoupçonnées. Il relate un moment où il regarde, en compagnie de quelques Palestiniens, le film *The Delta Force*, mettant en vedette nul autre que Chuck Norris :

Alors que les Américains se montrent solidaires et courageux face à leurs oppresseurs, les Palestiniens pleurnichards trahissent leur cause en masse dès qu'ils subissent le moindre dommage personnel. Djibril et ses frères regardent sans broncher, secouant la tête de temps à autre, quand les Palestiniens fuient la bataille en hurlant ou sont réduits en bouillie par Norris avec sa moto équipée d'un lance-roquettes. (*Pa*, p. 46)

L'anecdote souligne à elle seule « l'idéologie de consommation en Orient. Le monde arabe et islamique dans son entier est accroché à l'économie de marché occidentale<sup>156</sup> », laquelle transporte toutes sortes d'images « culturelles de l'Orient que donnent les mass média américains [...]»<sup>157</sup>. Il se présente alors une situation paradoxale, un comble de l'ironie : « l'Arabe » est amené à consommer une image orientalisée de lui-même.

À sa manière, sous le couvert de l'humour, Delisle constate également les conséquences d'une économie de marché aux limites de plus en plus floues : « Certains produits ont réussi à envahir le monde entier. Impossible de se rendre quelque part sans pouvoir trouver du Nescafé ou de la vache qui rit [...] / Voilà le vrai visage de la

---

<sup>156</sup> Edward W. Saïd, *op. cit.*, p. 522.

<sup>157</sup> *Idem.*

mondialisation : une grosse vache rouge qui rigole. » (CB, p. 11) Ce commentaire souligne que le pays visité est dépouillé d'une partie de son étrangeté qui peut être déconcertant et/ou séduisant, une étrangeté que Delisle recherche et savoure dans un endroit insoupçonné : « les rayons d'alimentation des pays étrangers. / C'est un aspect de la culture d'un pays que les touristes ratent complètement. / Graphiquement il y a des trésors ! [...] / J'en ai comme ça toute une collection à la maison qui fait l'envie de mon entourage. » (CB, p. 10 - 11) Il est intéressant de mentionner que c'est, comme souvent chez lui, le plaisir esthétique qui guide sa découverte, reprenant à son compte, avec un soupçon de dérision, l'image du voyageur/explorateur à la recherche d'artefacts, lesquels sont ici teintés d'une contemporanéité certaine.

Il serait bien impossible de prétendre que toute représentation est stable et télégraphiée par des impératifs d'exactitude : « peut-il y avoir une représentation fidèle à quoi que ce soit ? [...] nous devons alors être prêts à accepter le fait qu'une représentation est *ipso facto* impliquée, entrelacée, enchâssée dans beaucoup d'autres choses en dehors de la "vérité" [...]»<sup>158</sup> ». Le travail d'enquête déployé par Joe Sacco le pousse à se confronter directement à plusieurs « vérités », à des versions d'une même histoire qui bifurquent. Les stratégies de monstration cherchent donc à creuser l'exactitude des récits colligés. Pour ce faire, Sacco amène notamment le lecteur à épouser la subjectivité des témoins. Dans *Gaza 56*, Misbah Ashour Abu Sa'doni se rappelle l'arrivée violente de soldats israéliens dans la rue Jalal : ils ont fait sortir une trentaine d'hommes de chez eux pour les exécuter sommairement. Ainsi, en page 96, on retrouve trois bandeaux. Le premier offre une perspective « neutre » sur la situation, mais

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 454.

les deux suivants, constituant une analepse dans les souvenirs du survivant, adoptent tour à tour le point de vue des tireurs israéliens et celui des Palestiniens rassemblés pour l'exécution : « we are invited to imagine ourselves at the moment of historical violence. [...] This quickly shifting mode of perspective initially seems to evoke a kind of universal empathy resonating with other left-wing representation of the conflict<sup>159</sup>. » Toutefois, d'autres séquences remettent sérieusement en doute la capacité de l'auteur à comprendre l'autre et à sympathiser avec sa souffrance. En prenant à partie sa propre entreprise bédéesque, c'est à une critique de l'empathie que se livre Joe Sacco. À ce sujet, les dernières planches de *Gaza 56* sont remarquables. Elles viennent aussi interpeller le lecteur en lui enlevant la possibilité d'un dénouement complet et rassurant. Les pages 394 à 396 présentent chacune six cases muettes de taille égale, nouées ensemble par des gouttières noires, renforçant le tragique de la scène. La narration adopte à nouveau la subjectivité d'un Palestinien pris dans une rafle militaire qui se veut semblable à celle perpétrée en novembre 1956. Le personnage, dont le lecteur emprunte le point de vue, marche, les mains en l'air, en compagnie d'autres Palestiniens sous les menaces grandissantes des soldats. La confusion se fait de plus en plus oppressante alors que le personnage subit un violent coup à la tête. La dernière case de la séquence, de même que la toute dernière planche de l'ouvrage, est complètement noire (voir Extrait 2.10). Une lecture, disons, conventionnelle de cette fin peut nous diriger vers une conclusion pragmatique : la violence du coup de bâton a été telle qu'il a complètement assommé le personnage, d'où le noir total. Or, étant donné les considérations qui animent le présent travail, une interprétation plus complexe émerge :

---

<sup>159</sup> Aryn Bartley, *op. cit.*, p. 72.

Yet the image (or lack thereof) questions the limits of empathetic identification. [...] The implicit aftermath of such a moment emphasizes the disjunction between the sufferer, who will endure the resonating physical and emotional effects of violence, and the reader, who will not<sup>160</sup>.

Les expériences traumatiques de l'autre se positionnent dans une sorte d'angle mort impossible à déverrouiller. Si Sacco est capable de créer un cadre intelligible pour les récits d'autrui, il se confronte néanmoins à un constat d'échec concernant sa capacité à réellement toucher à la douleur vécue. Sacco est conscient de ses propres limites et son reportage ne fait pas état d'une connaissance totalisante de son sujet. Il évite aussi de conclure son récit sur une fin complaisante qui rassurerait à la fois l'auteur et le lecteur :

However, while the historian (Sacco) and the reader might wish to finish telling the story of human rights violations, « to let the rest slide into oblivion » (382), in his words, Sacco denies himself and the reader any comfortable ending that absolves responsibility. [...] In the end, the ease with which Sacco can move between times and spaces discomfits him, drawing attention to the ethics of naming rights violations and of commodifying the history of those rights violations for sale to a transnational reading public<sup>161</sup>.

Cette fin représente un aboutissement cohérent par rapport au sentiment d'étrangeté signifié par le moi-graphique de Sacco, distinct des autres personnages. Le doute traversant sa conclusion communique un souci éthique relativement à toute entreprise journalistique qui conduit, à un moment où à un autre, à exposer la souffrance de quelqu'un d'autre. Cela sous-entend donc de nombreuses questions : de quel droit le bédéiste peut-il utiliser des récits traumatiques au bénéfice de sa propre histoire ? Conséquemment, le lecteur, en lisant cet ouvrage, peut-il prétendre à une réelle compréhension des enjeux abordés, et ce, malgré la distance somme toute confortable qu'instaure le livre lui-même ? Sacco demande en fait au lecteur d'être conscient de ce

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>161</sup> Rose Brister et Belinda Walzer, *op. cit.*, p. 150.

confort et il lui retire le bénéfice qu'apporterait une résolution apaisante et une compréhension totale de l'autre, ce qui reflète les relations entre Israël et les Palestiniens, très tendues et constamment exposées à un embrasement soudain.

Du côté de Delisle, son récit à Jérusalem se conclut lui aussi sous de mauvais auspices. C'est à nouveau la perspective de l'affrontement et du conflit qui prédomine. En effet, à la toute fin de *Chroniques de Jérusalem*, le bédéiste accompagne Marcel, un travailleur humanitaire, à Sheikh Jarrah, un quartier de Jérusalem-Est où une trentaine de familles risquent l'expulsion. L'activiste l'amène voir un trou qu'un Israélien a percé dans le mur d'une demeure afin d'en prendre possession. Delisle arrive sur place et un homme juché sur le toit de la maison déclare : « It's my house now ! » (*CJ*, p. 333) Il est particulièrement significatif que le bédéiste se retrouve impuissant en face d'un mur à la fin de son récit, car le tristement célèbre mur qui sépare les territoires palestiniens de ceux israéliens se retrouve très présent dans la bande dessinée. Pour citer l'auteur, c'est « un sujet, graphiquement, qui [l]'a passionné<sup>162</sup> », ce qui n'est pas si surprenant étant donné sa prégnance dans le paysage de Jérusalem. Il devient le symbole d'une incompréhension qui touche à plusieurs facettes de cette ville : la relation entre les Palestiniens et les Israéliens est la plus évidente, mais ce mur teinte aussi le regard de l'expatrié qui tente de mieux comprendre son nouvel environnement. Il provoque notamment le désenchantement, alors que Delisle amène des amis à Bethléem. La visite pose un problème : la ville est située en Cisjordanie, et cela les oblige à passer « par un impressionnant checkpoint. » (*CJ*, p. 153) Les idées préconçues que le voyageur peut avoir de ce lieu saint, fortement lié à la Nativité, ne font pas le poids face au réel de

---

<sup>162</sup> Manon Brisebois réal., « Guy Delisle », *Tout le monde en parle*, entrevue, Montréal, Radio-Canada, 2012, 13 min 40 sec.



l'expérience et, comme l'illustre Delisle, ils repartent avec une vision désenchantée à cause du mur et de la haute militarisation de l'endroit (Figure 10).



Figure 10, CJ, p. 153 © Éditions DELCOURT, 2011

Delisle et Sacco se rejoignent sur un point : leurs récits en Terre Sainte se terminent sur un constat d'impuissance devant lequel le bédéiste ne peut qu'être réduit au silence. En effet, il en est de même pour *Palestine* lorsque Sacco se remémore cette scène entre des soldats israéliens et un jeune Palestinien de 12, 13 ans :

Les soldats se mettent à l'abri sous un auvent, demandent au gosse d'enlever son keffieh et lui commandent de rester sous la pluie... [...] / je suis venu pour l'occupation et j'ai trouvé ce que je cherchais, une fois de plus. Mais il y a autre chose... / Le gamin est resté là et a répondu à leurs questions, quel choix avait-il ? [...] / au-delà des grandes questions : le statut de Jérusalem, l'avenir des colonies, le retour des réfugiés, etc... [...] il y a autre chose, quelque chose de plus. [...] / Que pense-t-il ce gamin sous la pluie ? (*Pa*, p. 282 - 283)

On retrouve à nouveau la souffrance de l'autre qui se terre dans une incommunicabilité que le bédéiste ne peut complètement révéler.

Les alter ego bédéesques des auteurs choisis entrent en interaction avec des citoyens étrangers dont ils ne partagent pas toujours la langue ni les codes culturels. Il peut donc se dresser un mur d'incompréhension entre le sujet de l'énonciation, qui tente lentement d'appivoiser le nouvel environnement qui se présente à lui, et l'autre. Cette difficulté de

communiquer et d'établir une médiation productive semble être à son paroxysme dans *Shenzhen*, nonobstant le fait que les bandes dessinées de Guy Delisle ne cherchent pas à déterrer des expériences traumatiques pour en constituer un archivage. Elles sont bien différentes de la démarche de Sacco sur ce point, répétons-le. L'incommunicabilité que cette œuvre exprime est signifiée de nombreuses façons. Le bédéiste est dépendant de sa traductrice, sans elle il n'y a « pas de communication possible... » (S, p. 64) Cela l'amène, dans l'ascenseur, à partager des sourires figés et bien peu naturels avec ses propres collègues (*Idem.*). À l'inverse, toujours à l'intérieur d'un ascenseur, un homme d'affaires hurle dans son téléphone alors que Delisle est juste à côté de lui. Les idéogrammes qui envahissent la case soulignent le haut volume de la voix (S, p. 72). Revenons aussi sur ce moment où Delisle découvre une ruelle commerciale où sont exposés des mannequins identiques (S, p. 51). Une interprétation qui amène à les considérer comme le symbole de l'incommunicabilité persistante entre le voyageur et les citoyens autour de lui introduit des enjeux intéressants au sujet du répertoire de représentations d'un peuple asiatique et les idées reçues qu'il peut véhiculer. En effet, Delisle reconduit un lieu commun usé datant au moins du XIX<sup>e</sup> siècle, « l'idée que les Asiatiques sont impénétrables<sup>163</sup> ». Il est toutefois intégré à un récit où la ville, sale et bruyante, prend le pas sur l'exotisme « carte postale<sup>164</sup> » de la culture chinoise (Figure 11).

---

<sup>163</sup> Edward W. Saïd, *op. cit.*, p. 108.

<sup>164</sup> Les guillemets sont de moi.



Figure 11, *S*, p. 5 © Guy Delisle & L'Association, 2000

Son seul vrai plaisir reste la cuisine locale. Trois fois par semaine, il se rend au même restaurant et commande en utilisant des signes non verbaux rudimentaires (*S*, p. 29). Il tente aussi de briser la barrière de la langue en utilisant le dessin lors d'un repas avec un directeur de son studio d'animation et le frère de ce dernier (*S*, p. 18). Malgré ces quelques moments de compréhension mutuelle, Delisle reste relégué à une distance qu'il ne peut franchir. Elle est notamment signifiée par ces grandes planches muettes qui représentent des éléments du développement urbain chinois<sup>165</sup>. Comme nous l'avons déjà mentionné, « [t]hese imply that the cartoonist is on the sidelines [...]»<sup>166</sup> :

Ce n'est donc pas tout à fait un récit de voyage, mais plutôt un « récit de l'échec de la rencontre ». L'échange n'a jamais lieu, et l'autre n'est pas un être qui semble pouvoir s'approprier. Le récit d'explorateur devient presque un anti-récit d'exploration. En effet, à part quelques moments cocasses, Delisle semble presque se moquer du plaisir à lire du lecteur<sup>167</sup>.

Même si on pourrait accuser Delisle de se complaire dans ce détachement, *Shenzhen* exerce un attrait particulier. Il détourne à sa manière certaines conceptions de l'exotisme qui sont véhiculées par des écrivains tels que Pierre Loti. Todorov souligne : « Loti

<sup>165</sup> Voir la section « Rythme et mise en case » du deuxième chapitre.

<sup>166</sup> Edward Bader, *op. cit.*, p. 86.

<sup>167</sup> Tassia Trifiatis, *op. cit.*, p. 50.

n'éprouve aucun regret devant cette difficulté de la communication, car c'est précisément de l'incompréhension que naît le charme : l'exotisme n'est rien d'autre que ce mélange de séduction et d'ignorance, ce renouvellement de la sensation grâce à l'étrangeté<sup>168</sup>. » Chez Delisle, la distance semble parfois pesante, elle mène à l'autodérision et à des considérations plus triviales. Le bédéiste ne « regrette » peut-être pas, lui aussi, cette distance — après tout, elle donne lieu à un ouvrage fort intéressant —, mais elle ne mène pas au charme de l'ailleurs : elle dévoile plutôt un désenchantement devant une urbanité oppressante. *Shenzhen* se positionne clairement contre le « côté naïf et stupidement positif » de la mémoire (*S*, p. 5), gardant ainsi une trace d'une expérience subjective singulière. On pourrait en dire autant de ses autres ouvrages. Jérusalem étonne d'emblée Delisle : « Trottoirs inexistants, routes défoncées, bagnoles stationnées partout et une chaleur écrasante. [...] / J'imaginai Jérusalem beaucoup plus moderne que ça. / Pourtant, sur les photos que j'ai vues dans les guides, ça ressemblait pas du tout à ça. » (*CJ*, p. 12) Le voyageur ne peut ici que constater son ignorance et revoir ses *a priori* livresques. Ses autres ouvrages partagent aussi un thème commun : la militarisation de l'espace, ce qui influence forcément le regard du bédéiste.

Par ailleurs, à Pyongyang, Delisle doit en tout temps être accompagné de son guide et/ou de son traducteur. Exaspéré par le retard de son accompagnateur, il décide cependant de s'aventurer seul : « Personne ne me remarque. [...] J'ai l'impression d'être invisible. Pourtant, un étranger dans les rues de Pyongyang, c'est pas fréquent. / En fait, je crois que si quelqu'un m'adressait la parole, il serait vite repéré et suspecté. Le plus sage doit consister à m'ignorer. » (*Py*, p. 171 - 172) Son traducteur, après cette incartade,

---

<sup>168</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 416.

ne le « quittera plus d'une semelle. » (*Py*, p. 172) Peut-être un peu trop influencé par sa lecture de *1984*, il pense être scruté à tout instant par l'État en place. Il y a lieu de se demander si le commentaire de Delisle, qui concerne le risque encouru par les citoyens qu'il croise s'ils lui adressent la parole, ne porterait pas plutôt, de façon détournée, sur lui-même. N'est-ce pas bien plus sage de sa part d'ignorer les gens autour de lui pour s'en remettre à la sécurité relative que représentent ses accompagnateurs ou même son hôtel ? De cette façon, ne se préserve-t-il pas de l'autre ? De plus, on retrouve à nouveau ce fameux *topos* de l'Asiatique impénétrable. Delisle teste les limites qui se présentent à lui, mais son point de vue d'Occidental n'est jamais vraiment remis en question de façon radicale, car, plus généralement, le voyage chez cet auteur se déroule selon certaines balises : un engagement professionnel à remplir, un logis fixe, une vie de famille, etc. Cela dit, le regard un peu blasé qu'il porte sur les choses ne l'empêche pas d'être imprégné du fait social.

### 3.3 Pèlerinages

Le regard que posent les bédéistes qui nous occupent sur l'Orient, ou plus spécifiquement sur des territoires comme Jérusalem et la Palestine, fortement liés aux origines des religions monothéistes, est bien différent de celui que pouvaient poser les écrivains français et britanniques du XIX<sup>e</sup> siècle, lequel a vu florissante « la tradition du pèlerinage en Terre Sainte », un périple dont le fait littéraire a été imprégné :

croisade pacifique qui va conduire en Palestine, sur les traces de Chateaubriand, une masse croissante de touristes. Sous la protection dédaigneuse des troupes turques, Jérusalem se transforme peu à peu en une sorte de Lourdes oriental, mais aussi international, où la ferveur religieuse a parfois du mal à conserver son authenticité<sup>169</sup>.

---

<sup>169</sup> Jean-Claude Berchet, *op. cit.*, p. 587.

Cependant, en raison de l'influence cruciale qu'ont eue les écrivains orientalistes sur les conceptions actuelles de cette région du globe, il est intéressant de prendre comme point d'arrimage le pèlerinage comme pratique du texte littéraire afin d'éclairer ses résonances au sein de bandes dessinées qui s'éloignent grandement d'un regard colonisateur, lequel dirige sa focale à la fois vers des considérations territoriales, idéologiques et esthétiques. Saïd parle, par exemple, du « sentiment aigu de perte » qui empreigne le parcours du pèlerin français au XIX<sup>e</sup> siècle :

Il arrivait sur les lieux où la France, à la différence de l'Angleterre, n'était pas une présence souveraine. [...] En conséquence, les pèlerins français [...] faisaient des plans et des projets, imaginaient, ruminaient à propos de lieux qui étaient principalement *dans leur esprit* [...]. Leur Orient était l'Orient de souvenirs, de ruines suggestives, de secrets oubliés, de correspondances cachées et d'un style de vie presque virtuose [...]<sup>170</sup>.

Il est clair que le projet des deux bédéistes est d'un tout autre ordre. Joe Sacco s'inscrit dans une démarche qui implique un travail journalistique d'investigation mettant de côté un embellissement teinté de nostalgie devant la culture du pays exploré. C'est selon un certain point de vue que ses enquêtes se construisent, et le sous-titre de *Gaza 56* en annonce la teneur : *En marge de l'histoire*, une mention qui pose comme singulière la démarche du bédéiste, loin des versions officielles dont ce dernier dénonce le biais idéologique. Avant d'aller en Palestine, il était « atterré de voir la manière minable [...] dont les journalistes traitaient la question. En réalité, comme je le détaille dans ce livre, j'associais simplement Palestiniens et terrorisme. » (« Quelques réflexions sur *Palestine* », *Pa*) Sacco est citoyen américain, et ce statut le porte à asseoir son projet d'investigation sur une conscience sociale : « Israël est, jusqu'à preuve du contraire, le

---

<sup>170</sup> Edward W. Saïd, *op. cit.*, p. 298.

pays qui reçoit le plus de soutien des États-Unis ; or je n'aimais, et n'aime toujours pas, l'idée de financer directement ou indirectement ses projets d'appropriation, de colonisation, ou de quelconque aspect de son occupation brutale<sup>171</sup>. » (*Idem.*) Un tel positionnement, clair et net, est directement en opposition avec une conception américaine de l'orientalisme. En effet, comme le souligne Saïd :

Ce qui semble compter beaucoup plus [...] ce sont les « faits », pour lesquels un texte littéraire pourrait être un élément perturbateur. Pour la conscience que l'Amérique a actuellement de l'Orient arabe ou islamique, le résultat de cette remarquable omission est de maintenir cette région et ses habitants dans des concepts qui les châtrent, de les réduire à des « attitudes », à des « tendances », à des statistiques : bref, de les déshumaniser<sup>172</sup>.

Pour déjouer cette forme d'impérialisme, Sacco donne la parole à des Palestiniens et les émancipe du mutisme auquel ils sont souvent relégués. Cela s'accompagne cependant d'une charge éthique en ce qui a trait aux méthodes de représentation utilisées par l'artiste. Ici, même s'il y a bien une mise en récit, les reportages de Joe Sacco, tout comme les récits de voyage de Guy Delisle, dépeignent des *personnes*, des gens qui existent ou qui ont existé; elles souffrent, luttent, partagent, vivent. Ce constat est crucial et il faut le garder en tête pour mieux saisir la dimension éthique que ces bandes dessinées recèlent. Elle impose à l'artiste, qu'il en soit conscient ou non, d'adopter, si l'on veut, une politique de représentation qui soulève plusieurs interrogations. L'artiste est-il capable d'imposer un univers crédible et de maintenir une représentation de l'autre cohérente, fidèle à l'expérience vécue et émancipée — du moins en partie — des pré-supposés ? Tel que nous l'avons vu dans la section intitulée « La parole de l'autre », la structure des récits d'emprisonnement tirés de *Palestine* est plus régulière et relève

---

<sup>171</sup>À noter que ce préambule à *Palestine* est daté de juillet 2007.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 484 - 485.

nettement d'une volonté éthique afin de rendre la parole de son interlocuteur intelligible. Sacco manifeste ainsi la confiance qu'il a en la personne interrogée, et la forme que prend l'histoire de cette dernière se charge de la communiquer au lecteur, validant donc le témoignage.

Par ailleurs, Saïd a identifié les diverses « intentions » qui motivent l'écrivain à voyager dans les pays de l'Orient afin d'y nourrir son imaginaire : il peut s'y rendre armé de velléités scientifiques, accomplissant une « tâche spécifique » au service du savoir portant sur l'Orient; il peut également effectuer son périple en poursuivant un dessein semblable, mais sans pour autant « sacrifier l'originalité et le style propre de sa conscience individuelle [...] »<sup>173</sup>. Le dernier cas de figure ne cherche pas à alimenter directement un répertoire scientifique, puisque l'écrivain voyage alors pour satisfaire un projet esthétique « profondément senti et pressant »<sup>174</sup>.

Pour commencer avec Joe Sacco, il est peut-être un peu plus lié à une production déterminée par une « tâche spécifique », car c'est d'abord et avant tout le sujet choisi qui guide son expérience, surtout pour les travaux colligés dans *Reportages*, beaucoup plus brefs. Si les questions abordées, bien que vastes, sont claires d'entrée de jeu — les conditions de vie des réfugiés tchéchènes dans le Caucase, le quotidien des Palestiniens sur la bande de Gaza, celui des militaires américains en Irak, etc.—, l'angle sous lequel sont abordés ces thèmes est évidemment crucial. Sacco mentionne : « Je suis sceptique quant au concept de "journalisme objectif". Je crois qu'une personne extérieure aborde toujours un sujet avec ses propres préjugés. En me mettant en scène, je dévoile ce grand

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>174</sup> *Idem.*



"secret" au lecteur<sup>175</sup>. » Dans *Palestine*, par exemple, Sacco tombe sur deux jeunes garçons qui lui proposent de le guider dans la vallée du Kidron. Un peu ennuyé, le journaliste cherche à les quitter, mais ils lui extorquent de l'argent. Il leur donne des pièces de monnaie (des shekels) à la validité douteuse et se dit, hors de lui : « Tu penses que je vais leur dire, qu'ils sont mauvais ? / Tu penses que je vais le leur dire, / à ces petits terroristes ? [...] / Putain de gamins ! » (*Pa*, p. 24) Lors d'un moment de colère, il laisse libre cours à ses préjugés. Cet extrait fait directement écho à la citation tirée de « Quelques réflexions sur *Palestine* » qui se retrouve plus haut, comme quoi, conditionné par les médias de son propre pays, il associait « simplement Palestiniens et terrorisme ». Sacco aurait très bien pu choisir de supprimer cet épisode assez court. C'est peut-être par un souci d'honnêteté qu'il l'a préservé et qu'il se représente sous un jour peu flatteur. Comme il l'explique dans *Reportages* : « En résumé, le gros avantage d'un médium interprétatif par nature [...] est qu'il m'a interdit de m'enfermer dans les limites du journalisme traditionnel. En me compliquant la tâche qui consistait à m'extraire d'une scène, il m'a empêché de prétendre à l'impartialité. » (« Un manifeste, quelqu'un ? », *R*) Une dizaine d'années plus tard, le Joe Sacco de *Gaza 56* n'exprime pas, sous le coup de la colère, des jugements tels que celui cité plus haut. Il demeure que ses rencontres régulières avec un vieux fedayin le remplissent d'une profonde exaspération : « il me trimballe entre 48 et 67, il a tout vu, il peut tout me dire, mais je ne veux pas tout et n'importe quoi... » (*G*, p. 50); et Sacco exprime aussi à de nombreuses reprises ses doutes quant à la véracité de certains éléments des témoignages colligés, comme au sujet de ce Palestinien qui affirme avoir survécu à une rafale de trente-six balles dans la tête (*G*, p. 232). Ses remises en question ne sont toutefois pas fondées sur la nationalité des

---

<sup>175</sup> Christophe Dabitch, *op. cit.*, p. 71. La citation est tirée de la revue *9<sup>e</sup> Art*, janvier 2002.

personnes rencontrées, ce sont surtout des interrogations que n'importe quel journaliste d'investigation est susceptible de se poser. D'ailleurs, son complice et traducteur durant son enquête à Gaza, Abed, lui-même Palestinien, se laisse prendre au jeu des recoupements entre les témoignages et n'hésite pas à communiquer ses doutes les concernant (*G*, p. 211). En fait, ces questionnements sont surtout là pour dévoiler au lecteur l'autoréflexivité quant à l'élaboration de sa bande dessinée, le récit du récit, autrement dit.

La démarche artistique de Guy Delisle n'est pas tout à fait conditionnée par un projet esthétique « pressant ». Pour lui, la production d'une nouvelle œuvre s'amorce s'il est confronté à assez de situations déconcertantes ou comiques pour en faire un livre. Il ne s'agit pas d'une démarche systématique, la volonté de construire un récit vient pendant ou après le voyage, elle n'est jamais obligatoire chez cet artiste. Il y a bien une « tâche spécifique » qui le force à s'expatrier (son travail ou celui de sa conjointe), mais elle n'est pas non plus une condition *sine qua non* à une nouvelle bande dessinée. Toutefois, il est clair que l'auteur francophone, contrairement à Sacco, dresse un portrait plus général du pays étranger, et ce, sans que sa subjectivité soit influencée par un sujet prédéterminé qui viendrait limiter l'ampleur du récit. Le condensé d'informations qu'un médium comme la bande dessinée rend ici accessible rappelle étonnamment une remarque de Saïd au sujet de certains travaux d'orientalistes, dont un ouvrage d'Edward William Lane, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1836) : « D'un ensemble d'observations notées au hasard, son ouvrage s'est transformé en un document plein de connaissances utiles, des connaissances arrangées de façon à être facilement accessible à

tous ceux qui souhaitent savoir l'essentiel sur une société étrangère<sup>176</sup>. » Voilà un commentaire qui pourrait fort bien s'appliquer aux œuvres de Guy Delisle<sup>177</sup>. Une bonne part de hasard entre en jeu lors de leur élaboration : il en est ainsi de son voyage à Jérusalem, où son lieu de résidence est situé à Jérusalem-Est, dans la partie arabe de la ville, et il est fort probable que son récit ait été bien différent si le bédéiste avait vécu à Tel-Aviv, par exemple. Delisle a d'ailleurs déjà affirmé que *Chroniques de Jérusalem* constituait une bonne base, une introduction, si l'on veut, pour quelqu'un qui cherche à en apprendre plus sur cette ville<sup>178</sup>. L'auteur lui-même contribue à ériger son travail en objet de savoir. Et c'est même la dimension « pédagogique » de *Shenzhen et Pyongyang* qui l'a amené à faire « beaucoup d'interventions en milieu scolaire<sup>179</sup>. » Pour Joe Sacco, la dénomination même de « reportage », utilisée afin de décrire ses travaux, sous-entend un traitement de l'information particulier qui va de pair avec une recherche « sur le terrain ». La spatialité inhérente à la bande dessinée fait de ce médium un outil propice à une organisation efficace et accessible de l'information, de même qu'à la mise en place d'une plurivocalité :

as speech balloons, expressions, and gestures allow for dialogue and divergence from the narrating instance that occupies the recitative boxes. Furthermore, narrating instances may themselves be inscribed in multiple ways that allow for gradations in detachment or subjectivity<sup>180</sup>.

---

<sup>176</sup> Edward W. Saïd, *op. cit.*, p. 283.

<sup>177</sup> Le but n'est pas de faire de Delisle un orientaliste. Disons que cette volonté d'organiser un savoir accessible se rapproche de l'entreprise du Québécois.

<sup>178</sup> Stacey Dunseath (prod.), « Guy Delisle: Jerusalem », *The Agenda*, entrevue, Toronto, TVO, 2012, 25 min 18 sec.

<sup>179</sup> Elsa Pellegrini, « Rencontre avec... Guy Delisle » [Billet de blogue]. *Lecture jeunesse*, page consultée le 3 août 2017. En ligne : <http://www.lecturejeunesse.org/articles/rencontre-avec-guy-delisle-2/>.

<sup>180</sup> Ann Miller, « Bande dessinée as reportage », dans *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008, p. 111.

On peut donc avancer que les bandes dessinées du corpus peuvent devenir des objets de connaissance capables d'énoncer l'expérience de la diversité humaine. De plus, on voit bien que nos deux auteurs s'émancipent sans aucun doute d'un point de vue strictement « colonial », et s'il s'y retrouve, il sert l'autodérision de l'artiste. C'est d'ailleurs le cas dans *Shenzhen*, alors que le portier de l'hôtel où loge Delisle n'est pas là pour l'accueillir comme il l'a fait durant tout son séjour : « Tiens ! J'ai ouvert moi-même la porte ! / C'est bien la première fois que je touche à cette poignée depuis trois mois ! / Et vieux réflexe de colonisateur, j'ai pensé : "Mais où il est ce portier qui ne fait pas son travail correctement ?" » (S, p. 123) Delisle est ainsi représenté les sourcils froncés, le regard exagérément colérique étant donné la situation, d'autant que le portier en question n'a pas cessé de le saluer dans un anglais inadéquat, devenant un effet comique récurrent. Le Québécois s'exclame même : « Y commence à m'énerver celui-là. » (S, p. 45)

Il semble par ailleurs que ces bédéistes réalisent des périple affranchis d'une forme de pensée mystique et dépouillés d'un imaginaire cherchant à restaurer la « toile abîmée » de l'Orient<sup>181</sup>. Delisle, par exemple, exprime toute sa perplexité pendant sa visite de Massada, un « haut lieu du tourisme israélien. » (CJ, p. 154) Il y a plusieurs centaines d'années, des Juifs se seraient suicidés en masse pour éviter de tomber entre les mains des Romains. Lassé et affecté par un rhume, Delisle y va d'un « Ouais, bof ! » dubitatif : « Peut-être qu'il faut se réveiller à 5h du mat', grimper à pied jusqu'ici et regarder le lever du soleil les larmes aux yeux pour comprendre. » (CJ, p. 155) Il se déclare athée et aborde régulièrement le sacré autour de lui avec un mélange de candeur, de perplexité et d'humour, loin d'une exaltation jouissant de la différence. Il dépouille

---

<sup>181</sup> Edward W. Saïd, *op. cit.*, p. 301.

ainsi l'expérience quotidienne à Jérusalem de son caractère sacré : « the intention is not to engage with the divine, but rather with everyday human life in a contested space<sup>182</sup>. » Une préoccupation constante pour Delisle est en effet la gestion de sa routine familiale. Elle devient source de désagréments, surtout lorsque vient le temps de planifier des déplacements et des activités en tenant compte des fêtes religieuses importantes. Malgré tout, Delisle est touché par la situation d'un prêtre espagnol, dont l'église est désertée par ses fidèles à cause du mur de la séparation : ceux qui veulent s'y rendre doivent faire des détours et passer à travers un barrage militaire. L'ecclésiastique invite le bédéiste et sa conjointe à l'intérieur de l'église et les bénit tous les deux à la manière de son culte : « On aurait été bouddhistes ou animistes, son geste aurait été le même. / Nadège, qui est plus croyante que moi, verse une larme. Sans savoir pourquoi ni comment, je n'en suis pas loin... » (CJ, p. 319) Delisle fait cette rencontre vers la fin de son séjour, et à la lumière de ce qu'il a vu et vécu durant l'année passée à Jérusalem, on peut avancer qu'il est plus en mesure de compatir avec ce prêtre isolé du monde. En fait, ce qui le touche est peut-être moins le caractère religieux de la rencontre que la résilience de cet homme.

Sacco, pour sa part, positionne aussi sa démarche loin de la rhétorique du pèlerin orientaliste pour plutôt tendre vers le travail journalistique sur lequel la présente analyse a déjà mis beaucoup l'accent. En effet, *Palestine* et *Gaza 56* fournissent un assemblage de témoignages aux ramifications nombreuses. Il y a bien sûr le discours de l'auteur lui-même, maître de sa bande dessinée, mais aussi ceux des réfugiés, des survivants ou des soldats, dont les témoignages sont validés par l'artiste grâce à l'univers de représentation qui leur est fourni. Il est d'ailleurs intrigant de noter que l'un des chapitres de *Palestine*

---

<sup>182</sup> Nina Fischer, « Graphic Novels Explore an (Un-)Holy Land », *Quest. Issues in Contemporary Jewish History. Journal of Fondazione CDEC*, no 6, 2013b, p. 234.

s'intitule « Pèlerinage », un titre qui le teinte d'une ironie douloureuse. La planche d'ouverture représente une rue boueuse et fréquentée du camp de Jabalia. Le mauvais temps et les habitations décrépites contribuent à poser un décor qui désenchante « l'encyclopédie d'exotisme<sup>183</sup> » que constitue le pèlerinage orientaliste : « [The title] subtly plays on the motif of Holy Land journeys and the current (decidedly unholy) realities<sup>184</sup>. » Sacco déclare, avec une bonne dose de dérision : « Hop ! Une véritable expérience de réfugié de plus... C'est bon pour la bd, ça. Une page qui en jette... » (*Pa*, p. 217) Sacco en profite aussi pour affirmer clairement le but de son travail de recherche : « je veux de vraies histoires [...] des descriptions vivantes, et des détails [...] » (*Pa*, p. 219).

Même si ses reportages ne sont pas nécessairement imprégnés de sacré, Sacco est parfois témoin de diverses coutumes. Leur nomenclature et leur description sont importantes chez un orientaliste, car elles augmentent la somme de savoir sur l'Orient et créent des contrepoints féconds permettant de comparer l'aspect primitif et barbare de ses usages par rapport à celles beaucoup plus saines et sensées de l'Occident. Il est clair qu'un ethnocentrisme latent émerge d'une telle méthodologie comparative : « Dans l'acception ici donnée à ce terme, il [l'ethnocentrisme] consiste à ériger, de manière indue, les valeurs propres à la société à laquelle j'appartiens en valeurs universelles<sup>185</sup>. » Joe Sacco semble éviter ce piège et il parvient à rapporter les coutumes dont il est témoin sans proférer de jugements de valeur servant à les comparer aux siennes. Au-delà de l'habituel thé servi aux invités dans les foyers palestiniens, il décrit notamment les

---

<sup>183</sup> Edward W. Saïd, *op. cit.*, p. 286.

<sup>184</sup> Nina Fischer, *op. cit.*, p. 212.

<sup>185</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 21.

« chants du Fatah » : « Un groupe de chebab danse... Ils font des pas en tapant du pied... / Ils se déchaînent, transpirent sous leur keffieh. Leurs pas résonnent et couvrent la musique... / Quand la danse s'arrête, la salle explose ! [...] Ils chantent comme s'ils voulaient souffler le toit ! » (*Pa*, p. 227 - 228) Le journaliste ne manque en tout cas pas d'être saisi par l'intensité du moment. Il en est de même lors de l'Eid El-Adha, une fête qui « correspond à l'Aïd el Kebir, la fête la plus importante de l'islam. » (*G*, p. 145) Pour l'occasion, des animaux sont sacrifiés, et Sacco est ainsi témoin du sanglant sacrifice d'un taureau (*G*, p. 148 à 151). Les mouvements des hommes présents sont décomposés par neuf cases de taille égale qui présentent, cadrés serrés, les étapes de cette coutume. Le découpage de la scène se fait le reflet du découpage méthodique de la bête (voir Extrait 2.11). La page suivante présente enfin un plan large de l'entrepôt où se déroule le sacrifice, montrant tout le monde qui s'affaire autour de l'animal mort. On retrouve ici une description somme toute assez neutre d'une scène pour le moins sanglante et Sacco va manger la viande du taureau à la fin de l'épisode sans même émettre un commentaire sur son goût (*G*, p. 153). Le bédéiste évite donc d'assimiler par le discours les pratiques d'ailleurs afin de les hiérarchiser par rapport aux siennes.

Également, les bandes dessinées de Joe Sacco organisent une médiation aux couches nombreuses, particulièrement en ce qui concerne ses récits en Orient. Le bédéiste doit faire équipe avec des guides qui lui permettent de traduire les propos des témoins (Abed dans *Gaza 56* ou Sameh dans *Palestine*). Il est ainsi conscient des problèmes que cela peut causer : « Et il [Sameh] entend deux fois, la description de chaque coup, chaque humiliation. Une fois par la personne qui me répond, une autre de sa propre bouche quand il traduit... » (*Pa*, p. 219, souligné dans le texte) Les strates de médiation que le

récit franchit afin d'arriver au lecteur ne s'arrêtent pas là. La traduction du témoignage, de l'arabe à l'anglais, en est une première pour Sacco afin qu'il puisse élaborer sa bande dessinée, mais il faut aussi mentionner la traduction française, qui mobilise une relecture du travail original. Ajoutons à cela les rééditions successives d'un livre comme *Palestine*, lequel a été publié à l'origine sous un format *comic book* de neuf épisodes, entre 1993 et 1996. Les retouches que ces intervalles éditoriaux impliquent mettent à distance l'immédiateté qui caractérise notre manière de consommer l'information. Loin de répondre à une obligation de livrer la nouvelle avec rapidité, ses reportages forcent une lecture autre ayant plus à trait à l'archivage de notre monde contemporain qu'à une explication éphémère de ses enjeux pressants.

### 3.4 Espaces

Le dessin est l'outil principal qui permet aux bédéistes de pratiquer l'espace et d'en donner une sorte de cartographie. Pour Delisle, l'art graphique se fait le complément direct de ses déambulations. C'est en parcourant l'espace urbain à sa disposition qu'il tente de ruser avec les limites qu'organise un « ordre spatial<sup>186</sup> » donné. Surtout au sein de ses deux derniers ouvrages, c'est entre autres grâce à la déambulation urbaine que Delisle tente d'apprivoiser la société nouvelle qu'il a devant lui. Par exemple, le mur de la séparation à Jérusalem restreint, de façon agressive, l'appropriation du lieu qu'effectue le marcheur (ou l'automobiliste). La contrainte devient tout de même productive, puisque Delisle fait de ce mur un « sujet », il s'est notamment mis à faire « une série de dessins » de cet élément du décor incontournable (*CJ*, p. 176). Toutefois, comme il en a souvent subi l'expérience, Delisle est repoussé loin du mur par des militaires qui manifestent une

---

<sup>186</sup> Michel De Certeau, *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 149.



incompréhension totale devant cet homme qui ne veut que faire des croquis. L'art du récit se retrouve en première ligne d'une confrontation entre la pratique du lieu du bédéiste et une certaine conception de l'espace urbain, lequel est segmenté, divisé en quartiers dédiés à des communautés religieuses différentes et cerné par une présence militaire oppressante. La bande dessinée devient un outil propice à la narration d'un tel milieu, car son dispositif sériel segmente aussi le temps, l'action et, bien sûr, l'espace. Cela montre que Delisle parvient à jouer avec les limites s'imposant à lui afin de les rendre productives et de nourrir son récit. Ses séances de croquis, comme les nombreuses anecdotes rapportées dans ses B.D., créent des espèces de petites révoltes contre le monstre étatique militarisé qui le cerne — la ville, en raison de sa configuration et sa police, en est l'incarnation —, et présentent ses démonstrations d'autorité de façon dérisoire grâce au point de vue singulier adopté par l'artiste (voir à nouveau *CJ*, p. 186). D'ailleurs, les grandes dalles qui composent le mur ne ressemblent-elles pas à de grandes cases rectangulaires juxtaposées ? Ce mur se fait alors le symbole même de la notion de série, de la constante répétition du même qu'organise souvent une bande dessinée : répétition des personnages, des lieux, des paroles. La B.D. reste après tout un « art du bégaiement<sup>187</sup>. »

Sans surprise, l'exploration de l'espace que Sacco tente de faire est également confrontée aux limites que des villes militarisées impliquent. Ses stratégies de monstration mettent beaucoup l'accent sur l'oppression qui est vécue par les Palestiniens. En page 127 de *Palestine*, on retrouve une rue barrée par des soldats israéliens. La grande vignette du haut présente deux militaires dont les armes barrent la planche sur un axe

---

<sup>187</sup> Thierry Groensteen, *La bande dessinée : mode d'emploi*, op. cit., p. 162.

presque horizontal (Voir Extrait 2.12). Ce ne sont pas des murs à proprement parler, mais l'oppression est ici à hauteur humaine, concrète et immédiatement menaçante. Sacco cherche ici à se rendre à Hébron, et on est disposé à le laisser passer : « Ce qui montre le pouvoir que peut avoir un accent américain bien de chez nous. » (*Pa*, p. 127) Par solidarité, il hésite à traverser le barrage alors que des femmes sont refoulées. Sacco dit à un des soldats : « Mais ces personnes peuvent pas traverser ? Ça me fait un peu bizarre de traverser si elles ne le peuvent pas... » (*Pa*, p. 127) Il bat finalement en retraite pour éviter d'envenimer les choses. Ainsi, le journaliste dépeint de nombreuses façons le rapport de force inégal entre les Palestiniens et les Israéliens, et cela a beaucoup à voir avec l'espace représenté. Par exemple, dans *Gaza 56*, une tour de surveillance se retrouve sur la route du bédéiste, ralentissant la circulation. Abed, son compagnon, dit : « Beaucoup de martyrs se sont attaqués à ces deux putains de tours. » Et Sacco poursuit : « À part quelques débris de la voiture piégée, il n'y a pas grand-chose à voir. / La position israélienne est intacte. » (*G*, p. 141) Elle prend d'ailleurs l'entièreté de la page. Les gros blocs de pierre au premier plan et l'image qui déborde ici de son cadre paginal accentuent le caractère intimidant de ce point de contrôle.

Contrairement au sentiment d'enfermement qui prédomine lors des voyages de Guy Delisle en Corée du Nord et en Chine, son rôle de père tout récent dans *Chroniques birmanes* lui fournit un élément stratégique : se promener dans les rues avec Louis (son petit garçon) dans une poussette attire les citoyens birmans et permet des rapprochements amicaux plus aisés avec les gens de son quartier. Delisle souligne ici à quel point les Birmans sont affectueux avec les enfants : « Louis a rapidement fait la connaissance de tout le quartier, très curieux de voir de près ce bébé à la peau blanche. » (*CB*, p. 30)

Pourtant, un vieux monsieur ignore complètement le père dès qu'il est seul : « Je trouve ça assez vexant, merci. » (*Idem.*) Ce silence de l'autre auquel Delisle se bute peut se lire de diverses manières. Il souligne peut-être que la bonne entente entre lui et son voisinage reste après tout superficielle, que se saluer lorsqu'on se croise dans la rue est loin de garantir une véritable compréhension mutuelle. En outre, toujours dans *Chroniques birmanes*, Delisle s'aperçoit que son lieu de résidence est situé tout près de celui d'Aung San Suu Kyi, prix Nobel de la Paix en 1991, qui ne peut sortir de chez elle pour quitter le pays, mais qui « choisit de rester et de résister, par sa seule présence, à un des régimes les plus oppressifs de la planète. » (*CB*, p. 33) Mû par la curiosité, Delisle cherche à s'approcher de la maison de la politicienne. Il doit cependant outrepasser un barrage militaire. Pour tenter de le faire, il s'y rend avec son jeune garçon : « Je peux pas croire qu'ils empêcheront de passer un innocent père de famille avec son fils. » (*CB*, p. 32) Or il ne peut berner les militaires, même en « jouant au con et en faisant semblant de rien comprendre » (*Idem.*). On lui pose enfin une question qui le déconcerte : « Êtes-vous un étranger ? », et le bédéiste est bien obligé de répondre par l'affirmative (*CB*, p. 34).

À défaut d'utiliser un procédé semblable à celui que met en place Joe Sacco, c'est-à-dire un moi-graphique distancié, Delisle exhibe les moments de ses périple qui lui rappellent sans équivoque son statut d'étranger (voir aussi *CJ*, p. 87). À propos de ce point, les récits de voyage de Guy Delisle sont parsemés de ces « désamorçages » qui viennent gâcher une situation ou qui apportent une chute comique à une anecdote. Ses bandes dessinées semblent refuser l'idéalisation du voyage et rejettent une conception magnifiée de l'expérience de l'autre. Ainsi, même si les militaires birmanes refusent de le laisser passer, Delisle y va d'un long monologue où il s'imagine s'engager dans une

cause politique : « Je pourrais revenir comme ça tous les jours pour essayer de passer. [...] / ma détermination serait sans faille. [...] / D'autres personnes se joindraient à moi et toute cette masse de gens commencerait à prendre des allures de soulèvement silencieux et non violent. » (CB, p. 34 - 35) En fin de compte, il termine la séquence avec une vignette illustrant de simples activités familiales, alors qu'il donne le bain à son fils avec une bonne humeur apparente. En plus d'accentuer la chute comique, cette manière de casser son idéalisme et de désenchanter son quotidien est clairement une constante dans toutes ses bandes dessinées, et elle s'y retrouve de différentes façons. Par exemple, dans *Chroniques de Jérusalem*, Delisle est surpris par un événement inattendu pendant une séance de croquis au milieu d'une place publique :

Soudain, tout s'arrête... / Les voitures... / Les piétons... [...] / Nous sommes le jour de la commémoration de la Shoah. Deux minutes de silence sont observées dans l'ensemble du pays en souvenir des victimes. [...] / Je suspends mon trait. [...] / Malheureusement, des touristes bruyants me gâchent ce moment d'émotion. (CJ, p. 246)

L'expérience est « gâchée » à nouveau. On remarque au passage que le bédéiste prend explicitement ses distances par rapport à la découverte du pays qu'effectue le touriste lambda<sup>188</sup>.

---

<sup>188</sup> Grâce aux entreprises ferroviaires en Orient, voyager devient accessible et rapide dès 1842. Fait à la fois paradoxal et inévitable : il se développe une « dénonciation du tourisme » qui traverse les thèmes de la « littérature de voyage. » (Jean-Claude Berchet, *op. cit.*, p. 6) Au XIX<sup>e</sup> siècle, le touriste est d'abord Anglais. On le caricature comme un « gentleman aseptisé qui ne voyage que pour se *préserver* des pays qu'il traverse. » (*Ibid.*, p. 7) Todorov renchérit : « Le touriste est un visiteur pressé qui préfère les monuments aux êtres humains. [...] ses déplacements à l'étranger sont enfermés à l'intérieur de ses congés payés. » (Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 453) Toutefois, comme le dit avec beaucoup de justesse Jean-Claude Berchet : « Mais chacun sait que les touristes, ce sont toujours les autres. » (*op. cit.*, p. 6) Le touriste est un problème, il nuit à la quête d'authenticité du voyageur qui cherche une expérience véritable de l'autre en ne se rendant peut-être pas toujours compte des limites de sa propre démarche.

### 3.5 Les figures d'autorité

Un autre aspect qui soutient la charge politique que les récits du corpus recèlent a beaucoup à voir avec la manière dont sont représentées les figures d'autorité — politiciens ou militaires, par exemple — présentes dans le parcours des bédéistes. À ce chapitre, *Pyongyang* et *Chroniques birmanes* aménagent un espace de représentation empruntant au mode caricatural. Ils cherchent à tourner en dérision la dictature à laquelle Delisle se retrouve confronté à tout instant. Ainsi, le Québécois représente parfois la junte birmane grâce à un haut gradé servant de métonymie au régime. Afin d'illustrer l'expropriation de mai 1990, laquelle a obligé les habitants de Bagan à quitter leur foyer, le militaire revêt l'apparence dérisoire d'un enfant au pouvoir démesuré ravageant les maisons : « Ils [les autorités] ont d'abord coupé l'électricité, ensuite l'eau, et finalement ils sont arrivés avec des bulldozers. » (*CB*, p. 210) Le sens de l'observation aiguisé de Delisle l'amène aussi à démontrer la vanité des gradés lorsqu'il se rend compte que leurs chemises sont munies de poches avant plus basses afin de mieux afficher leurs décorations (*CB*, p. 70). Dans *Pyongyang*, Delisle use d'un procédé de mise en abyme pour souligner la ressemblance entre Kim il-Sung et son fils Kim Jong-il (Figure 12).

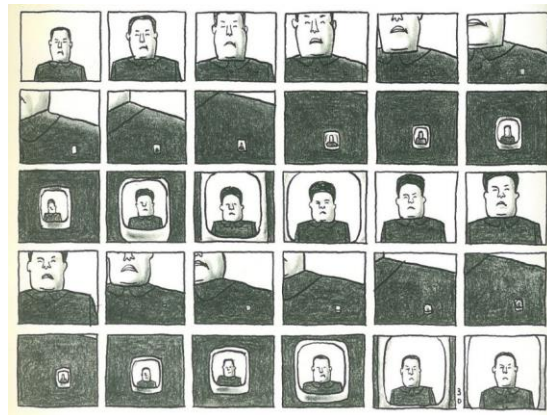


Figure 12, *Py*, p. 30 © Guy Delisle & L'Association, 2003

Un peu à la manière du mur de la séparation, ce passage représente la répétition du même, la tautologie inhérente à un État oppressant qui cherche à installer son autorité. Entretien par le régime, la ressemblance des chefs d'État nord-coréens est accentuée « jusqu'à la fusion<sup>189</sup> », et comme le dit Delisle : « Ainsi rien ne change pour le régime, c'est toujours la même tête qui dirige le pays. » (*Py*, p. 29). Il ajoute que « le régime utilise le rationnement pour asseoir son pouvoir », utilisant la faim comme arme d'assujettissement (*Py*, p. 47).

De plus, l'artiste cherche à représenter cette emprise que possède l'État sur ses citoyens en mettant en place ce que Groensteen appelle une rupture de « l'isotopie diégétique », c'est-à-dire un changement brusque au sein de la diégèse qui peut offrir un accès à la perception subjective du narrateur actorialisé autobiographique tout en sollicitant la perspicacité du lecteur<sup>190</sup>. Par exemple, lors d'une discussion avec son traducteur, celui-ci est d'abord habillé d'un simple chandail à manches courtes, mais dans l'une des vignettes, il apparaît soudain habillé d'un uniforme militaire (Figure 13).



Figure 13, *Py*, p. 63 © Guy Delisle & L'Association, 2003

<sup>189</sup> Philippe Pons, « Corée du Nord : au pays du nationalisme farouche » [Reportage]. *Le Monde.fr*, page consultée le 19 juin 2017. En ligne : [http://www.lemonde.fr/international/article/2017/09/08/coree-du-nord-au-pays-du-nationalisme-farouche\\_5182795\\_3210.html](http://www.lemonde.fr/international/article/2017/09/08/coree-du-nord-au-pays-du-nationalisme-farouche_5182795_3210.html).

<sup>190</sup> Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration*, op. cit., p. 135.

Ce rapide changement indique la perception du discours que lui sert son traducteur, soit une rhétorique apprise par cœur. Les œuvres de Guy Delisle regorgent de ces ruptures de l'isotopie diégétique et elles servent souvent leur dimension comique. Par ailleurs, on serait tenté de croire, avec raison, que le dessin schématique de Delisle « adoucit » certaines réalités et rend leur représentation plus confortable. Pourtant, il se sert aussi de son art pour démasquer la réalité que peut cacher un dessin enfantin, comme lorsqu'il représente de façon plus réaliste un rabbin qui se présente aux élections municipales (Figure 14). L'art graphique peut alors devenir un outil de dénonciation efficace.



Figure 14, *CJ*, p. 143 © Éditions DELCOURT, 2011

Joe Sacco aussi se confronte souvent à des figures d'autorité. Il affectionne beaucoup les méthodes de représentation qui accentuent le rapport de force déséquilibré en leur présence, notamment grâce à des points de vue en contre-plongée. Par exemple, signifiée

par cet angle cinématographique et les deux cases de droite légèrement désaxées, l'entrée brusque et autoritaire d'un membre d'une caste supérieure dans une petite maison en Inde force Sacco à suspendre son entretien avec les dalits (*R*, p. 176). Ses bandes dessinées organisent également des comparaisons qui démontrent le gouffre qui existe entre des citoyens de différentes classes. Le journaliste revient ainsi sur les origines de la création d'une patrie juive en Palestine. En 1917, Lord Balfour signe une déclaration qui garantit l'appui des Britanniques au futur État sioniste. Sacco cite Balfour : « Nous ne croyons pas qu'il y ait lieu de procéder à une quelconque consultation pour connaître les souhaits des habitants actuels du pays. » (*Pa*, p. 13) À cette même page, au centre, Balfour est représenté assis dans un fauteuil et en train de siroter un thé, petit doigt en l'air. La vignette du bas présente une scène où des gens semblent fuir la guerre et celle du haut, une rue bondée où des Juifs se fraient un chemin à travers des habitants arabes. Il est clair que cette planche sert à créer une comparaison entre ceux qui ont été touchés par les décisions de l'Empire britannique et Balfour lui-même. Le confort du politicien, isolé dans sa bibliothèque, contraste avec la multitude et la douleur des citoyens affectés. Les grandes figures du conflit entre Palestiniens et Israéliens, les généraux et les présidents, sont représentées avec beaucoup de réalisme. À ce sujet, il serait pertinent de s'écarter brièvement de notre corpus principal pour aborder le traitement graphique de Radovan Karadzic dans le reportage « Christmas with Karadzic ». Ici, Sacco rencontre, en personne, celui qui a été déclaré coupable de génocide en ex-Yougoslavie et dont on fait mention dans « Procès des crimes de guerre » :

The rich gray ink washes that replace Sacco's usual crosshatching in this story [...] give his face depth and texture unusual in Sacco's comics. [...] Seeing him in person does not add anything to Sacco's understanding of him, and the encounter seems to question the cartoonist's faith that images and faces contain



some special truth that words cannot offer. Like Hannah Arendt watching the Adolf Eichmann trial, Sacco finds himself in front of someone too commonly human, too banal, for the deeds he has committed. Sacco looks to him for answers, or for a new surge of outrage, and instead just feels vaguely embarrassed<sup>191</sup>.

Chez Sacco, c'est plutôt, par exemple, un simple soldat (*Pa*, p. 128) qui est susceptible de faire l'objet d'un traitement caricatural, et non les grandes figures d'un conflit, car elles ne sont que très rarement rencontrées par le journaliste, elles ne font pas partie intégrante de son expérience sur le terrain et leur représentation ne peut pas toujours refléter comment les conséquences d'un conflit transforment l'individu. C'est en s'éloignant du réalisme que Sacco parvient à rendre compte, à échelle humaine, des injustices qui ébranlent l'individu et son intégrité.

### **3.6 Une « esthétique de la contrainte » (Alain Rey)**

L'angle d'analyse adopté a amené à développer une réflexion « en négatif » des œuvres étudiées, au sens où les arguments avancés mettent parfois l'accent sur ce que ces bandes dessinées *ne sont pas* par rapport à la perspective orientaliste qui a servi de point de départ à la réflexion : pas de pèlerinage à proprement parler, pas de démarche esthétique pressante menant au voyage, pas non plus d'imaginaire aux relents mystiques. Cela nous a permis de démontrer que ces œuvres créent une rupture avec le discours orientaliste, autant celui hérité du XIX<sup>e</sup> siècle français que l'orientalisme américanisé. De plus, le récit de voyage est inévitablement amené à se justifier. Pourquoi le voyage et, surtout, pourquoi le raconter ?

Les réponses apportées sont très diverses; mais ce qui compte ici, c'est moins le contenu des réponses que le caractère inévitable de la question : acte rhétorique

---

<sup>191</sup> Andrea A. Lunsford et Adam Rosenblatt, *op. cit.*, p. 86.

par lequel chaque écrivain se constitue comme personnage du récit à venir, en même temps qu'il constitue le lecteur futur en interlocuteur privilégié : habile façon de la prendre comme compagnon de route<sup>192</sup>.

Le récit de soi s'accompagne d'une représentation de l'autre. L'artiste se heurte ainsi à ses propres préjugés et peut même être amené à les réviser. Les deux bédéistes qui nous occupent organisent tous les deux, à leur façon, une forme de dissidence grâce aux ressources de la bande dessinée. Joe Sacco donne notamment la parole à des survivants ou à des témoins d'actes d'une grande violence pour leur redonner une dignité par la parole, pour leur permettre de se raconter. On pourrait dire que le journaliste aborde ses reportages avec un biais idéologique en faveur des Palestiniens et de leur cause, mais il faut se rappeler que sa démarche se fait en réaction à une couverture médiatique américaine qui, au contraire, dénigre la cause palestinienne; Sacco rétablit donc une sorte de balance dans le compte rendu des faits. Sacco, comme Delisle, montre les rapports de force souvent inégaux entre le citoyen et l'État militaire qui le cerne. Leurs bandes dessinées se déroulant en Terre Sainte sont ainsi marquées par un constat d'inachèvement, par une parole qui achoppe devant un sentiment d'impuissance face à la machine étatique autoritaire. C'est en somme grâce à l'engagement politique que les reportages de Joe Sacco parviennent à apporter un renouvellement des représentations de l'Orient. Chez Delisle, le constat est différent. Son engagement est loin d'être aussi ardent que celui de Joe Sacco. Il reconduit même certains clichés durables. N'empêche, ses stratégies de monstration et sa manière de parcourir le lieu grâce à sa pratique de la B.D. illustrent les tensions et les problématiques inhérentes à un pays dont la militarisation est prépondérante. Son discours désenchanté et son mutisme à la fin de

---

<sup>192</sup> Jean-Claude Berchet, *op. cit.*, p. 24.

*Chroniques de Jérusalem* rejoignent Sacco : l'autre, bien que représenté avec minutie et considération, reste *autre*, justement, et n'engage pas nécessairement une compréhension totale. Une telle prétention sous-entend une *appropriation* de l'autre, allant de pair avec un engouement pour la différence. Il semble ici que les balises limitant leurs voyages et leur démarche artistique, c'est-à-dire le reportage journalistique chez Sacco et les obligations professionnelles et/ou familiales chez Delisle, entre autres, parviennent à éviter cet écueil et apportent un discours remanié au sujet de l'altérité.

## Conclusion

Dans un ouvrage publié en 2017, Thierry Groensteen émet un constat rétrospectif au sujet de la bande dessinée autobiographique : « En 2006, l'autobiographie apparaissait comme le genre dont l'essor, au cours des trente années précédentes, avait été le plus spectaculaire<sup>193</sup>. » Les œuvres qui mettent en place une entreprise d'autoreprésentation font en effet partie d'un bassin conséquent. Le champ francophone, avec l'influence de maisons d'édition telles que L'Association et Ego comme X, prolongeant à leur manière l'émergence de « structures alternatives<sup>194</sup> » qui proliféraient déjà aux États-Unis, propose un corpus où l'écriture de soi, et par le fait même sa représentation graphique, s'est muée avec le temps en norme. Ainsi, l'expression des petites choses du quotidien a véhiculé un lot de lieux communs si prégnants que certains auteurs, dont David Turgeon, ont déclaré que l'autobiographie était en crise<sup>195</sup>. Cela dit, la bande dessinée autobiographique saturerait le marché actuel. Samuel Cantin, auteur aux Éditions Pow Pow, parle à son tour des B.D. abordant des thématiques liées à l'intime : « La mode de la bande dessinée intimiste, de la bande dessinée d'auteur nuit à la bédé de genre en général et à la bédé de science-fiction en particulier, même si la science-fiction est un genre très populaire<sup>196</sup>. »

Le récit de soi en bande dessinée a en tout cas permis d'affirmer la figure de l'auteur. Le bédéiste peut alors faire de son ouvrage un espace d'autoréflexion où la pratique de la

---

<sup>193</sup> Thierry Groensteen, *La bande dessinée au tournant*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2017, p. 29.

<sup>194</sup> Catherine Mao, *op. cit.*, p. 38.

<sup>195</sup> Voir à nouveau David Turgeon, « Crise de l'autobiographie » *op. cit.*

<sup>196</sup> Fabien Deglise, « La bédé de science-fiction peut-elle se développer dans un monde dominé par l'intime? », [Chronique], *Le Devoir*, 28 octobre 2017. En ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/511441/science-fiction-voyage-au-dela-de-la-tranche-de-vie>.

B.D. est problématisée. Chez Guy Delisle et Joe Sacco, l'artiste au travail qui dévoile les conditions d'élaboration de son livre devient un facteur déterminant au sein de l'énonciation. Comme nous l'avons vu, le péri-texte imposant de *Palestine* invite le lecteur dans l'atelier du bédéiste. Avant même que le récit principal ne démarre vraiment, Sacco établit un cadre référentiel détaillé et coule les bases de son autoreprésentation professionnelle : son travail d'artiste est couplé avec celui du journaliste. Delisle n'adopte pas tout à fait la même posture. Il place lui aussi une assise référentielle, mais s'éloigne cependant d'une rigueur journalistique. Son métier de bédéiste reste un élément fondamental de son autoreprésentation. À de nombreuses reprises, on le retrouve, carnet de croquis en main, en train de dessiner des pans d'architecture du pays visité, se confrontant parfois aux autorités locales ou à des situations cocasses. Il en est de même pour Sacco, qui arpente à son tour son environnement, outillé d'un appareil photo et d'un calepin. Pour les deux bédéistes, le thème de l'artiste au travail structure leur énonciation autobiographique, leur apportant crédibilité et légitimité.

Les caractéristiques du moi-graphique — ou, autrement dit, l'alter ego graphique de l'auteur — ont également retenu notre attention. Celui de Delisle est homogène par rapport à l'environnement et aux autres personnages, alors que le moi-graphique aux traits caricaturaux de Joe Sacco instaure une différence entre lui et ce qui l'entoure. La fidélité à soi qu'implique l'autoportrait itératif en bande dessinée dépend donc moins d'une ressemblance pure et simple avec soi-même que d'une fidélité qui a trait à l'expérience vécue et aux sentiments qu'elle a pu susciter. Le moi-graphique de Sacco sous-entend qu'il n'est pas du « même monde » que les gens qu'il rencontre et que sa présence est parfois intrusive : « [It] creates a distance between Sacco and his

surroundings, which reemphasizes the ownership of the experiences by others<sup>197</sup>. » Il ne connote pas un rejet de l'autre, mais bien un respect de son vécu et de la lutte qu'il mène au quotidien.

Nonobstant quelques difficultés, le parcours de Delisle se fait avec une certaine aisance. Le regard qu'il pose sur les choses est empreint de candeur et son humour allège certaines situations plus tendues. Ses séjours à l'étranger sont réglés par la quotidienneté qu'amène le travail ou les responsabilités familiales. Cette vie routinière fait corps avec la structure de ses bandes dessinées : le rythme est efficace, les anecdotes sont racontées avec concision, la lisibilité est toujours optimale. Bien que Sacco démontre aussi beaucoup d'efficacité, particulièrement dans ses reportages plus courts, le journaliste n'hésite pas à déconcerter le lecteur avec des planches à la composition alambiquée et au texte abondant, comme dans *Palestine*. En fait, le style des deux auteurs est très différent. Le dessin de Sacco emprunte la voie du réalisme, les visages sont d'ailleurs très détaillés, ce qui est sans doute cohérent avec ses propres objectifs journalistiques ; Delisle, de son côté, adopte un trait beaucoup plus schématique. Les bédéistes représentent tout de même les lieux avec précision. Ils se servent parfois de cartes afin de mieux expliquer une situation donnée et sont amenés à aborder des enjeux de société qui ont toujours leur pertinence aujourd'hui. La bande dessinée constitue pour eux un moyen d'expression privilégié qui organise un savoir accumulé par l'expérience quotidienne, des recherches sur le terrain et des discussions avec des citoyens locaux. Le mode du récit est le véhicule actif de ce savoir.

---

<sup>197</sup> Charles P. Acheson, *op. cit.*, p. 57.

Le discours d'autrui, plus spécifiquement le témoignage qu'il fournit, atteint une importance décisive chez Sacco. Ses B.D. reportages accordent un espace de représentation propice à des récits souvent traumatiques. Le journaliste s'emploie à doter l'autre d'une dignité qui valide son témoignage. Pour Delisle, il ne délègue jamais vraiment la narration délivrée par les récitatifs à d'autres personnages. Le discours d'autrui est exprimé sous la forme dialoguée, une forme grâce à laquelle la bande dessinée de façon générale a démontré toute son efficacité narrative. Il peut aussi être brièvement résumé, dans un souci de concision cher à Delisle. Dans les deux cas, une forme de médiation prend place. On peut en tout cas se réjouir de voir que le discours de « l'Oriental » dépend de moins en moins d'un intermédiaire occidental. En effet, on remarque que le monde de la bande dessinée pave la voie à des auteurs qui viennent de « l'Orient ». Rappelons le « triomphe critique et commercial<sup>198</sup> » de *Persepolis* (2000), l'œuvre autobiographique de la Franco-Iranienne Marjane Satrapi. Plus récemment, mentionnons la série de Riad Sattouf intitulée *L'Arabe du futur* (2014), où le bédéiste raconte son enfance en Libye et en Syrie. La série est toujours en cours au moment de l'écriture de ces lignes.

Dans *Shenzhen*, Delisle fait référence à Tintin alors qu'il emprunte son apparence à l'intérieur d'une planche d'introduction (*S*, p. 98). Le Québécois souligne de cette façon la prégnance des présupposés et comment les œuvres artistiques peuvent devenir des manières d'avoir une prise familière sur l'inconnu. Joe Sacco dévoile à son tour les préjugés qui peuvent influencer son point de vue sur la cause palestinienne, notamment.

---

<sup>198</sup> Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 55. Satrapi aurait aussi été l'une des nombreuses artistes qui ont accéléré l'émergence des femmes en B.D. On ne cesse en effet de voir de plus en plus « d'autrices » de bande dessinée.

Lues à la lumière d'un travail tel que *L'orientalisme* de Saïd, les bandes dessinées au corpus renouvellent en partie le discours qui porte sur une altérité. Il faut dire toutefois que Delisle reconduit certains tropes concernant l'impénétrabilité d'un peuple étranger, plus précisément le peuple asiatique. Cependant, comme nous l'avons déjà dit, les bédéistes ne cherchent pas à atteindre l'essence de l'autre et de sa culture ni à exprimer une compréhension totale (ou *totalisante*) de l'altérité. Ajoutons à ce sujet que le discours orientaliste conventionnel a cherché à construire l'Orient à l'intérieur d'un prisme hors de l'histoire. L'idée était de *fixer* l'Orient, de lui refuser l'accès à une forme ou une autre de modernité : « [L'orientalisme] considère l'Orient comme quelque chose dont l'existence non seulement se déploie pour l'Occident, mais aussi se fixe pour lui dans le temps et dans l'espace<sup>199</sup>. » Les bédéistes à l'étude, au contraire, prennent le temps de situer dans leur contexte les sociétés qu'ils tentent de mieux comprendre. Sacco ne cesse de revenir sur les épisodes qui ont marqué l'histoire de la bande de Gaza pour en chercher les sédiments dans la mémoire des Palestiniens qu'il rencontre, leur donnant la possibilité d'être des sujets, et non plus des victimes muettes. Delisle aussi revient souvent sur les origines des lieux qu'il visite, plaçant ce qui l'intéresse dans un continuum historique.

Les espaces que les bédéistes sont amenés à découvrir sont souvent urbains, à l'exception peut-être des camps de réfugiés<sup>200</sup> représentés dans plusieurs des reportages de Joe Sacco. Le cadre de la ville change la manière d'appréhender l'autre : il devient *citoyen*. De plus, parcourir la cité est aussi une manière de parler de l'autre, une manière de mieux comprendre ses conditions de vie et les limites qui peuvent s'imposer à lui. L'exotisme de l'ailleurs ne peut que s'effacer devant une urbanité oppressante, et un

---

<sup>199</sup> Edward W. Saïd, *op. cit.*, p. 198.

<sup>200</sup> La population y est très dense, sans être des villes à proprement parler.



désenchantement teinte le regard des auteurs, accompagné parfois d'un sentiment d'incommunicabilité. Il demeure que la bande dessinée devient, pour Delisle et Sacco, une pratique du lieu, ce qui soutient également la singularité de leur propre démarche. Que l'on parle du mur de la séparation, très présent dans *Chroniques de Jérusalem*, ou de l'oppression vécue par les Palestiniens, laquelle est représentée par le journaliste américain à l'aide de diverses stratégies de monstration, le lieu et ses limites conduisent à des enjeux politiques. Le dessin se fait un outil de subversion efficace, en mesure de tourner en dérision les figures d'autorité et leurs manifestations.

Par rapport à d'autres bandes dessinées autobiographiques, les œuvres que nous avons étudiées tiennent une place particulière. Les auteurs mettent de côté les méandres de l'intime pour plutôt s'engager dans une dynamique relationnelle. C'est en fait par de tels « actes de narration<sup>201</sup> » qu'un savoir portant sur une collectivité et l'expérience individuelle se constitue : ils exposent les lieux de tension entre les deux, là où le singulier tente de se conjuguer au pluriel.

---

<sup>201</sup> Bruno Blanckeman, « L'épreuve du récit, ou le gain de soi », *Vies en récits : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, op. cit., p. 92. L'auteur évoque ici les travaux de Paul Ricoeur.

## BIBLIOGRAPHIE

### *Corpus principal*

- DELISLE, Guy (2000), *Shenzhen*, Paris, L'Association, 149 p. (coll. « Ciboulette »).
- DELISLE, Guy (2003), *Pyongyang*, Paris, L'Association, 176 p. (coll. « Ciboulette »).
- DELISLE, Guy (2007), *Chroniques birmanes*, Paris, Delcourt, 262 p. (coll. « Shampooing »).
- DELISLE, Guy (2011), *Chroniques de Jérusalem*, Paris, Delcourt, 333 p. (coll. « Shampooing »).
- SACCO, Joe (2010), *Gaza 56 : en marge de l'histoire*, Paris, Futuropolis, 424 p.
- SACCO, Joe (2010), *Palestine*, Montreuil, Rackham, 285 p.
- SACCO, Joe (2011), *Reportages*, Paris, Futuropolis, 194 p.

### *Ouvrages de référence*

- ALARY, Viviane, Danielle CORRADO et Benoît MITAINE dir. (2015), *Autobiographismes : Bande dessinée et représentation de soi*, Genève, Georg, 298 p. (coll. « L'équinoxe »).
- BEAUJOUR, Michel (1980), *Miroirs d'encre*, Paris, Édition du Seuil, 375 p. (coll. « Poétique »).
- BERCHET, Jean-Claude (1985), *Le voyage en Orient : anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, R. Laffont, 1120 p. (coll. « Bouquins »).
- DACHEUX, Éric dir. (2014), *Bande dessinée et lien social*, Paris, CRNS Éditions, 226 p.
- DE CERTEAU, Michel (1990), *L'invention du quotidien : I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 349 p. (coll. « Folio essais »).
- DENSON, Shane, Christina MEYER et Daniel STEIN dir. (2013), *Transnational Perspectives on Graphic Narratives : Comics at the Crossroads*, New York, Bloomsbury Academic, 256 p.
- DION, Robert, Frances FORTIER, Barbara HAVERCROFT et Hans-Jürgen LÜSEBRINK dir. (2007), *Vies en récit : Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Éditions Nota bene, 591 p. (coll. « Convergences »).
- EISNER, Will (1985), *Comics and Sequential Art*, Floride, Poorhouse Press, 161 p.
- GASPARINI, Philippe (2004), *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Édition du Seuil, 393 p. (coll. « Poétique »).

GROENSTEEN, Thierry (2007), *La bande dessinée : mode d'emploi*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 223 p. (coll. « Réflexions faites »).

GROENSTEEN, Thierry (2011), *Bande dessinée et narration : Système de la bande dessinée 2*, Paris, Presses Universitaires de France, 208 p. (coll. « Formes sémiotiques »).

GROENSTEEN, Thierry (2017), *La bande dessinée au tournant*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 121 p.

HORCAJO, Arturo, Carlos (2000), *La question de l'altérité du XVI<sup>e</sup> à nos jours*, Paris, Ellipses, 128 p. (coll. « Réseau »).

LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 357 p.

LYONS, James et Paul WILLIAMS dir. (2010), *The Rise of the American Comics Artist*, Jackson, University Press of Mississippi, 253 p.

MASSON, Pierre (1985), *Lire la bande dessinée*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 153 p.

MCCLLOUD, Scott (2007), *L'art invisible*, Paris, Delcourt, 222 p.

MCCLLOUD, Scott (2015), *Réinventer la bande dessinée*, Paris, Delcourt, 255p.

OUELLET, Pierre dir. (2003), *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Presses de l'université Laval, 446 p. (coll. « Collections Interculturelles »).

REY, Alain (1978), *Les spectres de la bande : essai sur la B.D.*, Paris, Éditions de Minuit, 216 p. (coll. « La Critique »).

SPIEGELMAN, Art (2012), *Le musée privé d'Art Spiegelman : Un aperçu idiosyncrasique de l'histoire et de l'esthétique de la bande dessinée*, ebook, Néolibris et Cité internationale de la BD, 32 p.

TODOROV, Tzvetan (1989), *Nous et les autres : La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 538 p. (coll. « Points essais »).

VERSACI, Rocco (2008), *This Book Contains Graphic Language : Comics as Literature*, New York, Continuum, 237 p.

W. SAID, Edward (2005), *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 578 p. (coll. « Points »).

### ***Thèses et mémoires***

BADER, Edward (2006), *Comics Carnet: The Graphic Novelist as Global Nomad*, mémoire, St. Catharines, Brock University, 148 p. En ligne : <http://hdl.handle.net/10464/2837>.

DELPORTE, Julie (2011), *La bédé-réalité : la bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques*, mémoire, Université de Montréal, 107 p. En ligne : <http://hdl.handle.net/1866/5282>.

LAWSON CHUTE, Hillary (2006), *Contemporary Graphic Narratives : History, Aesthetics, Ethics*, thèse, The State University of New Jersey, 573 p. En ligne : <https://search.proquest.com/docview/305292173>.

MAO, Catherine (2014), *La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013) : Transgression, hybridation, lyrisme*, thèse, Université Paris-Sorbonne, 436 p. En ligne : <http://www.theses.fr/2014PA040091>.

MARION, Philippe (1993), *Traces en cases : Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (essai sur la bande dessinée)*, thèse, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve Academia, 291 p.

P. ACHESON, Charles (2014), *Trauma Representations in the Graphic Nonfiction of Spiegelman, Sacco, and Beauchard*, thèse, Tennessee Technological University, 128 p. En ligne : <http://search.proquest.com/docview/1552484956>.

TRIFIATIS, Tassia (2009), *Nouveaux explorateurs : les bédéistes et leurs récits de voyage dans Shenzhen de Guy Delisle et Missionnaire de Joann Sfar*, mémoire, Université de Montréal, 74 p. En ligne : <http://hdl.handle.net/1866/7916>.

### **Articles**

BAETENS, Jan, « Bande dessinée et autobiographie : Problèmes, enjeux, exemples », *Belphégor: Littérature Populaire et Culture Médiatique*, vol. 4, no 1, 2004, En ligne : [http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47689/04\\_01\\_Baeten\\_autobd\\_fr\\_content.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47689/04_01_Baeten_autobd_fr_content.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

BOURDIEU, Séverine, « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde », *COntEXTES : Le littéraire en régime journalistique*, no 11, 2012, En ligne : <http://contextes.revues.org/5362>.

BRISTER, Rose et Belinda WALZER, « Kairos and Comics: Reading Human Rights Intercontextually in Joe Sacco's Graphic Narratives », *College Literature*, vol. 40, no 3, 2013, p. 138 - 155. En ligne : <https://doi.org/10.1353/lit.2013.0032>.

BULIĆ, Jelena, « The Travelling Cartoonist. Representing The Self and The World in Guy Delisle's Graphic Travel Narratives. *Narodna umjetnost-Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 2012, vol. 49, no 1, p. 61-80. En ligne : [hrcak.srce.hr/file/126586](http://hrcak.srce.hr/file/126586).

DEGLISE, Fabien, « La bédé de science-fiction peut-elle se développer dans un monde dominé par l'intime? », [Chronique], *Le Devoir*, 28 octobre 2017. En ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/511441/science-fiction-voyage-au-dela-de-la-tranche-de-vie>.

DOZO, Björn-Olav, « Note sur la bande dessinée de reportage », *Textyles*, no 36 - 37, 2010, p. 149-155. En ligne : <https://textyles.revues.org/1428>.

FISCHER, Nina, « Graphic Novels Explore an (Un-)Holy Land », *Quest. Issues in Contemporary Jewish History. Journal of Fondazione CDEC*, no 6, 2013, p. 201-236. En ligne : [www.quest-cdecjournal.it/focus.php?id=344](http://www.quest-cdecjournal.it/focus.php?id=344).

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, « Le verbal dans les bandes dessinées », *Communications*, vol. 15, no 1, 1970, p. 145-161. En ligne : [http://www.persee.fr/docAsPDF/comm\\_0588-8018\\_1970\\_num\\_15\\_1\\_1219.pdf](http://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-8018_1970_num_15_1_1219.pdf).

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, « Le personnage de bande dessinée et ses langages », *Langue française*, vol. 28, no 1, 1975, p. 101-111. En ligne : [http://www.persee.fr/docAsPDF/lfr\\_0023-8368\\_1975\\_num\\_28\\_1\\_6094.pdf](http://www.persee.fr/docAsPDF/lfr_0023-8368_1975_num_28_1_6094.pdf).

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, vol. 24, no 1, 1976, p. 7-23. En ligne : [http://www.persee.fr/docAsPDF/comm\\_0588-8018\\_1976\\_num\\_24\\_1\\_1363.pdf](http://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-8018_1976_num_24_1_1363.pdf).

MARION, Philippe, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication*, 1997, no 7, p. 62-88. En ligne : <http://sites-test.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/1441/1291>.

MIKKONEN, Kai, « Focalisation in comic. From the specificities of the medium to conceptual reformulation », *Scandinavian Journal of Comic Art*, vol. 1, no 1, 2012, p. 69-95. En ligne : <http://sjoca.com/wp-content/uploads/2012/06/SJoCA-1-1-Article-Mikkonen.pdf>.

ORBAN, Katalin, « Mediating distant violence: reports on non-photographic reporting in *The Fixer* and *The Photographer* », *Journal of Graphic Novels and Comics*, vol. 6, no 2, 2015, p. 122-137. En ligne : <http://dx.doi.org/10.1080/21504857.2015.1027943>.

PELLEGRI, Elsa, « Rencontre avec... Guy Delisle » [Billet de blogue]. Repéré sur *Lecture jeunesse*. En ligne : <http://www.lecturejeunesse.org/articles/rencontre-avec-guy-delisle-2/>.

PONS, Philippe, « Corée du Nord : au pays du nationalisme farouche » [Reportage]. Repéré sur *Le Monde.fr*, septembre 2017. En ligne : [http://www.lemonde.fr/international/article/2017/09/08/coree-du-nord-au-pays-du-nationalisme-farouche\\_5182795\\_3210.html](http://www.lemonde.fr/international/article/2017/09/08/coree-du-nord-au-pays-du-nationalisme-farouche_5182795_3210.html).

SUCHEY, Gilles, « *S'enfuir, récit d'un otage* de Guy Delisle » [Billet de blogue]. Repéré sur *Du9*, novembre 2016. En ligne : <https://www.du9.org/chronique/senfuir-recit-dun-otage/>.

TURGEON, David, « Crise de l'autobiographie » [Billet de blogue]. Repéré sur *Du9*, septembre 2010. En ligne : <http://www.du9.org/dossier/crise-de-l-autobiographie/>.

WILLIAMS, Kristian, « The Case for Comics Journalism: Artist-reporters leap tall conventions in a single bound », *Columbia Journalism Review*, vol 43, no 6, mars/avril 2005, p. 51-55.

### **Contenu audiovisuel**

BLAQUIÈRE, Denis et Louis-Vincent réal. (2013), *BDQC*, série documentaire télévisée, Montréal, Argus Films, DVD, 210 min.

BRISEBOIS, Manon réal. (2012), « Guy Delisle », *Tout le monde en parle*, entrevue, Montréal, Radio-Canada, 13 min 40 sec. En ligne : [https://youtu.be/0QsYVY\\_pdP4](https://youtu.be/0QsYVY_pdP4).

COITEUX, Marc et Lucie Fiset réal. (2016), « Entrevue avec le bédéiste Guy Delisle », *Entrée Principale*, entrevue, Montréal, Radio-Canada, 8 min, En ligne : <http://ici.radio-canada.ca/tele/entree-principale/2016-2017/segments/entrevue/11388/bedeiste-guy-delisle>.

DUNSEATH, Stacey prod. (2012), « Guy Delisle: Jerusalem », *The Agenda*, entrevue, Toronto, TVO, 25 min 18 sec. En ligne : <https://youtu.be/9Uu20ZdLPx0>.

# ANNEXES

## Annexe 1 : Lexique sommaire

Lorsque l'on parle de bandes dessinées, on utilise forcément un vocabulaire particulier. Sans qu'ils soient d'une grande complexité, cette section du travail clarifie quelques termes récurrents tout au long de ce mémoire afin que tout le monde puisse s'y retrouver facilement.

**Case :** Souvent encadrée par un trait noir, c'est une image, une illustration qui est habituellement juxtaposée à d'autres au sein d'une même page. On utilise aussi le terme « vignette ».

**Planche :** C'est ainsi qu'on désigne une page complète. Elle peut être remplie de nombreuses façons. Le plus souvent, c'est un ensemble de cases qui constitue une planche.

**Bandeau :** C'est une case qui prend toute la largeur d'une planche.

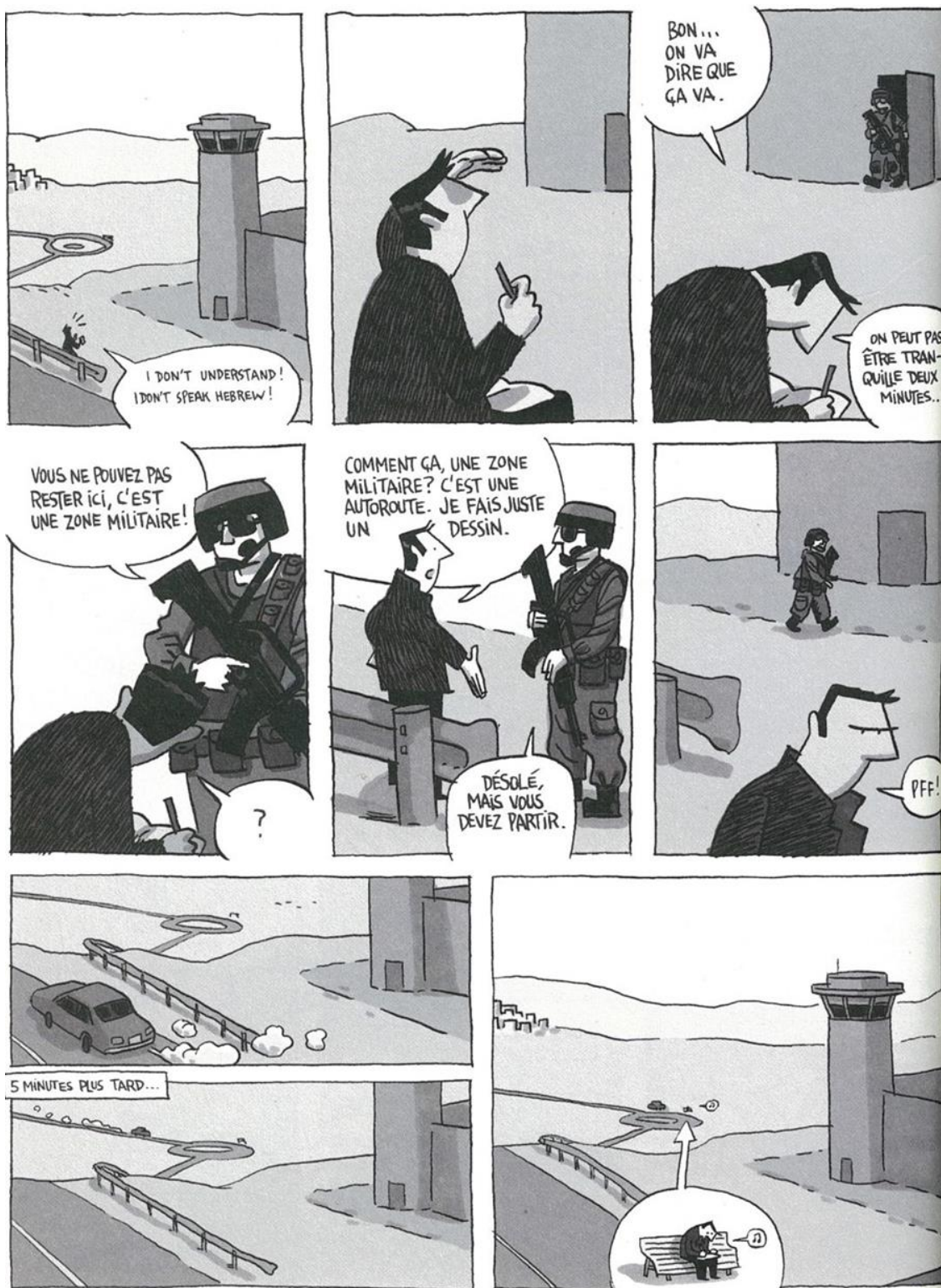
**Séquence :** Il s'agit d'une succession de plusieurs cases.

**Caniveaux :** Ce sont les espaces souvent blancs entre les cases. Ils sont des vecteurs de temps et de mouvement. On utilise aussi le terme « gouttières ».

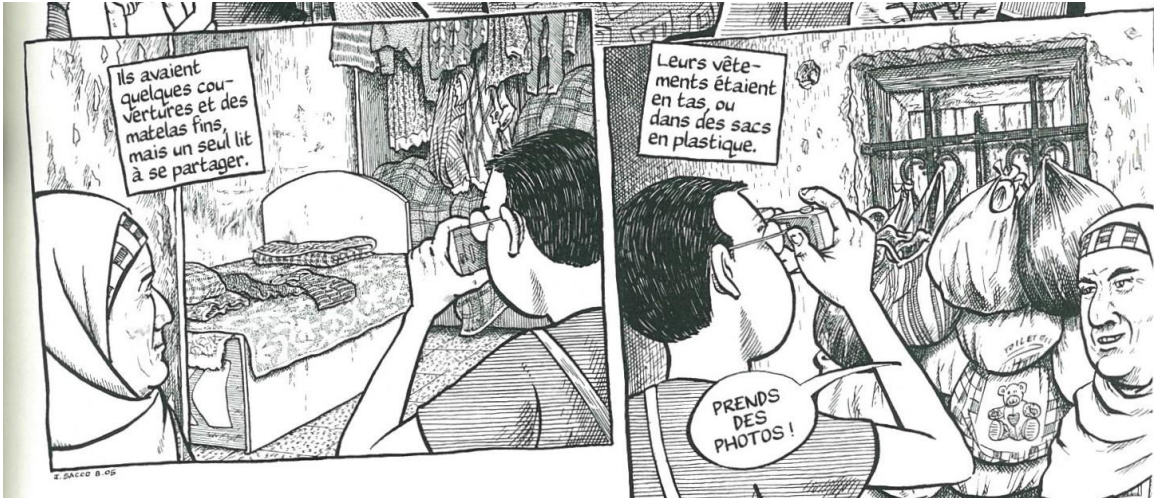
**Phylactère :** Aussi appelé « bulle », il permet de signifier les paroles ou les pensées des personnages à l'intérieur d'un espace souvent rond et fermé.

**Récitatif :** Ce terme désigne un espace textuel rectangulaire ou carré qui peut se rapporter au discours d'un narrateur ou à une sorte de voix hors champ.

Annexe 2 : Extraits des œuvres du corpus principal



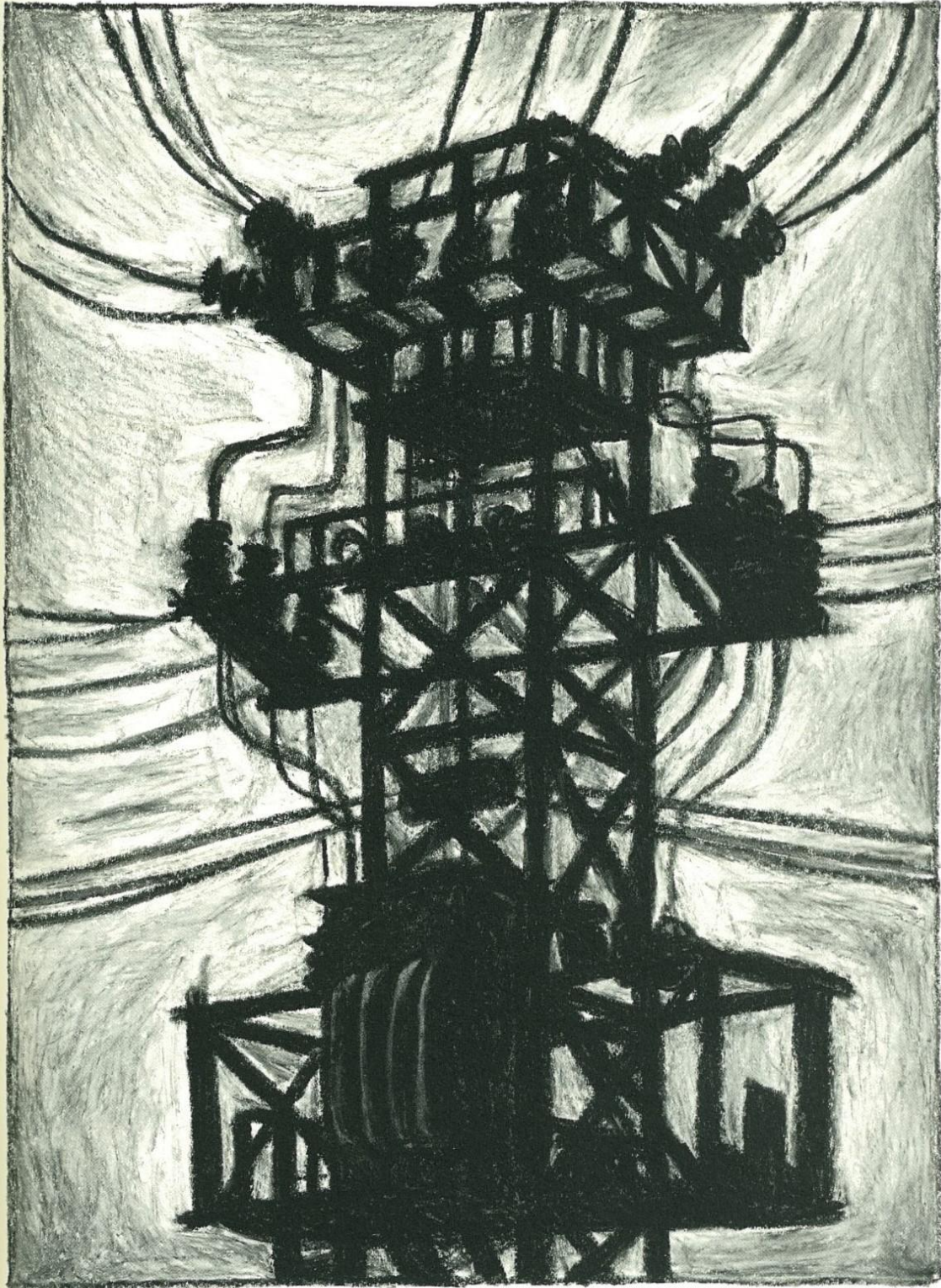




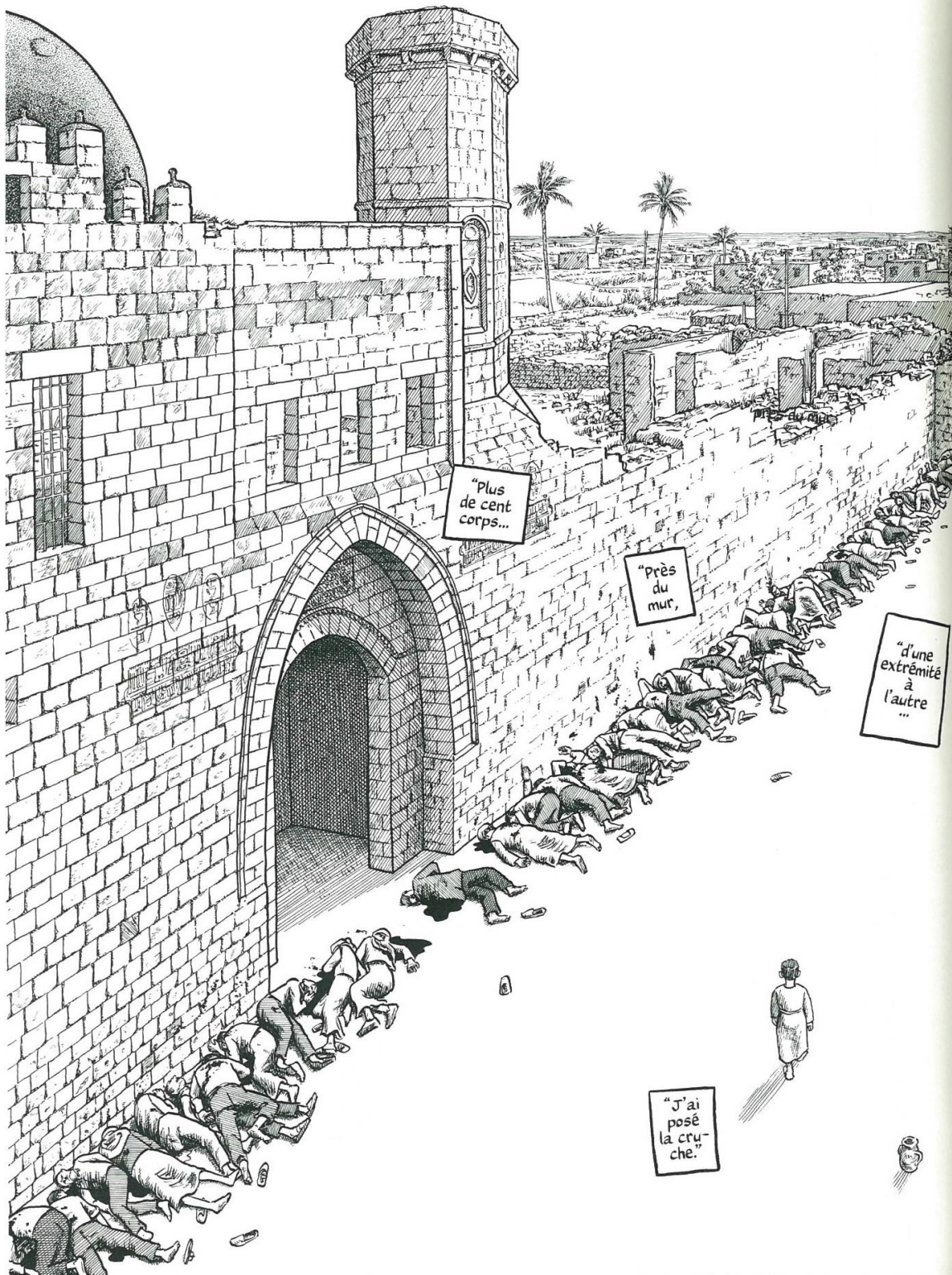
Extrait 2.2, G, p. 39 First published in Footnotes in Gaza by Metropolitan © Joe Sacco, 2010



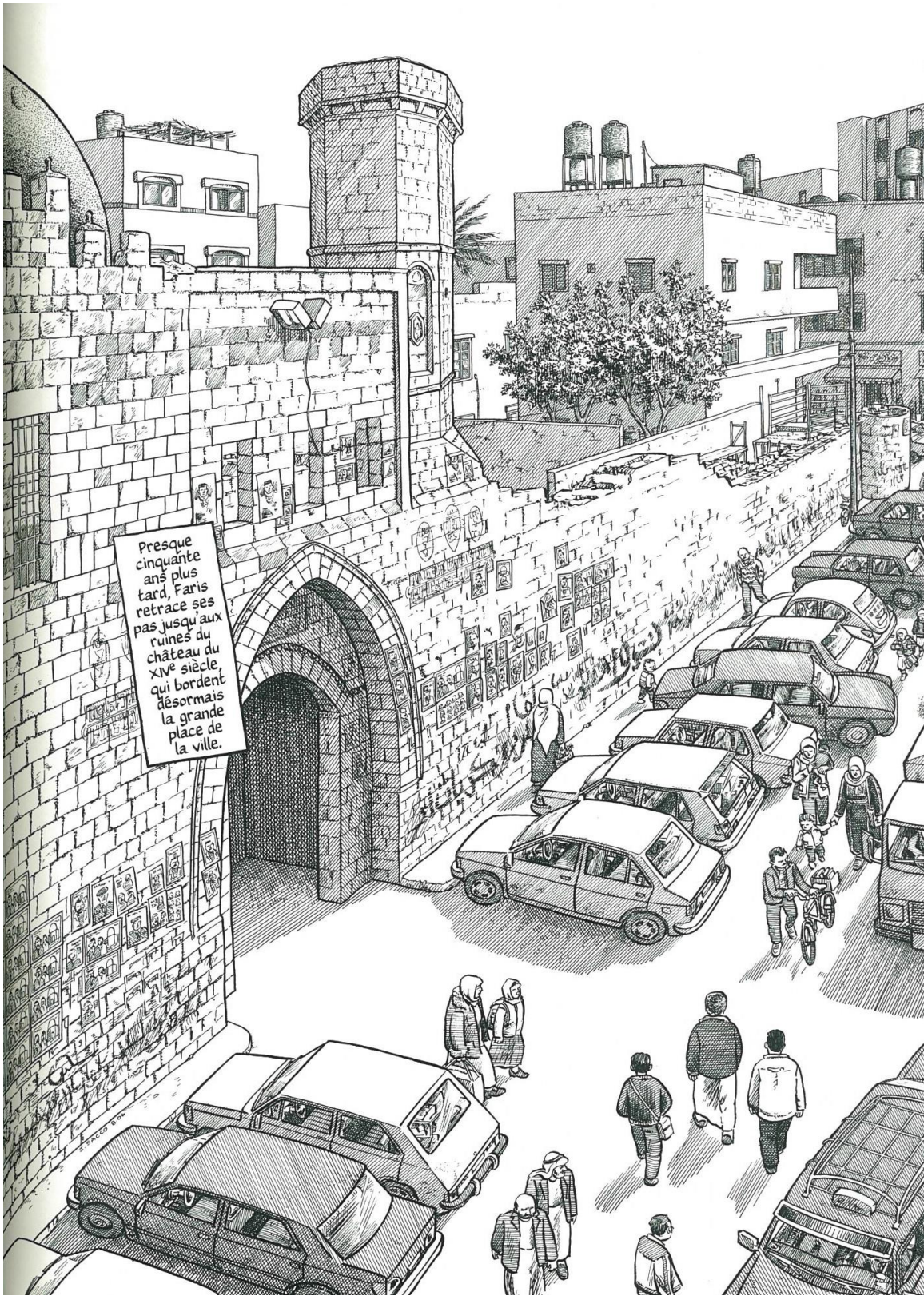
Extrait 2.3, G, p. 40 First published in Footnotes in Gaza by Metropolitan © Joe Sacco, 2010



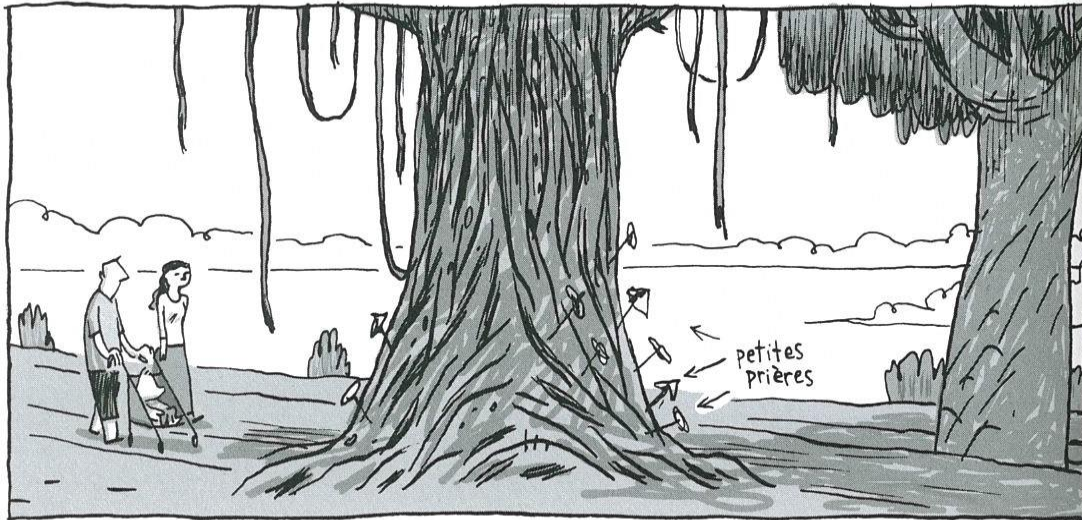
Extrait 2.4, S, p. 66 © Guy Delisle & L'Association, 2000

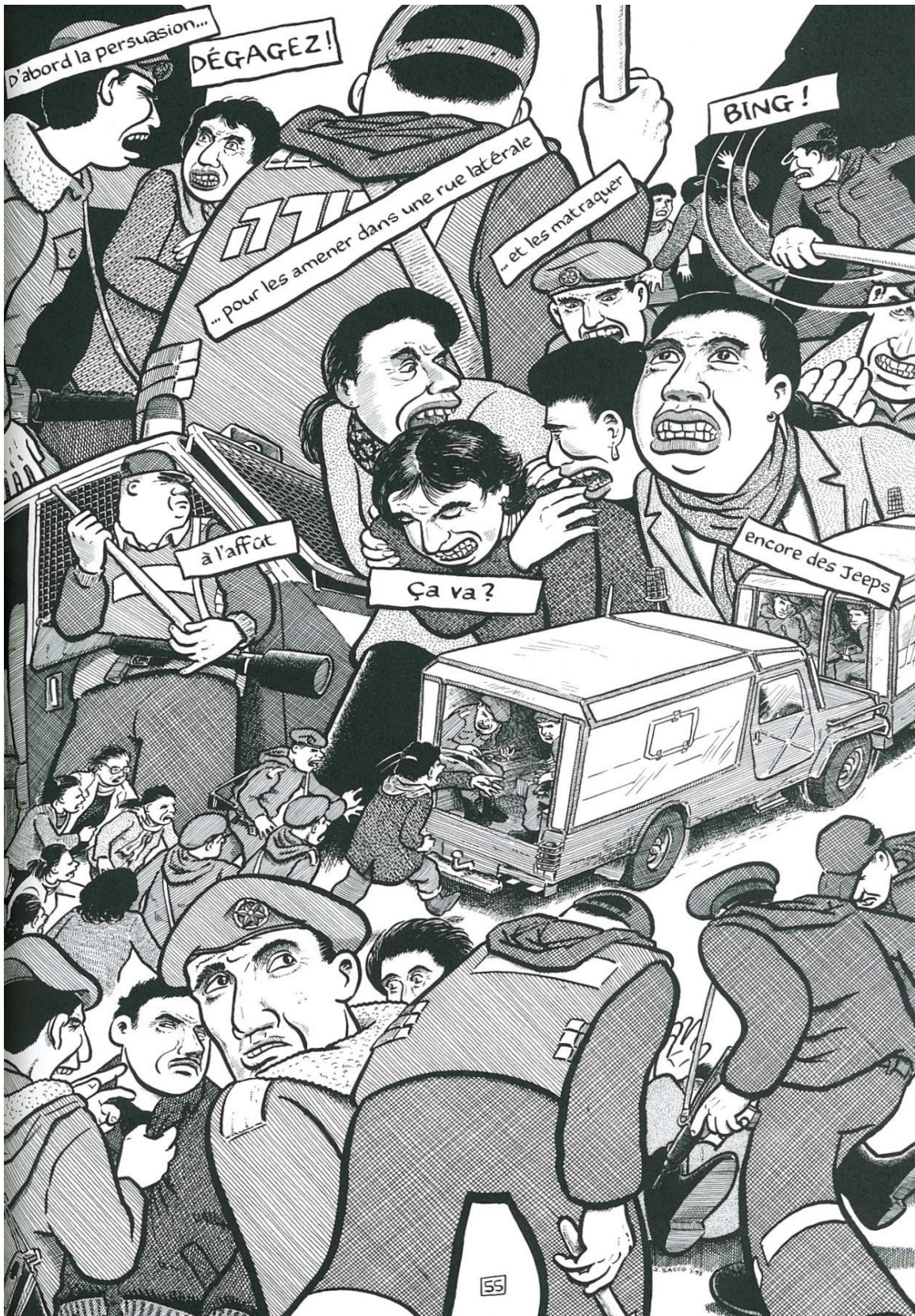


Extrait 2.5, G, p. 106 First published in Footnotes in Gaza by Metropolitan © Joe Sacco, 2010



Extrait 2.6, G, p. 107 First published in Footnotes in Gaza by Metropolitan © Joe Sacco, 2010

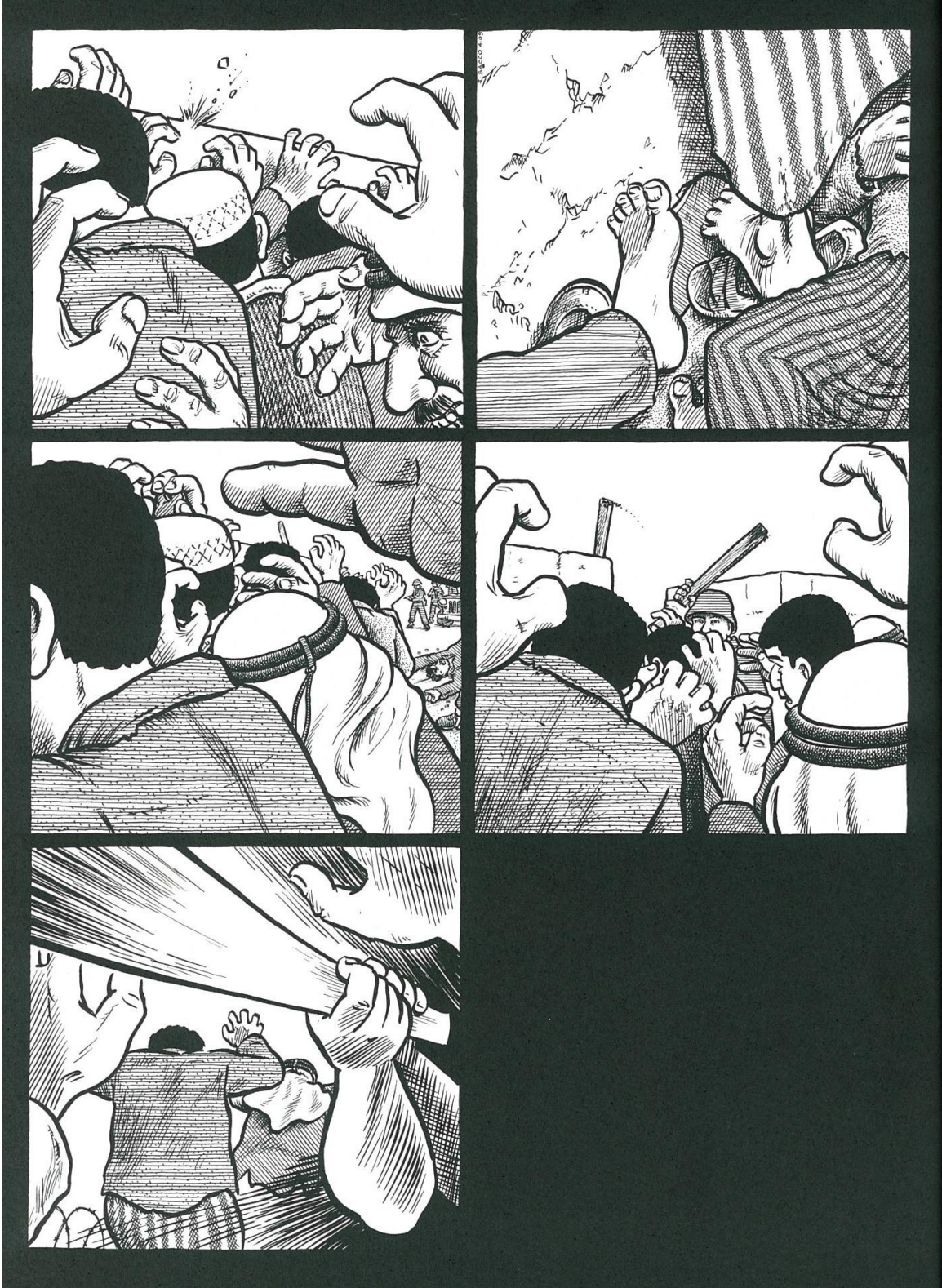




Extrait 2.8, Pa, p. 55 © Fantagraphics Books, 2001

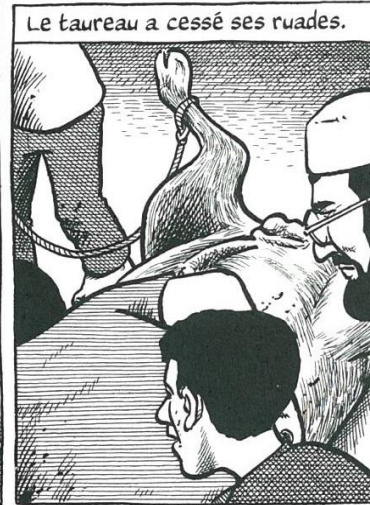
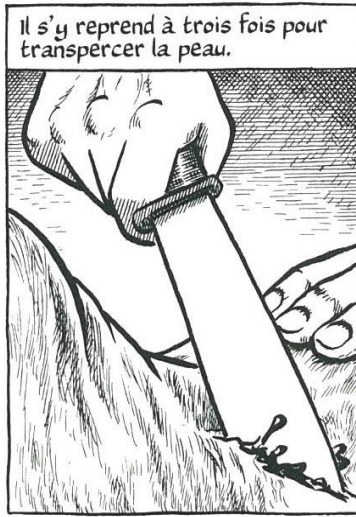


Extrait 2.9, G, p. 221 First published in Footnotes in Gaza by Metropolitan © Joe Sacco, 2010



Extrait 2.10, G, p. 396 First published in Footnotes in Gaza by Metropolitan © Joe Sacco, 2010







Pas de marché aujourd'hui à Hébron. Hébron est fermée...

# COMPRENDRE L'HISTOIRE

Les femmes ne l'entendent pas de cette oreille, il faut qu'elles traversent...

celle-là insiste tout particulièrement...

Elle doit absolument traverser, compris?

Non non non!

Les soldats ne la laisseront pas passer...

JE PEUX TRAVERSER?

OÙ ALLEZ-VOUS?

EUH... LA TOMBE DES PATRIARCHES...

SI VOUS VOULEZ TRAVERSER, VOUS POUVEZ Y ALLER.

Ce qui montre le pouvoir que peut avoir parfois un accent américain bien de chez nous...

Je pousse l'avantage...

MAIS CES PERSONNES NE PEUVENT PAS TRAVERSER? CA ME FAIT BIZARRE DE TRAVERSER SI ELLES NE LE PEUVENT PAS...

FAITES CE QUE VOUS VOULEZ!

Maintenant il se méfie...

ET VOUS SAVEZ POURQUOI LA RUE EST FERMÉE?

NON!

et la mono-syllabe devient la règle...

Eh oui, notre relation privilégiée est déjà finie...

Pendant ce temps, l'autre soldat en a assez supporté...

Ses nerfs le lâchent!

Il est prêt à péter un câble!

Il lève son M16! Il l'agite dans tous les sens!

Et il n'y a pas besoin de parler l'hébreu, l'arabe ou le swahili pour capter le message...

127

D'ALCO 99