

Université de Montréal

Regard d'enfant et perspective d'adulte
Le travail de la mémoire dans *L'Arabe du futur* de Riad Sattouf

par Roxanne Julien

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté au département des littératures de langue française
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en littératures de langue française

Avril 2018

© Roxanne Julien, 2018

Résumé

Le présent mémoire vise à explorer les enjeux liés au traitement de la mémoire dans la bande dessinée autobiographique *L'Arabe du futur* de Riad Sattouf, en s'intéressant au processus de remémoration qui, dans un jeu de rapprochement et d'éloignement, fait se croiser le regard de l'enfant, porté par l'image, et la perspective de l'adulte, qui relève essentiellement de la narration. Nous étudions cette dynamique à la lumière de la réalité interculturelle de l'auteur, de père syrien et de mère française ; en effet, l'ouvrage relate le façonnement identitaire d'un enfant qui, parti de France, se trouve plongé dans la culture du Moyen-Orient. Le récit autobiographique établit ainsi, par la remémoration, un dialogue entre, d'un côté, le temps et le lieu de l'écriture de l'adulte (aujourd'hui, en France) et, de l'autre, celui de l'expérience de l'enfant (les années 1980, au Moyen-Orient). Notre étude vise à comprendre la nature des rapports qui s'établissent, dans les trois tomes parus de *L'Arabe du futur*, entre sujet narrateur adulte et sujet narré enfant.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la posture de l'enfant dans *L'Arabe du futur*, de manière à comprendre les implications de certains motifs que l'auteur associe à l'enfance, notamment l'objet vestige du passé et l'évocation sensorielle. Dans un deuxième temps, il faudra se pencher plus spécifiquement sur la perspective adulte et la manière dont celle-ci se distancie parfois du regard de l'enfant par des commentaires critiques et des écarts de temps, mais aussi par une utilisation des codes humoristiques pour représenter la violence, aspect qui relève davantage de la vision de l'adulte. Les interventions du narrateur se positionnent ainsi souvent de manière plus objective que le regard candide de l'enfant. Cependant, par-delà les écarts entre les perspectives, il faut signaler la présence d'aspects qui rapprochent ces dernières et qui mettent en lumière une certaine tension des cultures représentées au sein de la bande dessinée, notamment dans la relation des parents, mais aussi chez le personnage de Riad qui doit composer avec le fait d'être différent aussi bien en Syrie qu'en France.

Mots-clés : Littérature graphique, bande dessinée, mémoire, Moyen-Orient, autobiographie, récit de l'intime.

Abstract

This thesis aims to explore issues pertaining to the memory process in Riad Sattouf's autobiographical graphic work *The Arab of the Future* by focusing on the process of recollection. This approach is characterized by a reciprocation of remoteness and proximity between the view of the child, which is carried by the image, and the perspective of the adult, which is essentially carried by the narration. We study this dynamic in light of the intercultural reality of the author who has a Syrian father and a French mother. Accordingly, the book showcases the cultural identity of a child who left France and was immersed in the culture of the Middle East. By using the recollection process, the autobiography establishes a dialogue between the author's current writing time and place (today, in France) and his childhood experience (in the eighties, in the Middle East). Our study's aim is to understand the nature of the relations that are established between narrating subject (the adult) and narrated subject (the child) in the first three volumes of *The Arab of the future*.

We start by studying the child's posture in *The Arab of the Future* in order to understand the implications of certain recurring aspect that the author associates with childhood (like the artefact or the vivid sensory evocation). Then, we will address the adult perspective and observe how it sometimes distances itself from the candid child's gaze by using critical comments and time gaps. We will also analyze the use of comedic codes to portray violence, which is most attributable to the adult's vision. The narrator's interventions are therefore often positioned more objectively than the candid child's view. However, beyond the gaps of the perspectives, we must point out the presence of aspects that bring them closer which at the same time highlight the cultural tension in the comic book especially considering the relationship between the parents. This cultural tension also exists in the character of Riad who has to deal with being different both in Syria and in France.

Key words: graphic literature, contemporary comics, autobiography, self-narrative, Middle East, childhood memoirs

Table des matières

RÉSUMÉ.....	I
ABSTRACT	II
TABLE DES MATIÈRES.....	III
TABLE DES ILLUSTRATIONS	V
REMERCIEMENTS	VII
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : LE DISCOURS AUTOBIOGRAPHIQUE	6
1.1. Un pacte de lecture	6
1.1.1. Les frontières du discours autobiographique.....	7
1.1.2. Le récit d'enfance	10
1.1.3. Entre l'exactitude et la vérité du récit : pourquoi la vérifiabilité n'a pas d'importance	17
1.2. Autobiographie et bande dessinée	19
1.3. Les modalités du discours autobiographique en bande dessinée.....	23
1.3.1. Le cas de <i>L'Arabe du futur</i>	28
CHAPITRE 2 : LE REGARD DE L'ENFANT	33
2.1. L'artefact comme vestige de l'enfance	33
2.2. Les mentions écrites dans <i>L'Arabe du futur</i>	42
2.2.1. L'évocation des sens	45
2.2.2. Remémoration sensorielle	48
2.3. La disparité temporelle de la mémoire.....	50
2.3.1. Modalités graphiques de la temporalité	50
2.3.2. Perception kaléidoscopique et temporalité dans <i>L'Arabe du futur</i>	53
2.4. Le rapport aux adultes.....	57
2.4.1. Le rapport de l'enfant à la religion.....	62
CHAPITRE 3 : LA PERSPECTIVE DE L'ADULTE.....	67
3.1. Entre jeux d'enfants et sujets d'adulte	67
3.2. Écart entre le temps du récit et le temps de l'écriture.....	69
3.2.1. Le discours du narrateur « récitant ».....	70

3.2.2. Procédés comiques et normalisation de la violence.....	79
CHAPITRE 4 : POUR UN RAPPROCHEMENT DES DEUX VISIONS	86
4.1. L’entrecroisement des voix de l’adulte et de l’enfant.....	87
4.2. La potentialité didactique du récit	90
4.3. Les chevauchements du familier et de l’étranger dans <i>L’Arabe du futur</i>	94
4.4. Expressions de l’altérité culturelle.....	99
4.4.1. Figure des parents et rivalité culturelle	100
4.4.2. Clémentine, ce personnage à part	103
4.4.3. L’altérité, telle que vécue par l’enfant	105
CONCLUSION	109
BIBLIOGRAPHIE	I

Table des illustrations

FIGURE 1 - <i>ADF</i> , I, P. 7	29
FIGURE 2 - <i>ADF</i> , I, P. 12	34
FIGURE 3 - <i>ADF</i> , II, P. 15.....	35
FIGURE 4 - <i>ADF</i> , I, II, III, QUATRIÈMES DE COUVERTURE	36
FIGURE 5 - <i>ADF</i> , I, COUVERTURE	37
FIGURE 6 - <i>ADF</i> , III, P. 147.....	40
FIGURE 7 - <i>ADF</i> , I, P. 12	43
FIGURE 8 - <i>ADF</i> , I, P. 37	44
FIGURE 9 - <i>ADF</i> , II, P. 19.....	46
FIGURE 10 - <i>ADF</i> , III, P. 68.....	47
FIGURE 11 - <i>ADF</i> , I, P. 143	52
FIGURE 12 - <i>ADF</i> , I, P. 7	57
FIGURE 13 - <i>ADF</i> , I, EXERGUE DU CHAPITRE 1	59
FIGURE 14 - <i>ADF</i> , I, P. 23	60
FIGURE 15 - <i>ADF</i> , I, P. 137	60
FIGURE 16 - <i>ADF</i> , I, P. 101	62
FIGURE 17 - <i>ADF</i> , I, P. 65	64
FIGURE 18 - <i>ADF</i> , II, P. 43.....	71
FIGURE 19 - <i>ADF</i> , II, P. 28.....	72
FIGURE 20 - <i>ADF</i> , I, P. 115	74
FIGURE 21 - <i>ADF</i> , II, P. 84.....	76
FIGURE 22 - <i>ADF</i> , I, P. 111	78
FIGURE 23 - <i>ADF</i> , II, P. 51	81
FIGURE 24 - <i>ADF</i> , I, P. 95	82
FIGURE 25 - <i>ADF</i> , II, P. 26.....	83
FIGURE 26 - <i>ADF</i> , III, P. 44.....	88
FIGURE 27 - <i>ADF</i> , I, P. 76	89
FIGURE 28 - <i>ADF</i> , II, P. 65.....	92
FIGURE 29 - <i>ADF</i> , I, P. 83	93

FIGURE 30 - <i>ADF</i> , III, P. 18.....	96
FIGURE 31 - <i>ADF</i> , II, P. 66.....	98
FIGURE 32 - <i>ADF</i> , I, P. 83	101
FIGURE 33 - <i>ADF</i> , III, P.19.....	102
FIGURE 34 - <i>ADF</i> , I, P.91	104
FIGURE 35 - <i>ADF</i> , I, P.78.....	105

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur, Jean-Philippe Beaulieu, pour sa disponibilité et son soutien dès les balbutiements de ma recherche ainsi que sa patience et ses judicieux conseils tout au long de ma rédaction.

Je souhaite également remercier ma mère pour son écoute, pour ses nombreux encouragements et pour m'avoir gracieusement prêté les clés de son chalet pour me permettre d'écrire sans distractions. J'aimerais remercier mes amies pour leur soutien, mais surtout pour leur amitié inconditionnelle malgré mes longues périodes d'indisponibilité; mention spéciale à Vicky pour avoir si aimablement lu des sections de mon travail pendant sa pause, entre deux patients.

Enfin, un immense merci à mon amoureux, mon mari, Jean Philippe Baril, qui a su écouter patiemment mes crises existentielles, endurer mes humeurs et calmer mes angoisses.

Introduction

Dès la parution en 2014 du premier tome de *L'Arabe du futur. Une jeunesse au Moyen-Orient*¹, les commentateurs ont souligné la façon dont l'auteur, Riad Sattouf (né en 1978), effectue un exercice de mémoire en nous proposant le récit des années qu'il a passées, enfant, d'abord en Lybie, mais surtout en Syrie, le pays d'origine de son père². À la fois Syrien par ce dernier et Français par sa mère, Riad, le jeune protagoniste, se construit une identité au confluent de deux cultures, tout en devenant le témoin de la vie sous le gouvernement de Hafez Al-Assad. Dans le même créneau que *Persepolis* de Marjane Satrapi³, Sattouf s'engage, au moyen du langage de la bande dessinée, dans la remémoration d'une jeunesse passée au Moyen-Orient, nous renseignant sur son parcours personnel dans un milieu qui est perçu à travers les yeux d'un jeune enfant. Il y a lieu d'insister sur le rôle central que joue le regard de l'enfant dans cet ouvrage dont les trois tomes (deux autres sont prévus pour former le cycle complet) ont été reçus favorablement par le public et la critique, en général (le premier tome a notamment obtenu le prix du meilleur album au Festival d'Angoulême en 2015)⁴. L'intérêt de Sattouf pour le point de vue et la parole des jeunes s'exprime également dans *La vie secrète des jeunes* (dont les planches ont été publiées d'abord de façon hebdomadaire dans *Charlie Hebdo*, avant d'être regroupées en trois albums), ainsi que dans la série *Les cahiers d'Esther*⁵. Toutefois, contrairement à ces œuvres, les trois tomes de la bande

¹ Riad Sattouf. *L'Arabe du futur, tome 1 - Une jeunesse au Moyen-Orient (1978-1984)*, Paris, Allary Éditions, 2014, 146 p., *L'Arabe du futur, tome 2 - Une jeunesse au Moyen-Orient (1984-1985)*, Paris, Allary Éditions, 2015, 142 p., *L'Arabe du futur, tome 3 - Une jeunesse au Moyen-Orient (1985-1987)*, Paris, Allary Éditions, 2016, 150 p. Les renvois aux trois tomes de cet ouvrage seront désormais indiqués dans le texte (et entre parenthèses) par le sigle *ADF*, suivi du tome et du numéro de page (exemple : *ADF*, I, p. 12).

² Fabien Deglise, « Riad Sattouf : sa vie avec Khadafi (et al-Assad) », *Le Devoir*, 27 septembre 2014. En ligne : <https://www.ledevoir.com/lire/419491/bande-dessinee-riad-sattouf-sa-vie-avec-kadhafi-et-al-assad>. Page consultée le 14 avril 2018.

³ Marjane Satrapi, *Persepolis*, Paris, L'Association, vol. 1, 2000, 71 p. ; *Persepolis*, Paris, L'Association, vol. 2, 2001, 83 p. ; *Persepolis*, Paris, L'Association, vol. 3, 2002, 92 p., *Persepolis*, Paris, L'Association, vol. 4, 2003, 99 p.

⁴ *Festival de la bande dessinée Angoulême*. En ligne : <http://www.bandangouleme.com/553,palmars-officiel-2015>. Signalons par ailleurs, que, selon l'Association des critiques et journalistes de bande dessinée, avec 220 000 exemplaires vendus, le tome trois occupe la quatrième place parmi les meilleurs vendeurs de 2016 dans la production franco-belge (voir Gilles Ratier, *Rapport ACBD 2016*, p. 14. En ligne : http://www.acbd.fr/wp-content/uploads/2016/12/Rapport-ACBD_2016.pdf. Page consultée le 13 avril 2018.)

⁵ Riad Sattouf. *La vie secrète des jeunes 1*, Paris, L'Association, coll. Ciboulette, 2007, 160 p., *La vie secrète des jeunes 2*, Paris, L'Association, coll. Ciboulette, 2010, 160 p., *La vie secrète des jeunes 3*, Paris, L'Association,

dessinée *L'Arabe du futur* s'adressent d'abord à un public adulte, avec un ton humoristique qui résulte en partie des effets de décalage entre le regard de l'enfant, porté d'abord par l'image, et la perspective de l'adulte sur les événements relatés, laquelle s'exprime surtout au moyen des cartouches narratifs. Sans s'y attarder, certains lecteurs ont signalé l'existence de telles tensions au sein de l'ouvrage, en y voyant parfois un défaut. Un blogue signale ces dissonances dans les termes suivants :

[...] le ton adopté à travers les mots d'enfants sonne mal : des souvenirs évoqués, il y a beaucoup de reconstitutions qui sortent trop à mon sens du cadre des souvenirs car Sattouf prête à une voix d'enfant des considérations d'adultes (comment peut-on en effet s'étonner des différences culturelles ou rapporter de telles anecdotes lorsque l'on a que 6 ans et que l'on vit la chose ?)⁶.

Cette citation met en relief le caractère fondamentalement problématique du processus de remémoration, qui superpose deux temporalités en gommant, à un degré ou à un autre, la distance chronologique qui les sépare. Le souvenir de jeunesse ne peut qu'être partiel et approximatif. Mais l'image, en rendant tangible le souvenir au sein de la bande dessinée, crée l'illusion d'une réalité référentielle plutôt nette, qui n'échappe pourtant pas à des effets – volontaires ou non – de tension ou de décalage, puisque les éléments du récit ne peuvent guère converger parfaitement ; cela supposerait que l'adulte fasse corps avec l'enfant.

Il semble donc particulièrement intéressant de se demander, dans *L'Arabe du futur*, comment s'effectue le travail de la mémoire, en nous penchant, dans le cadre de la présente étude, sur les modalités de décalage, mais aussi sur le rapprochement entre ces deux visions. En effet, le jeu d'éloignement et de rapprochement des voix narratives est ce qui donne à l'ouvrage sa tonalité particulière, au sein d'un dialogue entre le temps et le lieu de l'écriture (aujourd'hui – la France) et celui du récit (les années 1980 – le Moyen-Orient). Tous ces aspects résultent de l'orientation autoréférentielle de l'ouvrage de Sattouf, qui fait coïncider Riad enfant et Riad adulte au sein d'un récit d'enfance autobiographique. Ce type de récit, qui représente l'une des modalités de la littérature de l'intime, possède ses propres particularités,

coll. Ciboulette, 2012, 136 p., *Les cahiers d'Esther. Histoires de mes 10 ans*, Paris, Allary Éditions, 2016, 56 p., *Les cahiers d'Esther. Histoires de mes 11 ans*, Paris, Allary Éditions, 2017, 56 p., *Les cahiers d'Esther. Histoires de mes 12 ans*, Paris, Allary Éditions, 2017, 56 p.

⁶ « *L'Arabe du futur* (Tome 1) », *Les embuscades littéraires d'Alcapone*. En ligne : <http://embuscades-alcapone.blogspot.ca/2015/10/larabe-du-futur-tome-1-riad-sattouf.html>. Page consultée le 13 avril 2018.

notamment énonciatives, que nous survolerons dans le premier chapitre. Nous pourrions ainsi constater que ce qui distingue *L'Arabe du futur* des autres bandes dessinées adoptant la perspective de l'enfant – nous pensons à *Persepolis* de Marjane Satrapi ainsi qu'à *Marzi* de Sylvain Savoia et Marzena Sowa⁷ – est la dynamique singulière entre le sujet narrant (l'adulte) et le sujet narré (le garçon). Plutôt que d'épouser, comme dans l'ouvrage de Satrapi, le point de vue du jeune protagoniste, la narration qu'effectue l'adulte s'engage dans des rapports tantôt de correspondance, tantôt de divergence avec le regard de l'enfant. Il est donc nécessaire de s'intéresser d'abord aux effets qu'ont ces écarts de perspective, puisqu'il s'agit d'un volet majeur de l'ouvrage – et l'une des sources de l'humour –, avant d'examiner les lieux de rapprochement entre les deux visions.

Le but de notre étude sera de déterminer si le dynamisme entre les points de vue est révélateur d'une certaine tension culturelle – entre l'ici et le là-bas – à l'intérieur du récit. En d'autres mots, nous voulons explorer la possibilité que, avec des moyens propres à la bande dessinée, le dialogue entre le regard de l'enfant et la perspective de l'adulte problématise les rapports entre les cultures concernées dans une logique du « métissage » culturel que l'auteur lui-même a revendiquée⁸.

Notre mémoire est divisé en quatre chapitres, dont les deux derniers, complémentaires, forment en quelque sorte un diptyque. Le premier chapitre présente les notions essentielles pour comprendre le discours autobiographique, en effectuant un survol de différents récits de l'intime dans la littérature, notamment le récit de l'enfance, qui se trouve au cœur de notre mémoire. Nous étudierons ensuite l'émergence récente de l'autobiographie en bande dessinée, notamment en nous intéressant au contexte qui a favorisé l'apparition de ce type de discours narratif dans un médium traditionnellement associé à la fiction. Nous nous attarderons aux modalités du discours autobiographique en bande dessinée et, plus spécifiquement, à la complexité des instances narratives qui donne lieu à un récit souvent polyphonique. Nous

⁷ Sylvain Savoia et Marzena Sowa, *Marzi. Intégrale, tome 1 : La Pologne vue par les yeux d'une enfant (1984-1987)*, Charleroi (Belgique), Dupuis, 2008, 262 p. et *Marzi. Intégrale, vol. 2 : 1989*, Charleroi (Belgique), Dupuis, 2009, 238 p.

⁸ Jean-Sébastien Josset, « Riad Sattouf : "Être métis rend caduque tout idée de patriotisme" », *Jeune Afrique*, 13 juin 2014. En ligne : <http://www.jeuneafrique.com/50429/societe/riad-sattouf-tre-m-tis-rend-caduque-toute-idee-de-patriotisme/> Page consultée le 31 mars 2018.

terminerons ce chapitre en présentant les instances narratives de *L'Arabe du futur*, mais aussi en nous intéressant à la représentation et aux implications du style de dessin de type *cartoon* utilisé par Riad Sattouf.

Le deuxième chapitre consiste en une étude du regard de l'enfant et de son rapport au processus de remémoration. Nous nous intéresserons au rôle de l'artefact (c'est-à-dire d'un objet investi d'une charge mémorielle) chez le protagoniste à travers le souvenir de l'auteur. Nous verrons comment cet artefact peut être un élément structurant dans les souvenirs d'enfance tels qu'ils se déploient dans la remémoration de l'adulte. Nous étudierons ensuite un procédé très utilisé dans *L'Arabe du futur*, soit la présence de mentions écrites hors de tout phylactère ou cartouche narratif. Ces mentions se rapportent aux impressions de l'enfant et manifestent une prépondérance pour l'évocation au moyen des sens, caractéristique notable du récit d'enfance. Il sera ensuite question de la remémoration soumise à la disparité temporelle particulière de *L'Arabe du futur*. En effet, le traitement du temps est, dans cet ouvrage, mis sous le signe de l'éparpillement et de l'imprécision, caractéristiques propres à la remémoration de la période de l'enfance. En dernier lieu, ce chapitre s'attardera à la relation ambiguë que le protagoniste enfant établit avec les adultes de son entourage : le lien privilégié que Riad entretient avec son père et de la vision héroïque qu'il a de celui-ci s'oppose à l'indifférence qu'il éprouve à l'égard des autres adultes.

Le troisième chapitre s'intéressera plus particulièrement à la perspective de l'adulte, et ce, en s'interrogeant sur les effets de mise à distance que créent les interventions du narrateur. Nous nous attacherons d'abord à examiner les différentes fonctions de la narration telles qu'elles sont décrites par Thierry Groensteen. Nous étudierons ensuite des passages précis où les interventions du narrateur divergent du regard de l'enfant, notamment au moyen des commentaires présents dans les cartouches narratifs qui marquent un écart avec l'expérience du protagoniste. Nous terminerons en nous attardant aux modalités de traitement de la violence dans la bande dessinée, puisque que cet aspect traduit la vision particulière de l'adulte, qui s'exprime à travers des procédés humoristiques tendant à désamorcer le caractère problématique des situations violentes.

Le quatrième chapitre se veut un complément de celui qui précède. En effet, bien que les perspectives de l'enfant et de l'adulte divergent à plusieurs moments du récit, il reste

qu'elles sont fondamentalement indissociables l'une de l'autre, l'expérience de l'enfant ne pouvant se réactualiser qu'à travers le souvenir de l'adulte. Sattouf tire parti de cette dynamique entre les deux visions afin de traduire la réalité interculturelle qui lui est propre et d'exposer au lecteur la culture syrienne comme il l'a perçue dans son enfance. Certains commentateurs ont jugé simpliste et stéréotypée la vision de l'Orient qui est véhiculée par l'ouvrage, en accusant même Sattouf de mal connaître la Syrie⁹, tandis que d'autres ont considéré que l'auteur avait évité les clichés et les préjugés moraux¹⁰. Notre mémoire ne cherche pas à prendre parti devant ces jugements, mais plutôt à comprendre, au sein du récit, la nature des interactions entre le passé et le présent, entre l'Orient et l'Occident, à travers le regard d'un enfant (comme le reconstitue un adulte) qui vise, grâce à son ton humoristique, à « montrer l'absurdité du monde adulte », comme le précise Sattouf en entrevue¹¹.

⁹ Christine Deschamps, « Avis sur *L'Arabe du futur* », *SensCritique*, 13 janvier 2018. En ligne : https://www.senscritique.com/bd/Une_jeunesse_au_Moyen_Orient_1978_1984_L_Arabe_du_futur_tome/critique/155280606. Page consultée le 14 avril 2018 ; Laurent Bonnefoy, « *L'Arabe du futur* ou la force des préjugés », *Orient XXI* 23 janvier 2015. En ligne : <https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/l-arabe-du-futur-ou-la-force-des-prejuges,0784>. Page consultée le 14 avril 2018.

¹⁰ Aurélia Vertaldi, « *L'Arabe du futur 3*, crise parentale et âge de raison », *Le Figaro*, 11 octobre 2016. En ligne : <http://www.lefigaro.fr/bd/2016/10/07/03014-20161007ARTFIG00014--l-arabe-du-futur-3-crise-parentale-et-age-de-raison.php>. Page consultée le 14 avril 2018.

¹¹ Christophe Loubbes, « *Riad Sattouf* à Bordeaux : “Le regard des enfants permet de montrer l'absurdité du monde adulte” », *Sud-Ouest*, 10 mars 2017. En ligne : <http://www.sudouest.fr/2017/03/10/riad-sattouf-a-bordeaux-le-regard-des-enfants-permet-de-montrer-l-absurdite-du-monde-adulte-3266261-2780.php>. Page consultée le 14 avril 2018.

Chapitre 1 : Le discours autobiographique

1.1. Un pacte de lecture

L'écriture autobiographique est un champ d'études qui pose décidément problème. Si l'objectif de ce type de discours autoréférentiel semble le plus souvent être de l'ordre de la poursuite d'une quête identitaire, les moyens pour y arriver sont multiples. Depuis l'élaboration en 1975 du cadre théorique mis en place par Philippe Lejeune¹², l'écriture autobiographique s'est scindée en de multiples formes et n'a cessé de se complexifier. Néanmoins, bien que la définition proposée par Lejeune apparaisse aujourd'hui quelque peu désuète, notamment par son caractère plus exclusif qu'inclusif (sur lequel nous reviendrons), elle forme une base théorique incontournable. Rappelons d'abord les fondements tels qu'ils apparaissent dans *Le pacte autobiographique*. Selon Lejeune, l'autobiographie se fonde donc sur un « [...] contrat implicite ou explicite proposé par l'auteur au lecteur, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie¹³ ». Notons que ce contrat débute généralement avant même la lecture du texte, notamment par le paratexte ou grâce à certaines informations qui se retrouvent hors-texte. C'est donc le « pacte autobiographique » qui permet d'octroyer une valeur d'authenticité au « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité¹⁴ ». Sébastien Hubier, dans son ouvrage sur les littératures intimes, indique que la théorie de Philippe Lejeune comporte des lacunes en ce qui a trait à la littérature actuelle, mais affirme du même coup qu'elle est toujours pertinente en raison de l'importance toute particulière qu'elle accorde au lecteur. En effet, selon Hubier « [...] l'autobiographie est un genre constitué dans la lecture au moins autant que dans l'écriture¹⁵ ».

¹² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 357.

¹³ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵ Sébastien Hubier, *Littératures intimes : les expériences du Moi de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, A. Colin, 2003, p. 46.

Le pacte autobiographique dicte explicitement une norme de référentialité entre le récit et le monde réel par une nécessaire correspondance entre l'identité de l'auteur, celle du narrateur et celle du personnage. Il s'agit sans doute de l'aspect ayant le plus été débattu par les critiques et théoriciens. D'abord, comme le souligne Florence Grenier-Chénier dans son mémoire *Écriture autobiographique et sceau cicatriciel dans l'Ascension du haut mal de David B.*, parce que « le récit est nécessairement la reconstruction d'un passé qui dépendra des caprices de la mémoire de son auteur et, ainsi, plusieurs écrivains doutent qu'une vérité (personnelle) puisse être véritablement atteinte, entre autres, à cause de l'illusion référentielle¹⁶ ». Ensuite et surtout, comme l'affirme Pierre Vitoux dans son article « Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique », parce que « [...] malgré l'identité d'état-civil et la continuité établie par la mémoire, l'écart temporel entre les deux temps de l'histoire et de la narration a pour conséquence une dissociation maximale entre le personnage et le narrateur devenu témoin de son propre passé¹⁷ ». Autrement dit, le personnage de l'autobiographie n'est pas réellement le même être que son narrateur, car le premier agit dans le passé et l'autre dans le présent de l'écriture. Nous reviendrons davantage sur cette distance temporelle, qui nous apparaît essentielle, notamment dans notre troisième chapitre, lorsque nous aborderons la question de la perspective adulte dans *L'Arabe du futur*. Nous comprendrons alors que l'utilisation du médium qu'est la bande dessinée complexifie grandement la relation entre les trois instances que sont l'auteur, le narrateur et le personnage.

1.1.1. Les frontières du discours autobiographique

Il est difficile de délimiter les frontières, souvent ténues et mouvantes, de ce type de discours sans d'abord considérer ses multiples formes ainsi que les nombreux chevauchements qui s'opèrent entre celles-ci. Il ne s'agit pas ici de faire une liste exhaustive de ce type d'écriture, mais bien de souligner certains aspects que Lejeune n'a pas considérés initialement. En effet, l'exclusion dans *Le pacte autobiographique* de certains récits à caractère

¹⁶ Florence Grenier-Chénier, *Écriture autobiographique et sceau cicatriciel dans l'Ascension du haut mal de David B.*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2014, p. 23.

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

autoréférentiel a été commentée à maintes reprises par les critiques¹⁸. Ainsi, en insistant sur l'aspect exclusivement rétrospectif du récit autobiographique, Lejeune rejette notamment le journal ainsi que toute forme de récit épistolaire qui implique normalement une écriture beaucoup plus prompte des événements relatés. Il s'agit d'une lacune aux yeux de certains, comme Pierre Vitoux, qui ajoute implicitement les deux champs à sa réflexion sur le genre :

Un récit autobiographique s'inscrit (comme tout récit) entre les deux situations extrêmes qui sont celles de la narration rétrospective (produite en un temps qui suit le terme, ou se place au terme, de l'histoire racontée) et du compte rendu instantané, contemporain de l'évènement vécu¹⁹.

Toutefois, Sébastien Hubier prend ses distances face aux propos de Vitoux en soulignant que toute « [...] autobiographie est avant tout une *reconstitution*, une remise en ordre du passé [...]»²⁰ et que l'on écrit toujours une fois les événements terminés. S'il n'y a jamais d'instantanéité entre le temps des événements et le temps de la rédaction dans le cas du journal, l'écriture reste néanmoins assez proche dans le temps des épisodes relatés. En ce sens, Stéphanie Lamothe, dans son mémoire *Les modes d'expression du projet autobiographique dans la bande dessinée québécoise*, exclut aussi la notion de rétrospection dans le cas du journal puisque l'auteur « [...] choisit ses souvenirs à partir de son présent²¹ » contrairement au récit rétrospectif où il raconterait son passé à l'aide de sa mémoire actuelle. Il apparaît cependant que le journal et la correspondance, bien qu'excluses originellement par Lejeune et malgré leur relative correspondance temporelle par rapport aux événements relatés, entrent bien dans le champ de l'écriture autobiographique ou, du moins, s'apparentent aux littératures de l'intime.

¹⁸ Notamment par Sébastien Hubier qui, dans *Littératures intimes (op. cit.)*, a travaillé sur la notion de « l'archigenre », englobant l'ensemble des littératures intimes y compris l'autofiction. Nous pensons aussi à Pierre Vitoux qui, dans son article évoqué plus haut, travaille à l'inclusion de différentes catégories référentielles exclues dans la première mouture de la définition de Philippe Lejeune. De plus, Susanne Gehrmann, dans son article « La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone » (*Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, 2006, p. 67-92), propose le remplacement du terme « récit de soi » pour « traversée du moi ». Elle souligne l'importance fondatrice du concept de pacte autobiographique tout en admettant le travail considérable effectué par Philippe Lejeune depuis la parution de l'ouvrage initial pour renouveler et clarifier sa réflexion sur le genre, notamment à propos du journal.

¹⁹ Pierre Vitoux, *loc. cit.*, p. 262.

²⁰ Sébastien Hubier, *op. cit.*, p. 61.

²¹ Stéphanie Lamothe, *Les modes d'expression du projet autobiographique dans la bande dessinée québécoise*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 5.

Les mémoires posent un problème analogue. Ce type de récit ne s'attarde pas à la « vie individuelle » de l'auteur, comme le voudrait la définition de Lejeune, mais place plutôt la figure auctoriale au rang de témoin d'évènements politiques, culturels ou sociaux d'importance. Le récit individuel devient ainsi un prétexte afin de faire la lumière sur certains épisodes historiques et définir le rôle que l'auteur a joué lors de ces évènements, le cas échéant. L'autobiographie et les mémoires s'articuleraient donc en fonction d'une « distinction des sphères privées et publiques²² ».

Enfin, comme le souligne Florence Grenier-Chénier, un dernier aspect discutable de la théorie de Lejeune est de limiter l'autobiographie à la prose, ce qui exclut d'emblée toute forme littéraire écrite en vers et, par le fait même, « [...] les autres formes d'art, tels que le cinéma ou la bande dessinée²³ ». Le cinéma et la bande dessinée possèdent sans aucun doute des langages complexes qui leur sont propres et qui ne se limitent évidemment pas à la prose. Or, il existe incontestablement, au sein de ces médiums, des formes de récit qui s'apparentent à l'autobiographie. En vérité, le récent collectif consacré à l'« autobio-graphisme²⁴ » montre bien à quel point le discours autobiographique a joué un rôle important dans l'évolution de la bande dessinée, notamment en ce qui concerne l'acquisition par ce médium d'une certaine légitimité culturelle. Outre l'adresse à un lectorat adulte et l'adoption de thèmes transgressifs sur lesquels nous reviendrons ultérieurement, l'affirmation du statut de l'auteur est assurément l'un des facteurs déterminants ayant contribué à la transformation de la bande dessinée. Voici ce que les responsables du collectif affirment à ce propos :

[...] l'autobiographie s'inscrit dans l'histoire de la conquête du réel comme sujet narratif et [elle] est aussi le résultat de l'évolution d'un média qui, en passant du statut de simple divertissement à celui d'art, a pris conscience de l'importance des notions de signature et d'auteur²⁵.

En effet, l'appropriation du récit de soi par les bédésistes de l'*underground* à partir des années 1970 a forcé la prise en compte de l'auteur en bande dessinée, celui-ci étant autrefois

²² Sébastien Hubier, *op. cit.*, p. 44.

²³ Florence Grenier-Chénier, *op. cit.*, p. 21.

²⁴ Viviane Alary, Danielle Corrado et Benoît Mitaine (dir.), *Autobio-graphismes. Bande dessinée et représentation de soi*, Chêne-Bourg (Suisse), Georg, 2015.

²⁵ Viviane Alary, Danielle Corrado et Benoît Mitaine, « Introduction. Et moi, émoi ! », dans *Autobio-graphismes*, *op. cit.*, p. 14.

condamné à l'anonymat. À ce propos, Jean-Paul Gabilliet argumente qu'« alors que les éditeurs grand public s'attachaient encore à fidéliser les lecteurs à des personnages plutôt qu'à des créateurs, la bande dessinée underground se concevait simultanément en termes de genres et d'auteurs [...]»²⁶. C'est donc dire que l'appropriation de l'autobiographie par la bande dessinée offrait des possibilités nouvelles qui ont été déterminantes dans l'acquisition d'une maturité et d'une légitimation du médium.

Par ailleurs, il faut reconnaître, au sein de la bande dessinée, que le discours autobiographique prend des formes variées qui s'entrecroisent. Ainsi, des récits comme *Marzi* de Marzena Sowa et Sylvain Savoia ou *Persepolis* de Marjane Satrapi, qui marient la vie intime et familiale des personnages à l'histoire nationale, se trouvent forcément à la frontière entre récit de soi personnel, mémoires, journal et récit de l'enfance, confirmant la pertinence de la qualification d'« archigenre », proposée par Sébastien Hubier, pour regrouper l'ensemble des littératures de l'intime.

1.1.2. Le récit d'enfance

Le récit d'enfance est un récit à caractère autobiographique²⁷ ou autofictionnel qui rapporte les événements relatifs à la jeunesse du narrateur-auteur et dont la narration est homodiégétique. Il peut s'agir à la fois d'un récit dans lequel cette narration est prise en charge par l'enfant lui-même, comme dans *Persepolis* ou *Marzi*, ou d'un récit dans lequel le narrateur adulte relate les événements importants de sa jeunesse, comme dans *L'Arabe du futur*. Richard Nelson Coe, l'un des spécialistes de la question, s'est longuement attardé à ce type de récit en littérature. Dans son ouvrage sur le sujet, il affirme notamment que le récit d'enfance, par ses caractéristiques tout à fait distinctes des autres récits de soi, devrait être considéré comme un genre à part entière²⁸. Pour l'auteur, l'une des particularités du récit est la suivante :

²⁶ Jean-Paul Gabilliet. *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux Etats-Unis*. Nantes, Éditions du Temps, 2005, p. 103.

²⁷ L'usage de ce terme inclus, à notre sens, les multiples déclinaisons qui sont associées à l'écriture autoréférentielle.

²⁸ Richard Nelson Coe, *When the Grass Was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven, Yale University Press, 1984, p. xi.

All true autobiography is assertion: « *This* is what I was; *that* is what I did ». But in the autobiography of childhood, the mode of assertion, more often than not is secondary to the mode of interrogation: « *How* did I come to be like that? *Why* was I impelled to do this? » In essence, the Childhood is a quest, a search for understanding; its primary motivation is intellectual rather than emotional [...] ²⁹.

Cette réflexion rejoint notre idée évoquée dans la section précédente, c'est-à-dire que l'auteur du récit autobiographique, plus particulièrement celui du récit d'enfance, semble souvent poursuivre une quête identitaire, en soulignant les pistes qui, dans son enfance, ont mené à la constitution de son être présent. Mais Coe ajoute que ce qui pousse réellement – et sans doute inconsciemment – un auteur à écrire le récit de son enfance, c'est aussi et surtout pour contrer cette fatalité inévitable à l'existence humaine : la mort, le silence et l'oubli ³⁰. En d'autres mots, le récit d'enfance permettrait de préserver ce qui fut, mais qui ne sera jamais plus, dans le but de sauver le passé, ainsi que la vie elle-même, de l'anéantissement. Coe voit donc l'écriture de ce type de texte comme un acte permettant de déjouer la mortalité de l'auteur, même si, comme le précise Pierre Vitoux, ce retour vers le passé ne permet pas à l'auteur d'agir sur ce dernier : « [...] l'autobiographie rétrospective induit et inclut l'impossibilité souvent douloureuse de changer le cours des choses et d'arranger un futur autre que celui qui fut [...] ³¹ ».

Selon Richard Nelson Coe, l'expérience que représente la période de l'enfance est unique et intime, puisque, contrairement à la vie de l'adulte, qui est partagée, enregistrée, documentée et donc connue des autres, l'expérience de l'enfance reste habituellement anonyme et secrète. La valeur d'un témoignage portant sur la période de l'enfance serait donc décuplée par sa rareté et ce caractère unique, quoique souvent invérifiable ³².

Dans cet esprit, Mélanie Carrier, dans son article sur *Persepolis*, affirme que le récit de l'enfance – tout comme « le récit d'immigration, le récit de guerre et le *testimonio* ³³ » – se positionne de façon marginale face à l'autobiographie. Elle rappelle que la crédibilité du

²⁹ *Ibid.*, p. 40.

³⁰ *Ibid.*, p. 42.

³¹ Pierre Vitoux, *loc. cit.*, p. 264.

³² Richard Nelson Coe, *op. cit.*, p. 41-42.

³³ Mélanie Carrier, « *Persepolis* et les révolutions de Marjane Satrapi », *Belphégor*, vol. 4, n°1, 2004, p. 2. En ligne : <https://DalSpace.library.dal.ca/handle/10222/47691>. Page consultée le 6 septembre 2016.

discours de l'enfant relève du « domaine de la foi » et que cela fragilise « la posture du sujet³⁴ ». Nous reviendrons sur cette idée de posture du sujet dans notre partie sur le récit d'enfance en bande dessinée, notamment pour explorer les effets sur l'énonciateur qu'ont les traits spécifiques du médium. La marginalisation évoquée par Carrier tient aussi à l'apparente trivialité du récit d'enfance dont parle Richard Nelson Coe³⁵. Il est vrai que les événements vécus par l'enfant peuvent paraître sans intérêt pour un entourage (ou un lecteur) adulte et que les propos d'un jeune sont rarement pris au sérieux en raison de la grande part accordée à l'imaginaire.

À ce propos, Nima Naghibi et Andrew O'Malley, dans un article portant sur *Persepolis*, s'interrogent sur ce que cachent les jeux d'enfants et les histoires apparemment naïves ou triviales qui composent ce type de discours narratif :

The fact that [Satrapi's] story is told in the simple language one might expect of a book for children does not reduce or simplify the events she is describing, but rather, complicates them. [...] If anything, the assumptions of innocence, naïveté, and universality that this combination of a child protagonist and a childlike illustrative style seem to produce are belied by the kinds of slippages in potential meaning they generate³⁶.

Il faut donc s'attacher à identifier ce qui, sous des dehors simples, cache d'autres significations. Les événements rapportés et le contexte du récit apparaissent ainsi comme un prétexte à la transmission du vécu, des sensations et des acquis qui résultent des expériences de jeunesse. Il est nécessaire, comme le dit Richard Nelson Coe, de dépasser l'apparente trivialité du récit d'enfance pour en découvrir la vraie valeur.

1.1.2.1. Les trois caractéristiques du récit d'enfance

Compte tenu des particularités de l'enfant et de son rapport au monde, trois caractéristiques distinguent le récit d'enfance des autres champs autobiographiques. En raison de leur importance au sein du genre de discours qui nous intéresse, ces caractéristiques guideront notre analyse tout au long de ce mémoire. Le premier trait, selon Susan Engel,

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Richard Nelson Coe, *op. cit.*, p. xii.

³⁶ Nima Naghibi et Andrew O'Malley, « Estrangling the familiar. "East" and "West" in Satrapi's *Persepolis* », *English Studies in Canada*, vol. 31, n^{os} 2/3, 2005, p. 242.

consiste en l'importance du monde sensoriel (« emphasis on vivid sensation³⁷ »), c'est-à-dire la propension du récit d'enfance à utiliser abondamment les différents sens – odorat, toucher, vue, goût et ouïe – au sein de ses descriptions. Cet aspect n'est pas sans rappeler la notion de remémoration involontaire liée à l'épisode de la madeleine dans *À la recherche du temps perdu* de Proust. En effet, tout comme le démontre le souvenir vif, mais éphémère déclenché par le goût du thé et de la madeleine chez cet auteur, les détails mémoriels qui subsistent de l'enfance sont souvent de l'ordre de l'impression et du sensoriel, mais de façon généralement diffuse, comme le signalent Kirsten Shepherd-Barr et Gordon M. Shepherd, dans l'article intitulé « Madeleines and Neuromodernism: Reassessing Mechanisms of Autobiographical Memory in Proust » :

When they do return, the memories themselves are not of a particular event, but of an ambience, a general location, a kind of panorama of childhood. [...] the memories evoked by the madeleine, for example, are descriptive rather than active. Their vitality and value are in the mind of the rememberer³⁸.

Nous avançons donc la possibilité que la mémoire associée aux sens, qui se manifeste par la description ou par l'évocation de certains détails dans le récit, représente les vestiges les plus tangibles parmi les souvenirs d'enfance de l'auteur. Nous reviendrons plus en détail sur cette hypothèse dans le deuxième chapitre de notre mémoire où nous nous attarderons au regard de l'enfant.

La deuxième caractéristique du récit d'enfance proposée par Engel est le rapport paradoxal – à la fois rapproché et distant – qu'entretient l'enfant avec les adultes de son entourage : « [...] we construct a childhood [...] by dramatizing children's sense of intimacy with and attunement to adults and at the same time their sense of the distant weirdness of adults³⁹ ». L'auteure explique cette caractéristique par le fait que plusieurs auteurs dépeignent d'abondants détails intimes relevant d'un lien étroit entre eux et un parent lorsqu'ils étaient enfants, parallèlement à l'impression d'étrangeté que produisent sur l'enfant les adultes, qui se

³⁷ Susan Engel, « Looking Backward: Representations of Childhood in Literary Work », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 33, n° 1, 1999, p. 51,

³⁸ Kirsten Shepherd-Barr and Gordon M. Shepherd, « Madeleines and Neuromodernism : Reassessing Mechanisms of Autobiographical Memory in Proust », *Auto/Biography Studies*, vol. 13, n° 1, 1998, p. 44.

³⁹ Susan Engel, *loc. cit.*, p. 52.

conduisent globalement de manière curieuse (« [...] who move and act as a group in incomprehensive ways⁴⁰ »). Il existerait donc une distance radicale entre le monde des enfants et celui des adultes, qui viendrait teinter la construction du récit d'enfance d'une manière singulière. Dans une étude sur *Marzi*, Grażyna Gajewska se penche sur la distance qui s'y exprime entre la perspective adulte et le regard des enfants. Marzi, la fillette, est inquiète, car elle tente de comprendre en quoi consiste la guerre en cours, soit le combat du peuple pour une Pologne plus juste et démocratique, mais elle n'obtient pas les informations qu'elle désire. Elle va donc questionner sa mère pour comprendre la portée des événements dont tout le monde parle, mais se fait répondre qu'il s'agit d'affaires ne concernant que les adultes (« grown-up matters ») et qu'elle ferait mieux d'aller jouer :

The little girl feels unseen, not only because she does not get an answer to her question, but also because in the light of « grown-up matters » her problems are brushed aside by her parents. [...] This scene reveals the asymmetry between the perspectives of adults and children [...]⁴¹.

Ce type de distance se manifesterait parallèlement à des moments intimes de forte intensité dans le récit d'enfance. Comme nous le verrons dans les deuxième et troisième chapitres, l'écart entre adulte et enfant semble parfois irréconciliable et cela peut donner lieu à une dynamique toute particulière entre les différentes instances narratives. En effet, à certains moments dans *L'Arabe du futur*, une distance de cette nature se manifeste par la narration adulte qui donne des indices, autrement imperceptibles, sur la relation entre le sujet représenté et son entourage. Une image d'apparence ordinaire qui dépeint un moment entre le petit Riad et son père peut prendre une dimension bizarre, comique ou même provoquer un malaise à la lecture du cartouche narratif qui accompagne la vignette. Ce genre d'écart entre le sujet et la narration se produit à quelques reprises dans *L'Arabe du futur*.

La dernière caractéristique du récit d'enfance consisterait en une perception discordante du temps, des lieux et des événements. Pour illustrer ce phénomène, Engel fait le rapprochement entre la vision de l'enfant et un kaléidoscope, c'est-à-dire qu'elle serait

⁴⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁴¹ Grażyna Gajewska, « Between History and Memory - Marzi: Children Should Be Seen and Not Heard by Marzena Sowa and Sylvain Savoia », *International Journal of Comic Art*, vol. 12, n^{os} 2/3, octobre 2010, p. 163.

constituée de plusieurs impressions se chevauchant en mouvements constants et rapides⁴². Cette « dysynchrony of time and space⁴³ », évoquée par l'auteure, implique que la mémoire de l'enfant est fragmentaire et désorganisée, mais aussi que certains souvenirs occupent une place substantielle au profit d'autres épisodes beaucoup plus secondaires. Ce phénomène se ferait sentir lors de l'écriture par une irrégularité dans l'importance accordée aux événements décrits ; un épisode très court de l'enfance peut s'étaler sur des dizaines de pages, tandis qu'un long épisode peut occuper seulement deux pages. Engel explique que ce traitement de la temporalité est dû aux limites du processus de remémoration de l'enfant :

Research on children and the writings of remembering adults suggest that the present moment is of pressing importance and small things are experienced with great sensory magnitude. It follows that keeping these huge details in the context of a logical and ongoing chronology is very difficult⁴⁴.

Il serait donc plus difficile de respecter une chronologie cohérente lorsque le récit aborde les périodes de l'enfance précisément parce que la perception de l'enfant est plus fragmentaire et donc plus difficile à organiser. Il va sans dire que les caractéristiques définies par Susan Engel nous seront utiles tout au long de notre mémoire, de manière à souligner, dans *L'Arabe du futur*, les particularités de la distance entre le narrateur adulte et le sujet enfant.

En plus d'évoquer les principales caractéristiques du récit d'enfance, sur lesquelles se basera notre analyse, nous devons considérer le contexte spécifique de notre corpus. Il est nécessaire, pour ce faire, d'avoir recours au travail de Rocío G. Davis qui s'intéresse non seulement aux possibilités qu'offrent les récits d'enfance par rapport aux autres formes d'écriture de soi, mais plus particulièrement aux œuvres écrites par des auteurs d'origine orientale dans un contexte occidental⁴⁵. Davis affirme notamment que ce type de récit possède une puissance symbolique capable de témoigner des contingences culturelles propres à l'auteur. De ce fait, la vulnérabilité et l'insécurité inhérentes à l'image de l'enfant sont en

⁴² Selon la définition de kaléidoscope fournie par le dictionnaire Larousse.

⁴³ Grażyna Gajewska. *loc. cit.* p. 53.

⁴⁴ Susan Engel, *loc. cit.*, p. 55.

⁴⁵ Rocío G. Davis, « Reading Asian American Biracial Autobiographies of Childhood: Norman Reyes' *Child of Two Worlds* and Kien Nguyen's *The Unwanted* », *Prose Studies*, vol. 25, n° 2, août 2002, p. 82.

mesure, selon l'auteur, de porter l'ambivalence sociale et culturelle de ce type de récit⁴⁶. En d'autres mots, Davis fait le parallèle entre la fragilité de l'enfant et celle du statut de migrant. La figure de l'enfant, parce qu'elle est empreinte d'une sensibilité particulière, est donc en mesure de refléter la réalité de ces auteurs de manière authentique. En insistant sur la capacité unique du récit d'enfance à véhiculer une vérité intime, Davis fait de cette forme la méthode narrative idéale pour la transmission d'expériences personnelles découlant du contact de cultures différentes. Nous reviendrons en détail sur les notions de vérité et d'authenticité dans la partie suivante.

Outre l'authenticité attribuée à ce type de récit, Davis souligne la valeur constitutive de la jeunesse au point de vue identitaire. En effet, parce que ces récits s'arrêtent toujours au seuil d'une nouvelle période d'existence (généralement l'adolescence ou la vie adulte), la narration se transforme en une négociation entre le passé et le présent, et devient donc révélatrice des méthodes de construction de soi. Dans *L'Arabe du futur*, ce point est essentiel à notre compréhension de la dynamique qui s'articule entre le sujet représenté et le narrateur adulte. Ce dernier revisite les événements de son enfance en énonçant des faits postérieurs au temps du récit et en partageant son point de vue actuel sur cette époque. La divergence des perspectives se délimite précisément entre l'avant et le présent de l'écriture, mais ne peut être comprise qu'en considérant les événements qui ont mené à cet écart de point de vue. C'est pourquoi ces récits relèvent à la fois d'une négociation entre passé et présent et d'un moyen de saisir son parcours identitaire. Il s'agit donc d'une considération essentielle pour notre analyse.

Le dernier aspect, tout aussi important, de la réflexion de Davis est la possibilité que les auteurs d'origine non occidentale s'engagent sur une voie didactique à travers leur récit d'enfance, et ce, afin de partager le bagage culturel qui leur est propre avec les lecteurs appartenant à leur société d'accueil. La portée didactique permet aux lecteurs de découvrir la culture des auteurs, mais elle entraîne aussi une remise en question des idées reçues sur ladite culture. Ces auteurs, au moyen de leur récit personnel, se placent en marge de l'histoire hégémonique en proposant un point de vue individuel au sein d'une collectivité. La démarche invite à la réflexion, notamment chez le lecteur occidental, et est susceptible d'ébranler les

⁴⁶ *Ibid.*

préjugés. Cet aspect s'applique notamment à *Persepolis*, qui, selon certains critiques, engage ses lecteurs occidentaux dans une réflexion sur des spécificités culturelles qui sont problématiques du point de vue occidental, comme le port du voile⁴⁷. En abordant ce sujet très controversé dans son pays d'accueil, Marjane Satrapi offre une perspective différente et confronte les préjugés occidentaux sur le sujet. Comme nous le verrons, cette dimension didactique se retrouve également dans *L'Arabe du futur* qui, sans vouloir proposer une histoire culturelle, dépeint néanmoins les mœurs et coutumes des endroits où l'auteur a séjourné étant enfant. L'histoire personnelle du petit Riad devient ainsi l'occasion, pour le lecteur, d'en apprendre davantage sur certaines régions du Moyen-Orient et possiblement de mettre à l'épreuve ses idées préconçues.

1.1.3. Entre l'exactitude et la vérité du récit : pourquoi la vérifiabilité n'a pas d'importance

Avec l'autobiographie et la remémoration s'impose la notion de vérité, associée à un désir de vérifiabilité. Il convient cependant de rappeler que la vérité, comprise dans son lien avec la mémoire, est toujours subjective, parce qu'elle est imprégnée de notre perception individuelle des choses. Lisa Hull Reed, rapportant les propos de l'auteure d'un ouvrage autobiographique, souligne par exemple le fait qu'un même évènement est perçu différemment par les membres d'une même famille : « [...] growing up with four sisters produced five different stories of the same events in their family: "Our memories reflect those differences" [...]»⁴⁸. Nous sommes donc en droit de nous demander d'abord si vérifier la véracité du récit est un objectif réaliste et pertinent dans le cadre du récit de soi.

Il semble que le récit d'enfance pose des questions supplémentaires en ce qui a trait à la vérité, compte tenu de la naïveté et de l'imagination qui teintent la perception des jeunes.

⁴⁷ Nous pensons notamment à Jeff Adams, « Documentary Graphic Novels and Social Realism », dans *Documentary Graphic Novels and Social Realism*, Oxford, New York, Peter Lang, 2008, p. 55-72 ; ainsi qu'à Jennifer Brock, « One Should Never Forget: The Tangling of History and Memory in *Persepolis* », dans Richard Iadonisi (dir.), *Graphic History: Essays on Graphic Novels And/As History*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2012, p. 223-41 ; Manuela Costantino, « Marji: Popular Commix Heroine Breathing Life into the Writing of History », *Project Muse*, vol. 38, n° 3, 2008, p. 429-47 ; Rocio G. Davis, *loc. cit.*

⁴⁸ Lisa Hull Reed, *Childhood Memoir's Coming of Age*, thèse de doctorat, Commerce (Texas), Texas A & M University-Commerce, 2011, p. 107.

L'enfant et l'adulte n'ont pas la même vision du monde et le récit d'enfance reflète nécessairement cette différence sur laquelle insiste Richard Nelson Coe : « [...] Childhood constitutes an alternative dimension which cannot be conveyed by the utilitarian logic of the responsible adult⁴⁹ ». Non seulement la vérité peut-elle diverger selon la perspective de chaque individu, mais le point de vue de l'enfant s'écarte forcément de celui de l'adulte, et peut sembler incompréhensible ou étranger à ce dernier. À cela s'ajoute le problème de la fidélité de la reconstitution, par l'auteur adulte, d'impressions et de souvenirs de jeunesse qui remontent loin dans le passé. À ce propos, Sophie Marcotte, dans *Le récit d'enfance dans l'écriture autobiographique de Gabrielle Roy*, affirme que la mémoire adulte associée aux souvenirs d'enfance est normalement peu fiable et que le processus de remémoration fonctionne donc essentiellement par un recours à l'imaginaire :

La vérité dans le récit d'enfance est par conséquent une vérité subjective, celle de l'écriture ; l'écrivain cherche avant tout à dévoiler une vérité qui ne reflète pas nécessairement la réalité, mais qui se veut autant que possible « authentique » et « complète ». C'est pourquoi, dans le récit d'enfance, la frontière entre « référentialité » et « fiction » est beaucoup plus souple que dans l'autobiographie⁵⁰.

Il faut ainsi distinguer une vérité qui relèverait de données factuelles d'une autre vérité, inhérente au récit, authentique et sincère, comme le rappelle Lisa Hull Reed : « [...] the author of childhood memoir is less concerned with *the* truth, as with *his* truth⁵¹ ». Dans ce sens, ce qui importe est moins la vérité que l'authenticité de l'expérience de l'enfance. Cette authenticité se présenterait comme la vérité immanente au récit et relèguerait au second plan l'exactitude des événements passés, selon ce qu'affirme Timothy Dow Adams, dans *Telling Lies in Modern American Autobiography* : « My standard is not literal accuracy but personal authenticity. For me, narrative truth and personal myth are more telling than literal fidelity; the autobiographer's reasons for telling lies are more important than the absolute accuracy⁵² ». C'est donc dire que même si certains faits sont erronés, détournés ou tout simplement inventés

⁴⁹ Richard Nelson Coe, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁰ Sophie Marcotte, *Le récit d'enfance dans l'écriture autobiographique de Gabrielle Roy*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1996, p. 125.

⁵¹ Lisa Hull Reed, *op. cit.*, p. 107.

⁵² Timothy Dow Adams, *Telling Lies in Modern American Autobiography*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990, p. x-xi.

pour constituer le récit, celui-ci ne perd pas sa légitimité, car l'essentiel réside dans ce que l'auteur veut communiquer comme étant *son* expérience.

La question qui se pose est de savoir comment s'équilibrent l'imagination et la mémoire factuelle dans un type de texte soumis au principe de la bonne foi évoqué par Lejeune. Coe explique à ce propos que le travail de l'écriture opère une transposition du souvenir qui donne à celui-ci un contour mieux défini et une force nouvelle :

From the outset, therefore, «the rules of the game» impose a certain degree of compromise between fact and fiction. The Truth, in its totality and immediacy, is out of reach forever. At best, it can be revoked through art in a new form, conjured up by way of symbols, images, and impressions, and endowed retrospectively with a pattern and a significance which it can rarely, if even, have possessed at the time, when the later-circumscribed facticity of the past was dissolves into the shapeless and elusive fluidity of the present⁵³.

Le meilleur exemple pour illustrer les propos de Coe est sans doute *L'Ascension du Haut Mal* de David B.⁵⁴, où le bédéiste utilise un imaginaire très symbolique empreint d'une étrangeté onirique pour mettre en récit la maladie de son frère et la réalité familiale qui en découle. Cela s'exprime par l'utilisation de métaphores visuelles très fortes (notamment des créatures monstrueuses) qui traduisent la perception singulière qu'a le narrateur-auteur de l'épilepsie de son frère. Ce qui importe alors est moins la véracité des faits relatés que la manière dont le récit exprime une expérience du passé.

1.2. Autobiographie et bande dessinée

Si la bande dessinée possède une longue et riche histoire⁵⁵, le récit autobiographique n'y est apparu que récemment. Les spécialistes s'entendent pour dire que l'émergence du genre se fait progressivement aux États-Unis dans les années soixante au sein d'une communauté de bédéistes d'avant-garde œuvrant en marge de la culture de masse⁵⁶. Cette

⁵³ Richard Nelson Coe, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁴ David B, *L'Ascension du Haut Mal. L'intégrale*, Paris, L'Association, 2012, 384 p.

⁵⁵ Thierry Groensteen attribue la paternité de la bande dessinée à Rodolphe Töpffer, dont *L'Histoire de M. Jabot* parut en 1833.

⁵⁶ Sur le rôle de l'*underground* américain dans cette émergence, nous consulterons Thierry Groensteen, « 1833-2000 : une brève histoire de la bande dessinée », *Le Débat*, vol. 3, n° 195, 2017, p. 51-66 et *La bande dessinée; son histoire et ses maîtres*, Paris, Skira Flammarion, 2009, p. 422. Nous renvoyons également à l'article de Dale

tendance découle du mouvement plus large qu'est la contre-culture et qui a vu le jour notamment pendant la guerre du Vietnam et à la suite de mai 1968. Pour les auteurs de l'époque, il s'agissait de contester le code mis en place par le *Comics Code Authority* en 1954 et dictant ce qui est admissible dans les bandes dessinées. Le code interdisait toute forme de violence inutile, prohibait notamment la nudité et la sexualité ainsi que l'apologie du crime⁵⁷. Pour s'opposer à cette institutionnalisation du *comic book*, certains bédéistes se sont mis à revendiquer la liberté artistique d'exploiter les sujets proscrits dans leurs œuvres. Formellement, cela se traduisait par « un refus de l'académisme et du beau⁵⁸ » et « [...] souvent par un luxe de détails, des distorsions de la perspective, un monde onirique ou psychédélique⁵⁹ ». Auparavant réservés aux enfants et aux adolescents, les *comics* de cette vague, sous l'appellation *comix*, se destinaient dorénavant à un public adulte. Les bandes dessinées transgressives à caractère sexuel et traitant de la consommation de drogues furent donc nombreuses. Ces publications étaient généralement distribuées sous la forme de fanzine, c'est-à-dire des brochures autoéditées et distribuées directement par les bédéistes. Ce type de production représentait une occasion pour les auteurs d'explorer des voies nouvelles, notamment en s'éloignant du format imposé, mais aussi par l'exploration d'une plus grande subjectivité d'auteur et par l'arrivée de sujets davantage introspectifs. Selon Thierry Groensteen, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, paru en 1972 sous la plume de Justin Green⁶⁰, serait la toute première bande dessinée autobiographique aux États-Unis. Elle aura d'ailleurs une influence fondatrice immédiate sur deux autres pionniers de la bande dessinée autoréférentielle, soit Robert Crumb avec *The Confession of Robert Crumb*⁶¹ et Art Spiegelman avec *Prisoner on the Hell Planet*⁶².

Jacobs, « Multimodal Constructions of Self: Autobiographical Comics and the Case of Joe Matt's Peepshow », *Biography*, vol. 31, n°1, 2008, p. 59-84 et à la thèse de Shawn Patrick Gilmore, *The Invention of the Graphic Novel: underground comix and corporate aesthetics*, thèse de doctorat, Urbana-Champaign, University of Illinois, 2013, p. 446.

⁵⁷ Nous nous référons à la page web contenant toutes les modalités du code, tel que l'évoque Florence Grenier-Chénier dans son mémoire, soit : <http://cblfd.org/the-comics-code-of-1954/>

⁵⁸ Thierry Groensteen. *La bande dessinée; son histoire et ses maîtres*, p. 285.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 288.

⁶⁰ Justin Green, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, San Francisco, Last Gasp Eco Funnies, 1972, 44 p.

⁶¹ Robert Crumb, « The Confession of Robert Crumb », dans *The People's Comics*, Golden Gate, 1972, p. 3-6.

⁶² Art Spiegelman, « Prisoner on the Hell Planet », *Short Order Comix*, autoédité, n° 1, 1973, 4 p.

L'essor du récit de l'intime participe à une redéfinition du potentiel que l'on accordait au médium. Ainsi, l'un des points les plus marquants de l'histoire de la bande dessinée autobiographique est sans nul doute la parution de *Maus*⁶³. Cet ouvrage à la fois biographique et autobiographique retrace la vie de Vladek, le père d'Art Spiegelman, durant la Shoah, parallèlement à un récit sur la relation tumultueuse que l'auteur entretient avec son père. *Maus* a été la première bande dessinée à remporter un prix Pulitzer en 1992. L'obtention de ce prix, normalement réservé à la littérature textuelle, attestait de la littérarité et de la maturité de *Maus* et a ouvert la porte à la publication d'autres œuvres autobiographiques majeures comme *Persepolis* ou, plus récemment, *Fun Home* d'Alison Bechdel⁶⁴. La tendance à l'autoréférentialité a donc contribué au développement, en bande dessinée, d'une écriture plus ambitieuse et littéraire, sur le plan des sujets et de l'expression. C'est avec ce désir de renouvellement que naîtra un tout nouveau format – le roman graphique – permettant aux auteurs de s'émanciper du traditionnel *comic book*. En somme, selon Shawn Patrick Gilmore, l'œuvre de Spiegelman a grandement contribué à la mise en place d'une codification du roman graphique (*graphic novel*) tel que nous le connaissons aujourd'hui⁶⁵. Celui-ci se distancie à la fois de la bande dessinée traditionnelle et des *comix underground*, notamment par une publication dans un format plus volumineux destiné avant tout aux adultes.

La corrélation entre la propension à exploiter le sujet autobiographique et l'apparition du roman graphique n'est donc pas fortuite. En effet, Jan Baetens explique que si l'autobiographie est un phénomène sociétal postmoderne qui se retrouve dans toutes les sphères artistiques, elle est aussi la démonstration d'un « devenir adulte » de la bande dessinée⁶⁶. À ce propos, les directeurs du collectif *Autobio-graphismes* affirment :

L'expansion du Je dans la bande dessinée de ces vingt-cinq dernières années est ainsi incontestable, et la vague contre-culturelle, qui relevait d'un élan vital, est devenue avec

⁶³ Art Spiegelman, *The Complete Maus*, New York, Pantheon, 1996, 295 p.

⁶⁴ Alison Bechdel, *Fun Home: A Family Tragicomic*, Boston, Houghton Mifflin, 2006, 232 p.

⁶⁵ Shawn Patrick Gilmore, *op. cit.*, p. 422.

⁶⁶ Jan Baetens, « Autobiographie et bande dessinée : problèmes, enjeux, exemples », *Belphégor*, vol. 4, n° 1, 2004, En ligne : https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47689/04_01_Baeten_autobd_fr_cont.pdf?sequence=1. Page consultée le 16 septembre 2017.

le temps un phénomène éditorial au point d'avoir fait entrer la bande dessinée dans un nouveau paradigme : celui de l'ère du Je⁶⁷.

C'est donc dire que l'œuvre de Spiegelman marque le début d'une tendance plus large. En ce sens, Gilmore affirme que si *Maus* a participé à la mise en place de ce que l'on a appelé le roman graphique, les œuvres *Watchmen*⁶⁸ d'Alan Moore et de Dave Gibbons et *Batman : The Dark Knight Returns*⁶⁹ de Frank Miller ont ensuite fait en sorte de populariser et de légitimer un certain type d'œuvres, considérées comme plus « adultes » et « sérieuses », auprès du grand public. Il est donc raisonnable d'admettre que le récit de soi a favorisé l'apparition du roman graphique et ainsi joué un rôle essentiel dans le développement et la reconnaissance, autant populaire qu'institutionnelle, de la bande dessinée aujourd'hui.

Le mouvement *underground* américain qui a mené à la parution de ces premières bandes dessinées autoréférentielles a certainement eu une grande influence sur les bédéistes qui ont suivi au fil des années. Au Québec, cet effet se fait ressentir avec quelques années de retard. En 1985, un fanzine tout à fait singulier fait son apparition : *Melody* de Sylvie Rancourt⁷⁰. Cette dernière raconte sa vie comme danseuse nue à Montréal à l'aide d'un récit en toute simplicité et d'un dessin presque naïf. Un peu plus tard vient Julie Doucet avec *Dirty Plotte*, *Chroniques de New York* et *Journal*⁷¹. L'influence thématique des pionniers américains (notamment le style de Robert Crumb) est bien visible dans le travail de cette artiste. Bien que Julie Doucet soit maintenant publiée par des maisons d'édition connues, elle reste très près des milieux marginaux et des thèmes transgressifs qui ont vu le jour à partir des années soixante aux États-Unis.

Du côté de la bande dessinée française et belge, la mouvance autobiographique se fait aussi sentir plus tard, soit dans les années 1980 avec des auteurs comme Max Cabanes, Christian Binet et Edmond Baudoin⁷², ce dernier étant reconnu pour avoir créé la première

⁶⁷ Viviane Alary, Danielle Corrado et Benoît Mitaine, « Introduction. Et moi, émoi ! », *loc. cit.*, p. 14.

⁶⁸ Alan Moore, *Watchmen*, New York, DC Comics, 2005 [1986-87].

⁶⁹ Frank Miller, *Batman: The Dark Knight Returns*, New York, DC Comics, 1986, 47 p.

⁷⁰ Sylvie Rancourt, *Mélody. Histoire d'une danseuse nue*, Paris, Ego comme X, 2013, 345 p.

⁷¹ Julie Doucet, *Dirty plotte*, Montréal, Drawn & Quarterly, 1991-1998, 24 p.; *Journal*, Paris, L'Association, 2004, 360 p.; *Chroniques de New York*, Paris, Seuil, 2003, 82 p.

⁷² Thierry Groensteen, *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Paris, Flammarion, 2009, p.174.

bande dessinée francophone réellement autobiographique, *Passe le temps*, en 1982⁷³. Notons aussi que la maison d'édition L'Association, qui a publié *Persepolis* de Marjane Satrapi, s'est beaucoup investie dans l'écriture de soi, au point où celle-ci est devenue « entièrement structurante⁷⁴ » pour la maison d'édition. Une grande partie de ses fondateurs ont produit des bandes dessinées autoréférentielles, nous pensons entre autres à David B. avec *L'Ascension du Haut Mal*. Catherine Mao affirme que l'autobiographie est devenue le moteur du « renouvellement tant formel que thématique » qui avait initialement encouragé la création de cette maison d'édition alternative en 1990⁷⁵. En ce sens, l'auteure argumente que la maison d'édition, en encourageant l'exploration de l'autobiographie, a « [...] permis de remettre en question la vocation fictionnelle de la bande dessinée et d'opposer au grand récit (le plus souvent d'aventure) un autre récit⁷⁶ ». Elle souligne que certains bédéistes qui se sont adonnés sérieusement à l'autobiographie, comme David B. ou Edmond Baudoin, sont ensuite revenus à la fiction pour y contribuer de manière tout à fait singulière. La révolution de l'intime en bande dessinée a donc une portée qui dépasse largement le récit autobiographique et qui vient bouleverser tous les types de discours au sein du médium.

1.3. Les modalités du discours autobiographique en bande dessinée

Nous devons désormais nous attarder aux procédés de l'écriture autobiographique au sein du médium de la bande dessinée. Ces modalités découlent surtout du fait que le « système de la bande dessinée », pour reprendre la formule de Thierry Groensteen⁷⁷, se base sur un langage différent de la littérature exclusivement textuelle. En effet, l'ajout du dessin, qui entre en relation avec le texte, participe à créer ce langage complexe et unique qu'est la bande dessinée. À ce propos, Scott McCloud explique, dans *Understanding comics* :

⁷³ Edmond Baudoin, *Passe le temps*, Paris, Futuropolis, 1982, 44 p.

⁷⁴ Viviane Alary, Danielle Corrado et Benoît Mitaine, « Introduction. Et moi, émoi ! », *loc. cit.*, p. 14.

⁷⁵ Catherine Mao, *La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013). Transgression, hybridation, lyrisme*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2014, p. 33.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁷ Expression empruntée à l'ouvrage éponyme de Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 224 p.

[...] « good » comics as those in which the combination of these very *different* forms of expression is thought to be harmonious. [...] Words, pictures and other icons are the *vocabulary* of the language called COMICS. A single unified *language* deserved a single unified *vocabulary*⁷⁸.

Si le langage de la bande dessinée est unique, les terminologies qui lui sont associées sont multiples. Au fil des années, on a en effet proposé divers modèles décrivant le médium. D'où l'existence de termes comme roman graphique, littérature visuelle ou narration graphique⁷⁹, pour parler de ce qu'on appelle traditionnellement la bande dessinée et qui témoignent d'un souci de sortir le médium de la production pour la jeunesse à laquelle on l'a souvent confiné. La formule qui s'est imposée depuis quelques années est celle de roman graphique, pour désigner, comme nous l'avons vu, l'évolution du médium qui se manifeste notamment par un format comptant davantage de pages et par l'exploration de sujets adultes. Cependant, même ce terme répandu est parfois contesté, notamment pour l'implication du mot « roman » qui se veut le témoignage de la littérarité de la bande dessinée, mais la confine du même coup à une définition pour le moins inexacte⁸⁰, puisque la bande dessinée, en raison de ses particularités et du langage qui lui est propre, n'est tout simplement pas un roman, mais bien un médium à part entière. Par ailleurs, le caractère flottant de ce à quoi le terme renvoie désormais rend délicat l'usage de l'expression « roman graphique »⁸¹. C'est pourquoi, dans le cadre de ce mémoire, nous considérerons l'expression « bande dessinée » comme une formule imparfaite mais commode pour désigner l'ensemble des récits relevant d'un « art séquentiel » qui consiste à réunir sur une planche des images solidaires les unes des autres⁸².

L'actuelle impossibilité de désigner le médium et ses genres au moyen d'un seul terme convenant à tous est la démonstration d'un art riche, complexe et mouvant qui est en plein

⁷⁸ Scott McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York, Harper Perennial, 1994, p. 47. Les majuscules et les italiques sont de l'auteur.

⁷⁹ Jan Baetens, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives*, n°16, 2009, p. 2.

⁸⁰ Julie Delporte propose notamment une réflexion à ce sujet dans son mémoire : *La bédé-réalité : la bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2011, p. 18-20.

⁸¹ Thierry Groensteen, « Le roman graphique », *Neuvième art*, septembre 2012. En ligne : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448>,. Page consultée le 29 décembre 2017.

⁸² Pascal Krajewski, « La quadrature de la bande dessinée », *Appareil*, n° 17, 2016. En ligne : URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2328>. Page consultée le 17 avril 2018.

essor. Malgré cela, force est d'admettre que la bande dessinée connaît toujours des problèmes liés à sa reconnaissance comme un art à part entière. C'est pourquoi certains penseurs rêvent de voir la bande dessinée s'émanciper de ses attaches à la littérature – sans doute à la manière dont le cinéma s'est émancipé du monde de la photographie –, afin de pleinement devenir le neuvième art, comme l'explique Michel Hardy-Valley : « “The ninth art” position [...] boldly asserts the individuality of craft and tradition of comics, and makes a strong case for them as a unique category of artistic endeavor that does not ride any other art's coattails to achieve proper recognition⁸³ ».

Cette courte digression sur l'importance de la dimension visuelle du médium nous amène à nous pencher sur la question de la posture du sujet en bande dessinée, car l'un a nécessairement des effets sur l'autre. Le fait que le sujet s'autoreprésente sous forme de dessin lui confère un statut particulier, surtout pour le type de récit autobiographique qui nous intéresse. D'abord, rappelons que nous avons évoqué brièvement à l'aide de l'étude de Mélanie Carrier le fait que « le récit d'enfance, le récit d'immigration, le récit de guerre et le *testimonio* » occupent une position marginale face à l'autobiographie plus traditionnelle. S'il s'avère qu'un récit d'enfance prend place dans un contexte où il devient aussi récit d'immigration, cela provoque un positionnement doublement marginal du texte face aux pratiques les plus courantes. Dans le cas de la bande dessinée, cette marginalisation est amplifiée par le fait que le médium n'a pas entièrement obtenu ses lettres de noblesse. Dans de tels cas, comme ceux qui nous intéressent, Carrier argumente qu'il résulte une « fragilisation épistémologique⁸⁴ » de la posture du sujet autobiographique, et ce, de plusieurs manières. D'abord parce que le discours de l'enfant renvoie aux caprices de l'imagination, et semble moins fiable que le discours de l'adulte. Ensuite, parce que la distance entre le pays d'accueil et le pays d'origine de l'auteur est telle que la prise de parole du sujet se fait toujours « en marge des assises culturelles de ses locutaires et de ses lecteurs⁸⁵ ». Cela s'explique par la manifestation d'un décalage, porté par le personnage ou le narrateur, confrontant la société

⁸³ Michel Hardy-Vallée, *Where do the Pictures fit in the Overall Picture? : graphic novels as literature*, thèse de doctorat, Montréal, McGill University, 2007, p. 93.

⁸⁴ Mélanie Carrier, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁵ *Ibid.*

d'accueil à l'altérité du sujet (ou l'inverse). Mélanie Carrier explique que cela peut se traduire par une nécessité de « justifier ses réactions par rapport à sa culture d'accueil⁸⁶ ». Dans une œuvre comme *L'Arabe du futur*, ce type d'écart passe d'abord par l'étonnement, la curiosité et la découverte, propres au récit d'enfance, mais aussi par un narrateur adulte qui pose un regard sur le récit en fonction de son bagage culturel multiple (puisque ses racines sont à la fois syriennes et françaises). Cela est déterminant dans le récit de Sattouf tout comme ce l'est pour celui de *Persepolis*, qui exploite les effets que permet le regard rétrospectif, comme le précise Jeff Adams :

The Marjane of the novels is of course a child, although the novel was written many years later by the adult Satrapi, and this retrospective view is important to bear in mind [...] the acculturation of Satrapi into Iranian and later European society, and the issues surrounding her immigrant status inevitably determine the shape of the final narrative⁸⁷.

Il est donc essentiel de considérer cette distance entre le lieu d'écriture et le lieu du récit lors de notre analyse. Enfin, il nous semble que la bande dessinée place le récit en marge parce que la prise de parole du sujet, représenté parfois dans l'esprit du *cartoon*, peut perdre en crédibilité si le médium lui-même n'est pas pris au sérieux. En effet, il reste que, aux yeux de certains, la bande dessinée n'est en fait que « l'enfant bâtard des autres arts⁸⁸ » et plus spécifiquement de la littérature. Il en résulte une possible fragilisation du sujet, comme dans *L'Arabe du futur*, où il est porté par un dessin humoristique évoluant au sein d'un médium qui est encore considéré en marge de la littérature textuelle. La crédibilité du personnage peut, à tort, être diminuée par son apparente trivialité et par le type de médium utilisé. Nous reviendrons, dans la section suivante, sur les notions entourant les modalités de représentation et plus particulièrement sur le traitement de type *cartoon*. Notons cependant que nous repérons ces mêmes caractéristiques de marginalisation du sujet à la fois dans *Persepolis* et dans *Marzi*. Pour cette raison, lorsque cela sera nécessaire, nous ferons appel à ces œuvres pour contextualiser nos observations lors de l'analyse.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Jeff Adams, *loc. cit.* p. 74.

⁸⁸ « Bastard child of the arts » sont les mots de la bédéiste Debbie Drechsler rapportés par Jane Tolmie, « Introduction: If a Body Meet a Body », dans Jane Tolmie (dir.), *Drawing form Life: Memory and Subjectivity in Comic Art*, Mississippi, The University Press of Mississippi, 2013, p. xii.

Un aspect qui semble indispensable à considérer lorsqu'il est question de bande dessinée autobiographique est la tension qui existe entre le narrateur et sa figure au sein du récit. Parce qu'elle représente visuellement le narrateur généralement à un autre moment de son existence, la bande dessinée donne lieu à une double énonciation, par le texte (ce que dit le narrateur) et par l'image (ce qu'il nous montre). Thierry Groensteen explique que la correspondance identitaire entre l'auteur, le narrateur et le personnage, évoquée par Lejeune, se voit chamboulée précisément par cette double énonciation propre au médium⁸⁹. Il ajoute que lorsqu'il y a confrontation entre différentes instances représentant la même personne à des âges différents⁹⁰, le « je » devient alors pluriel. Il existe donc un réel écart entre les voix du narrateur et du personnage : « [...] le Moi d'aujourd'hui juge le Moi d'hier⁹¹ ». D'où cette forme de polyphonie dont Jan Baetens s'attache à souligner la nature :

[...] même dans les cas où celui qui dessine et celui qui écrit sont la même personne, en l'occurrence [...] l'auteur, il n'est pas sûr que le lecteur perçoive de la même façon les informations fournies par la narration et celles fournies par la graphiation, si bien que l'instance narrative d'un roman graphique sera (presque) toujours lue de manière plus « polyphonique » que l'instance narrative d'un texte littéraire non visuel⁹².

Nous sommes cependant d'avis que les informations de la narration et celle de la graphiation doivent être lues à la fois ensemble et individuellement. Florence Grenier-Chénier abonde dans le même sens en soulignant qu'« il faut considérer la narration textuelle et la narration graphique à la fois comme distinctes, car l'information qu'elles livrent n'est pas de la même nature, et comme un tout, puisqu'elles sont complémentaires l'une de l'autre⁹³ ». Il est certain qu'il subsistera donc toujours une certaine distance entre ces deux modalités narratives. Dans le cas du récit d'enfance, l'intérêt réside justement dans la mise en rapport des deux temporalités et, par conséquent, de deux perspectives, très éloignées l'une de l'autre. Comme nous l'avons déjà évoqué, il existe une distanciation temporelle assez importante entre le sujet enfant et le narrateur dans le récit. En effet, malgré la correspondance onomastique entre les

⁸⁹ Thierry Groensteen, « Problèmes de l'autoreprésentation », dans Viviane Alary, Danielle Corrado et Benoît Mitaine (dir.), *Autobio-graphismes*, *op. cit.* p. 53.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Jan Baetens, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *loc. cit.*, p. 6.

⁹³ Florence Grenier-Chénier, *op. cit.*, p. 28.

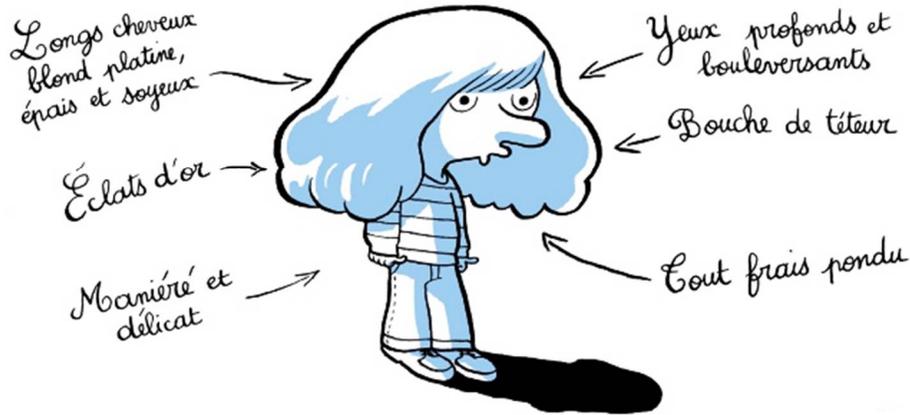
différentes instances, il reste que le narrateur n'est plus la même personne que le sujet enfant qui chemine à travers le récit. Le lecteur doit donc considérer que les trois instances, auteur, narrateur et personnage, ont chacune une « voix » qui leur est propre. C'est ainsi, dans la tension établie entre la voix de l'adulte et de la perspective de l'enfant, que réside l'intérêt des récits d'enfance en bande dessinée, particulièrement *L'Arabe du futur*, qui comme nous le verrons, exploite à fond les effets de distanciation, mais aussi de correspondance, qu'autorise l'autoreprésentation.

1.3.1. Le cas de *L'Arabe du futur*

1.3.1.1. Présentation des instances narratives

L'Arabe du futur propose un récit à la première personne où le personnage enfant évolue dans le contexte d'un processus de remémoration par le narrateur adulte. Chacun des volumes s'amorce avec une vignette introductive qui présente Riad Sattouf jeune. Cette première vignette propose d'emblée un pacte autobiographique au lecteur, c'est-à-dire qu'elle précise que l'identité du personnage correspond, par le nom et les renvois chronologiques, à celle de l'auteur. Elle est aussi accompagnée d'une narration à la première personne, impliquant de ce fait que le narrateur est la même personne. Dans le cartouche accompagnant la première vignette du premier tome, on peut donc lire : « Je m'appelle Riad. En 1980, j'avais 2 ans et j'étais un homme parfait ».

Je m'appelle Riad. En 1980, j'avais 2 ans et j'étais un homme parfait.



© Riad Sattouf & Allary Éditions

Figure 1 - *ADF*, I, p. 7

Il est important de noter que l'imparfait de la seconde phrase fait suite au présent qui compose la première. Cette juxtaposition creuse, dès les premiers mots de la bande dessinée, la distance entre le temps du récit et le temps de l'écriture, tout en soulignant qu'il s'agit de la même personne. Le dessin, censé relever d'une autoreprésentation qui est invérifiable pour la majeure partie des lecteurs, établit que c'est le regard et l'expérience de l'enfant qui seront transmis par la dimension graphique, tandis que le texte narratif se rattache à la perspective de l'adulte. Thierry Groensteen soutient que la première planche, ou l'incipit d'une bande dessinée est, à l'instar des récits textuels, essentielle pour que le lecteur comprenne l'orientation que prendra l'œuvre entière⁹⁴. Dans ce cas-ci, la première vignette suffit au lecteur pour comprendre d'abord qu'il s'agit d'une bande dessinée autobiographique, plus précisément d'un récit d'enfance, renvoyant aux années 1980. Mais la première vignette donne aussi le ton au récit, sous la forme d'une certaine autodérision portée par les fragments descriptifs qui figurent dans l'espace de la case : « Longs cheveux blond platine, épais et soyeux », « Éclats d'or », « Maniéré et délicat », « Yeux profonds et bouleversants », « Bouche de tétard », « Tout frais pondu. ». Il y a aussi une certaine naïveté enfantine qui fait sourire dans l'affirmation « j'étais un homme parfait », dont on ne sait trop si elle traduit la perspective de l'enfant ou celle de l'adulte. On peut voir, dans cette présentation, le dispositif

⁹⁴ Thierry Groensteen, *La bande dessinée : mode d'emploi*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2007, p. 223.

d'énonciation et la tonalité qui caractériseront l'œuvre, « une sorte de mode d'emploi liminaire », comme le précise Groensteen⁹⁵.

C'est donc dire que la première planche, plus précisément la première vignette dans notre cas, met en place la notion de distance temporelle entre le narrateur et le personnage, introduit le style de dessin propre au bédéiste, soit le *cartoon*, et le type d'humour privilégié par Riad Sattouf.

1.3.1.2. Le *cartoon* et la représentation

Il est maintenant essentiel de s'attarder un moment à l'autoreprésentation et plus particulièrement à l'aspect *cartoon* de la bande dessinée. *L'Arabe du futur* fait appel à un dessin caricatural, qui peut donner une fausse impression de légèreté et de trivialité. Mais cette première impression peut être trompeuse. Selon Julie Delporte, l'authenticité de la représentation en bande dessinée réside d'abord dans la façon dont « le trait [est] habité » plutôt que dans le réalisme du dessin⁹⁶. En effet, cette notion de réalisme est souvent au centre des questions touchant la représentation. Delporte insiste cependant sur l'idée que cette dernière repose sur une grammaire selon laquelle le sujet représenté est parfois un idéogramme, un symbole servant à transmettre l'émotion et les sensations de l'auteur. L'exemple le plus probant pour illustrer cette affirmation est sans doute *Maus* où les personnages : souris, cochons, chats et grenouilles au caractère anthropomorphique, ont une profondeur et une symbolique tout autre lorsqu'ils sont placés dans le contexte qu'on leur connaît, soit la Shoah. C'est donc dire que ce qui semble simpliste et amusant sur le plan du dessin peut avoir des référents plus sérieux et complexes. Scott McCloud commente ainsi les implications du dessin caricatural :

The platonic ideal of the cartoon may seem to omit much of the ambiguity and complex characterization which are the hallmarks of modern literature, leaving them suitable only for children. But simple elements can combine in complex ways, as atoms become molecules and molecules become life. And like the atom, great power is locked in these few simple lines. Releasable only by the readers mind⁹⁷.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁶ Julie Delporte, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁷ Scott McCloud, *op. cit.*, p. 45.

Cette complexité, dont parle McCloud, est ainsi atteinte dans le dessin par la simplification d'une idée, d'un personnage ou d'une chose. Pour reprendre sa formule fréquemment citée, le *cartoon* en bande dessinée est « une amplification par la simplification⁹⁸ ». Selon l'auteur, cette simplification facilite l'identification au personnage en qui le lecteur peut, d'une certaine manière, se reconnaître. Il soutient qu'un personnage aux traits spécifiques ne peut que représenter un individu en particulier, alors qu'un personnage dénué de détails peut devenir la représentation de plusieurs individus à la fois. De manière apparemment paradoxale, la simplification par le *cartoon* est en mesure de conférer une certaine profondeur et un caractère universel au récit.

Ce n'est cependant pas la seule fonction de la simplification. Mira Falardeau, dans son ouvrage *Humour et liberté d'expression. Les langages de l'humour*, affirme que la simplification, comme mécanisme de l'humour, possède « une intensité sous-jacente [...] essentielle⁹⁹ ». Selon Falardeau, « la simplification [...] se tient en équilibre sur la ligne ténue entre la retenue et le silence. En d'autres mots, entre chuchoter et ne rien dire. Son chuchotement doit receler une charge contenue soit par contradiction, voyez comme silence cache un tohu-bohu, ou par ironie [...] ¹⁰⁰ ». Par conséquent, le trait assez simple qui est à l'œuvre dans *L'Arabe du futur* peut laisser voir un humour habile, mais grinçant, ainsi qu'un univers de significations sous-entendues qui dépasse la simple représentation. Mais cette simplification peut constituer une exagération ; c'est en équilibrant ces deux aspects que Riad Sattouf arrive à la réussite, parfois subtile et souvent manifeste, du ton comique dans sa bande dessinée. Comme nous le constaterons dans la suite de ce mémoire, *L'Arabe du futur* est empreint d'un humour souvent teinté d'autodérision qui est lié tantôt au traitement du dessin, tantôt aux tensions sous-jacentes entre ce qui est dit et ce qui est représenté. Nous verrons comment cet humour participe à creuser l'écart entre le point de vue adulte et celui de l'enfant, tout en témoignant de l'altérité des cultures qui sont mises en contact, notamment pour ce qui est de la représentation de la violence dans la bande dessinée. Dans un premier temps, nous

⁹⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁹ Mira Falardeau, *Humour et liberté d'expression. Les langages de l'humour*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2015, p. 57.

¹⁰⁰ *Ibid.*

reprendrons les caractéristiques du récit de jeunesse que propose Susan Engel afin de cerner les manifestations narratives propres au regard de l'enfant dans *L'Arabe du futur*. C'est dans un deuxième temps, dans notre troisième chapitre, que nous pourrions nous attarder sur les mécanismes régissant les multiples distances qui s'opèrent entre le regard de l'enfant et la perspective de l'adulte dans la bande dessinée. Nous terminerons ensuite avec notre chapitre final qui étudiera les effets de corrélation entre les deux visions.

Chapitre 2 : Le regard de l'enfant

2.1. L'artefact comme vestige de l'enfance

Un aspect qui revient constamment dans les études sur la mémoire de l'enfance est l'attention particulière accordée aux détails. Les récits d'enfance contiennent souvent plusieurs petits éléments ayant une portée beaucoup plus vaste qu'il n'y paraît. C'est ce que met en relief, Rocio G. Davis dans sa réflexion sur l'importance symbolique du détail – et plus spécifiquement de certains objets – dans les récits graphiques portant sur la jeunesse :

[...] understanding graphic art is structurally related to one of the constitutive elements of the memoir of childhood, where specific details acquire heightened meaning. The process of memory often involves the symbolic interrogation of particular artifacts [...] the specific event or detail gives meaning to the whole, as with the comic, where the simplest drawing might acquire the most universal meaning¹⁰¹.

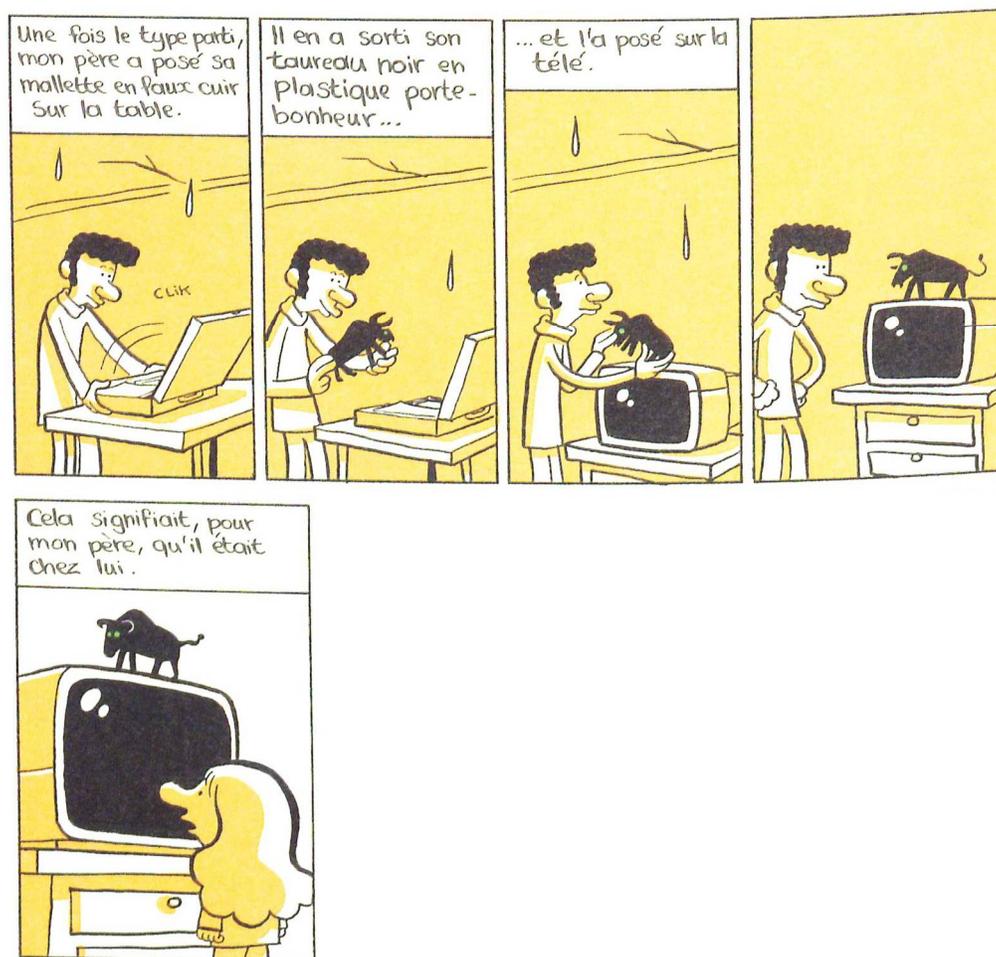
Davis insiste donc sur la signification potentielle de certains objets dans le récit, mais aussi sur leur contribution dans le processus de remémoration de la période de l'enfance. Pour le lecteur, de tels objets n'ont d'intérêt que dans le contexte d'un récit où ils revêtent un sens particulier, en raison de la symbolique dont ils sont investis, en lien avec l'expérience du sujet enfant et des souvenirs qu'en a l'auteur.

La présence d'artefacts de ce type est observable à certains moments dans *L'Arabe du futur*. Il y a notamment le pistolet en plastique donné par le père et la réplique géante de Goldorak qui obsède complètement Riad. Toutefois, l'objet qui illustre sans doute le mieux l'ampleur de la portée symbolique évoquée par Davis est certainement la figurine du taureau noir « en plastique porte-bonheur » appartenant au père. Cet objet a effectivement une importance particulière, d'abord pour le père, mais aussi pour le garçon. D'ailleurs, plusieurs auteurs qui étudient les récits de l'enfance soulignent la tendance qu'ont les jeunes à accorder des qualités extraordinaires à certains moments de leur existence. Susan Engel insiste d'ailleurs sur ce point : « Young children use play, gesture, and stories to transform ordinary

¹⁰¹ Rocio G. Davis, *loc. cit.*, p. 268-269.

experiences into something out of the ordinary¹⁰²». Or, dans le cas qui nous intéresse, nous discernons cette même disposition de l'enfant à magnifier certains objets. Nous sommes d'avis que la transformation de l'usuel en extraordinaire s'opère à différents degrés dans l'imagination du petit Riad. Cette perception fait notamment en sorte d'accorder à la figurine du père, en apparence tout à fait banale, une dimension symbolique et fabuleuse.

D'une part, il semble important de noter la caractéristique attribuée initialement à la figurine. Elle fait partie d'un rituel familial, c'est-à-dire que le père la pose sur la télévision lorsqu'il s'installe dans un nouvel endroit : « Cela signifiait, pour mon père, qu'il était chez lui » :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 2 - *ADF*, I, p. 12

¹⁰² Susan Engel, *loc. cit.*, p. 52.

Le taureau, par l'importance que lui confère le père, se transforme donc en un symbole familial du foyer et de la sécurité. Désignée par le père comme étant un « porte-bonheur », la figurine devient un fétiche aux yeux du garçon. En ce sens, l'enfant est conscient que la figurine se trouve au centre d'un rituel initié par son père, envers qui il a une admiration inconditionnelle. Riad sera donc porté à lui accorder à son tour un certain pouvoir, sans doute amplifié par son imaginaire d'enfant. D'ailleurs, l'usage de l'expression « porte-bonheur » laisse transparaître un comportement plutôt superstitieux de la part du père qui se manifeste à plusieurs reprises dans le récit et qui est transmis de manière indirecte à l'enfant. C'est-à-dire que le garçon a une propension à croire candidement tout ce que son père lui dit. Par exemple, dans le deuxième tome, lorsque Riad confie qu'il a peur de se faire frapper par les enseignants à l'école, son père lui propose une solution qui, selon ses dires, protégera le garçon. Ainsi, il lui donne des objets qui attestent de l'importance de son statut de professeur d'université en pensant que cela aura une influence sur le personnel de l'école :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 3 - *ADF*, II, p. 15

Mais, peu de temps après, lorsque Riad tente de se sortir du pétrin en montrant les feuilles à en-tête de l'université que son père lui a confiées, cela lui vaut un coup de bâton additionnel pour son arrogance. Cet épisode démontre que l'enfant a tendance à croire ce que son père lui raconte sans trop se poser de questions. En ce sens, nous pouvons supposer qu'il sera porté à octroyer les mêmes attributs que son père à la petite statue.

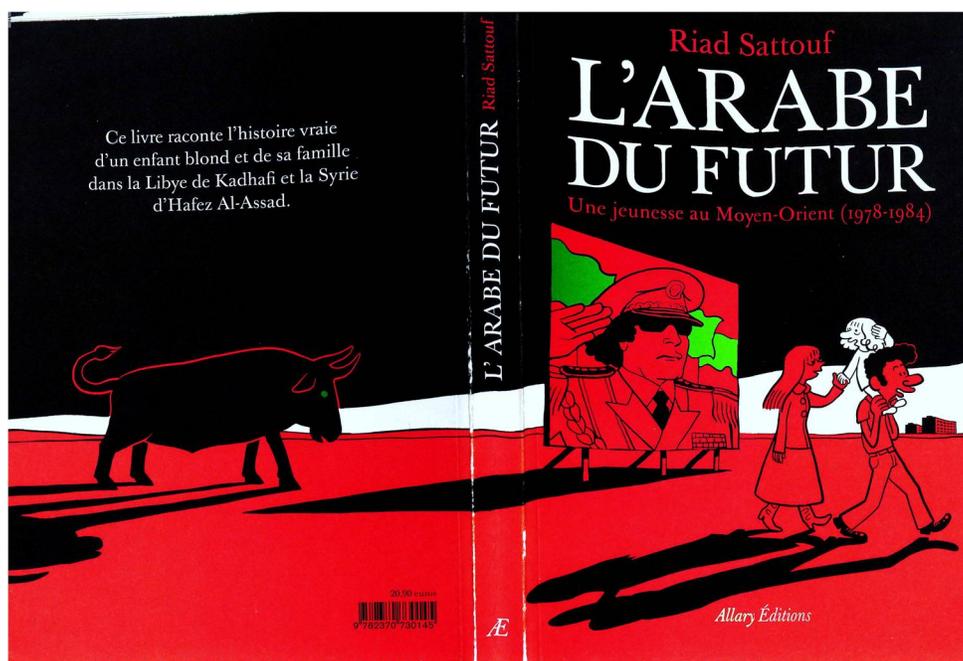
D'autre part, la figurine du taureau possède les caractéristiques d'une relique puisqu'elle témoigne d'une période révolue. À ce titre, l'objet devient significatif au sein même du processus de remémoration, c'est-à-dire que son apparition ponctuelle mais récurrente constitue un moyen de structurer les souvenirs du bédéiste. Son insertion répétée dans le récit n'est certainement pas fortuite et sa présence semble servir d'ancrage référentiel au cœur du rappel de certains souvenirs. En ce sens, la figurine nous apparaît comme un motif important tout au long de la bande dessinée. D'ailleurs, au cours du récit, il existe un lien manifeste entre la description de plusieurs souvenirs d'enfance importants et la présence du taureau. Celui-ci figure dans l'image lors d'évènements significatifs de la vie de Riad, et fait même partie intégrante du récit à certains moments, notamment lorsque Riad vit épisodes de terreur nocturne ; elle est plus subtile lors de son apprentissage de la politique, mais devient rassurante pendant la circoncision du garçon. Ces exemples, sur lesquels nous reviendrons en détail, ne font que mettre en évidence la valeur réelle qui lui est accordée.

La première occurrence qui souligne la nature iconique du taureau pour l'enfance du bédéiste est son inclusion systématique en quatrième de couverture. En effet, chacun des volumes de la bande dessinée arbore la figurine en son centre :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 4 - *ADF*, I, II, III, Quatrièmes de couverture

Ainsi devons-nous rappeler que la quatrième de couverture est normalement composée d'éléments significatifs qui servent à présenter à la fois l'œuvre et l'auteur, parfois grâce à des éléments de hors-texte faisant référence à la vie de ce dernier. Pour ce qui est de *L'Arabe du futur*, nous ne retrouvons, pour les trois tomes, qu'une seule phrase de présentation qui surplombe la même figure de taureau au centre de la page. La présentation de la bande dessinée ne repose donc que sur ces quelques lignes et sur la présence centrale du taureau. Toutefois, lorsque le lecteur est attentif, il constate que chacune des couvertures n'est en fait qu'une seule grande illustration, comme nous pouvons le voir avec le premier tome :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 5 - *ADF*, I, Couverture

Les images des trois tomes, toutes structurées de la même façon, mettent chacune en scène un portrait différent de la famille Sattouf inmanquablement suivi par le taureau qui est représenté à la manière d'un animal domestique. Cet artefact occupe donc une place assez significative dans l'enfance de Riad Sattouf pour que ce dernier l'intègre au cœur de toutes ses quatrièmes de couverture comme un élément important faisant partie du cercle familial. Ce que viennent confirmer les différentes apparitions de la figurine lors de moments déterminants dans la jeunesse du petit Riad.

La figurine est ainsi associée indirectement aux premiers contacts de l'enfant avec la politique, puisqu'elle est posée sur le téléviseur du salon. Ainsi, chaque fois que le bédéiste dépeint les nouvelles télévisées, la figurine apparaît, au moins partiellement. Ce lien peut d'abord sembler ténu, mais considérant la quantité de cartouches narratifs qui abordent des questions de politique dans le récit, on ne peut qu'admettre l'importance de celle-ci dans la vie de Riad Sattouf. Par ailleurs, nous avons déjà évoqué la manière qu'ont certains auteurs de bandes dessinées d'utiliser ce médium afin de transmettre une réalité culturelle qui leur est propre. Le type d'informations politiques factuelles, bien présentes à travers la narration tout au long du récit, révèle un intérêt et une volonté de l'auteur de faire connaître le Moyen-Orient aux lecteurs occidentaux, à travers la remémoration.

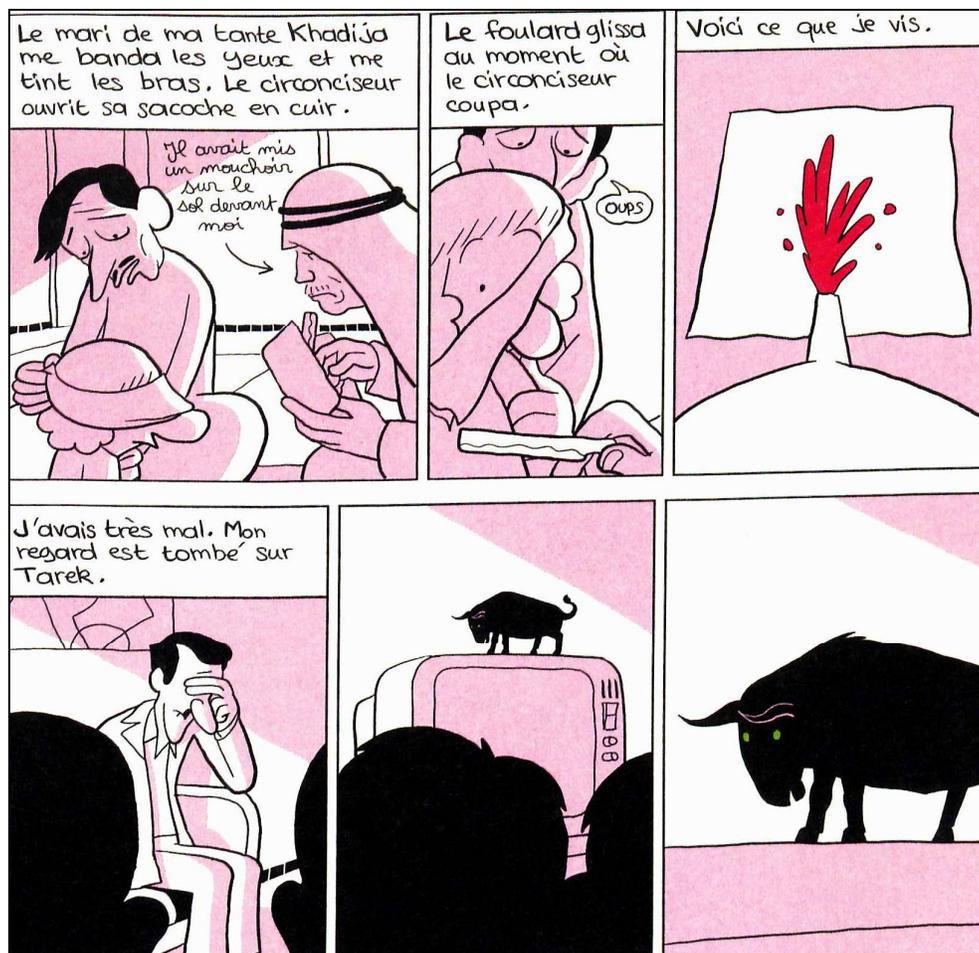
C'est donc durant les informations du soir en Libye que Riad a ses premiers contacts avec la politique. La figurine du taureau est subtilement introduite dans les vignettes où Riad regarde des émissions à la télévision alors que son père est endormi. Il s'agit surtout de reportages de propagande, favorables au régime en place. La perception de l'enfant quant à la politique, et notamment sur le président Kadhafi et ensuite sur Hafez Al-Assad, est donc forgée initialement par cette télévision d'état. Il est évident que Riad pose un regard très candide sur ces hommes, comme le démontre cet extrait : « Kadhafi passait tout le temps à la télévision. Je trouvais qu'il me ressemblait. Comme moi, il y avait plein de gens qui le contemplaient, et qui lui souriaient tout le temps. J'aimais bien le regarder » (*ADF*, I, p. 16). Cette impression, uniquement basée sur l'apparence du dirigeant, illustre l'incompréhension de l'enfant devant des enjeux politiques majeurs. Riad ne saisit évidemment pas les implications du régime de Kadhafi et, à cet âge, personne ne daigne les lui expliquer. Cependant, plus l'enfant grandit, plus il commence à questionner son père sur les événements présentés à la télévision. C'est ainsi que le lecteur commence à discerner certaines opinions politiques du père, opinions qui ne sont alors jamais contestées par l'enfant. Même si elle est parfois discrète, l'insertion systématique du taureau pendant ces épisodes souligne la valeur de ces moments père-fils où Abdel-Razak « éclaire » Riad sur la politique et la société.

De plus, lorsqu'il est jeune enfant, Riad s'endort fréquemment devant le téléviseur et se met à rêver que le taureau prend vie. Il s'agit d'un rêve anxiogène et récurrent dans lequel deux immenses taureaux géants, identiques à la figurine, chargent le garçon qui s'en sort

toujours de justesse, sauvé par le père. L'imaginaire de l'enfant s'entremêle donc avec des éléments de son quotidien dans cet épisode de terreur nocturne, tout à fait typique de l'enfance. D'ailleurs, le narrateur, lorsqu'il présente la première occurrence de ce rêve, dit qu'à cette époque, il avait « encore beaucoup de mal à faire la différence entre le rêve et la réalité, surtout la nuit » (*ADF*, I, p. 15). La nature de ce rêve éveillé reste donc incertaine, mais deux figures importantes pour l'enfant y sont centrales : le père et le taureau. En effet, ce rêve répétitif revêt une portée différente selon l'âge et le contexte de la vie de Riad : la structure reste essentiellement la même, les deux taureaux demeurent présents, mais le père disparaît au profit d'une autre figure héroïque, soit la statue géante de Goldorak. Par conséquent, la figurine joue un rôle soutenu dans l'inconscient et l'imaginaire de l'enfant tout au long de sa jeunesse.

Ensuite, le taureau prend place lors d'un autre événement qui semble particulièrement fondateur dans l'enfance de Riad Sattouf : la découverte de *Conan le Barbare*, le « film mythique de John Milius » (*ADF*, III, p. 51). Il s'agit d'un épisode qui se situe au cœur du troisième tome : le bédéiste réserve cinq planches entières à la présentation du héros cimmérien et à l'explication illustrée de l'intrigue du film. À plusieurs reprises tout au long de ce résumé, le taureau est bien en vue, installé sur le téléviseur. La figurine apparaît notamment dans les plans plus larges, alors que Riad et ses cousins réagissent à certaines scènes violentes qui les impressionnent. L'expérience est d'importance puisque Riad, à partir de ce moment, fera périodiquement référence au personnage. Le film est si significatif dans l'enfance de l'auteur qu'une référence directe se retrouve sur la quatrième de couverture de ce volume. En effet, au-dessus de la figurine de taureau, on peut lire : « Ce livre raconte l'histoire vraie d'un Cimmérien blond et de sa famille dans la Syrie d'Hafez Al-Assad ». Dès lors, le film a un grand impact sur le jeune Riad qui joue à personnifier Conan au cours de la bande dessinée. En effet, lui et ses cousins adoptent des jeux d'interprétation dans lesquels ils s'arment de bâtons et de lances en se qualifiant de Cimmériens. L'insertion de la figurine dans la scène où les enfants regardent Conan le Barbare vient amplifier l'importance accordée au film, mais aussi conforter la symbolique du taureau dans l'enfance de l'auteur.

Un dernier évènement extrêmement marquant pour l'enfant, qui survient tardivement dans le récit, est sa circoncision. En effet, Riad réalise un jour que son pénis est différent de celui de ses cousins. Il mentionne donc timidement l'anomalie à son père qui décide alors de faire circoncire ses trois fils en même temps. Lorsque le jour tant redouté arrive, le foulard glisse des yeux de Riad au moment même où le « circonciseur » coupe son prépuce. Ce dernier baisse la tête et aperçoit donc accidentellement la giclée de sang :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 6 - *ADF*, III, p. 147

Ébranlé par la vue de sa blessure et souffrant, l'enfant cherche désespérément quelque chose sur quoi se concentrer. Son regard tombe alors sur Tarek, l'un des invités et un élève du père, dont la réaction n'est pas tellement rassurante. Le regard du garçon tombe finalement sur la figurine de plastique.

Attardons-nous un moment à la présence du taureau pendant la circoncision. Il nous semble d'abord essentiel de noter que la vignette qui sert d'exergue à ce chapitre nous présente justement la figurine. Le bédéiste choisit donc d'introduire et de conclure l'épisode de la circoncision avec une illustration du taureau. La figurine prend en effet une portée émotionnellement singulière pour l'enfant puisqu'elle est associée à l'expérience traumatique. Dans une courte série de quatre plans, le regard de Riad finit par se poser sur la figurine du taureau (fig. 6). L'utilisation du regard subjectif est rare dans le reste du récit, ce qui rend le procédé particulièrement significatif dans ce contexte en permettant au lecteur de voir la scène par les yeux de l'enfant. Pendant ce moment en vue subjective, on se rapproche de la figurine en concluant par un insert, juste avant que l'enfant ne s'évanouisse (ADF, III, p. 147). L'objet devient donc le dernier souvenir de ce moment.

Il s'agit du seul évènement qui témoigne d'un certain trauma dans *L'Arabe du futur*. Kai Erikson, qui s'est intéressé aux traces du trauma au sein de la mémoire, précise à ce sujet : « [...] it is *how people react to them* rather than *what they are* that give events whatever traumatic quality they can be said to have¹⁰³ ». Ainsi, la réaction de Riad, quelque temps après la circoncision, est beaucoup plus éloquente que la circoncision en elle-même. Il faut souligner que Riad, résigné à subir cette opération, en est même heureux, se disant : « [...] comme cela on allait arrêter de dire que j'étais juif » (ADF, III, p. 148), une insulte de taille puisqu'Israël est l'ennemi de la Syrie. Or, une fois la circoncision terminée, le père explique au garçon que son raisonnement est erroné et que les juifs aussi sont circoncis, ce qui pétrifie complètement Riad. Ce dernier, honteux, se refuse d'aborder de nouveau la question de la circoncision avec ses cousins. Par ailleurs, même en tant qu'adulte, le souvenir pénible de l'opération semble toujours hanter le bédéiste, qui a abordé l'épisode dans un album nommé *Ma circoncision* en 2004¹⁰⁴. Cette propension à revenir plusieurs fois sur cet évènement de son enfance suppose, avec raison, qu'il s'agit d'un moment tout à fait marquant dans la vie de l'auteur.

En somme, ce taureau noir en plastique, bien qu'il puisse paraître comme un simple détail pour le lecteur, est investi d'un sens affectif et symbolique important dans la mémoire

¹⁰³ Kai Erikson, « Notes on Trauma and Community », dans Cathy Caurth (dir.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1995, p. 184.

¹⁰⁴ Riad Sattouf, *Ma circoncision*, Rosny-sous-Bois, Éditions Bréal, 2004, 94 p.

d'enfance du bédéiste. Fétiche porte-bonheur, symbole du « chez soi », il possède une réelle charge émotive associée à différents souvenirs fondateurs de l'enfance de Riad Sattouf.

2.2. Les mentions écrites dans *L'Arabe du futur*

Un autre phénomène notable quant au regard de l'enfant au sein de *L'Arabe du futur* est la présence de mentions écrites assez singulières. En effet, dès la planche initiale du premier tome, le lecteur peut constater l'insertion de fragments de texte dans l'espace même de la case, hors des phylactères et des cartouches narratifs. Nombreux, ces ajouts bien particuliers sont pratiquement tous de l'ordre de la description, comme s'il s'agissait de détails mémoriels subsistant dans les souvenirs d'enfance de l'auteur et insérés dans les illustrations. Si de telles indications descriptives à même la vignette ne sont pas exclusives au style de Riad Sattouf, leur fréquence d'utilisation dans *L'Arabe du futur* semble tout de même particulière et ne peut qu'attirer notre attention. D'ailleurs, si le contexte dans lequel les mentions sont employées reste analogue d'un livre à l'autre, on peut constater une augmentation marquée dans leur fréquence d'utilisation au fil des tomes. En effet, le premier volume en contient moins d'une centaine tandis que le troisième livre en renferme plus du double. Nous sommes d'avis que cette évolution est directement liée au travail actif de mémoire. C'est-à-dire que plus le processus d'écriture (et donc de remémoration) avance, plus l'auteur est susceptible de se rappeler davantage de fragments de souvenirs. Évidemment, plus l'enfant du récit vieillit, moins l'écart temporel avec l'auteur est important, ce qui a un impact positif sur la qualité et la précision du rappel. En ce sens, ce procédé tout à fait particulier offre une couche de signification additionnelle dans le processus de remémoration qui constitue le récit.

Notons d'abord que ces mentions, parfois constitués d'un seul mot ou de simples phrases nominales, s'inscrivent dans le présent du récit (en dépit de l'utilisation fréquente de l'imparfait) et sont associées directement au regard de l'enfant, puisque toutes ces descriptions concernent exclusivement la perception et les impressions du jeune Riad. Il semble pertinent d'indiquer que ces ajouts textuels ne sont absolument pas nécessaires à notre compréhension générale de la bande dessinée et paraissent, à première vue, tout à fait accessoires au récit en cours. Notons tout de même qu'ils enrichissent le récit en offrant des précisions sur les événements relatés et les personnages qui, autrement, passeraient inaperçues. Certains aspects

du dessin, de la narration ou des dialogues sont ainsi mis de l'avant par l'ajout de ces textes descriptifs.

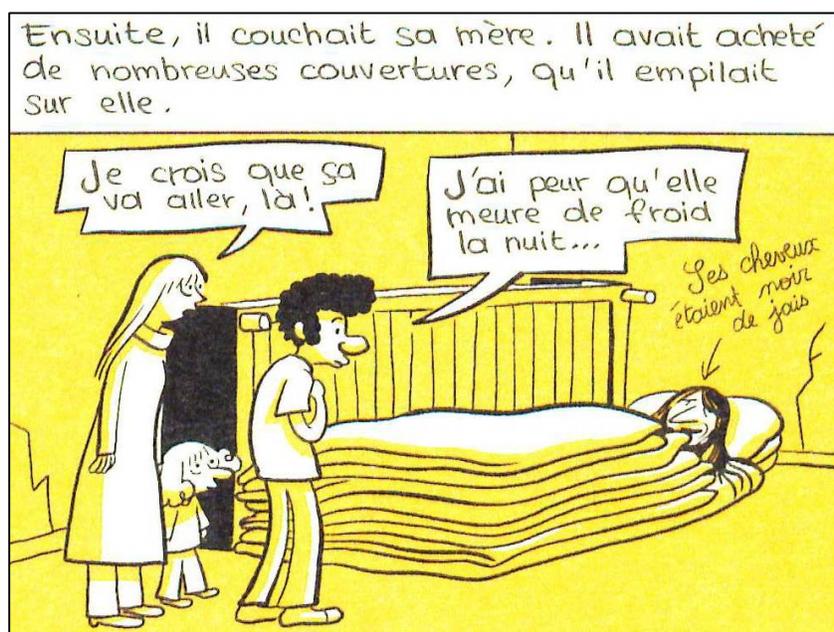
Dans cet exemple (fig. 7), les deux indications à l'intérieur de l'image mettent en évidence l'atmosphère particulière qui règne lors de la découverte du quartier par la famille.



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 7 - *ADF*, I, p. 12

Ces mentions soulignent des aspects que le lecteur n'aurait sans doute jamais remarqués, ou du moins, jamais perçus comme étant significatifs. Ils mettent en relief le caractère dépeuplé de cet environnement, sans être assumés par une instance énonciative identifiée. S'agit-il d'observations que se serait fait le jeune Riad ? Rien ne permet de le déterminer, mais ces renseignements, qui ne relèvent pas directement de la voix narrative de l'adulte, apparaissent comme des traces mémorielles de la situation permettant de suggérer une mise en rapport potentiellement ironique entre ce que dit le père (en lien avec la photo de Kadhafi) et le décor qui a laissé une empreinte sur Riad. Sans le texte inséré dans la vignette, le sentiment d'étrangeté que procure ce milieu s'efface et la randonnée en famille redevient simplement un prétexte pour découvrir le nouveau quartier.

En plus d'offrir au lecteur une autre façon de saisir les enjeux de l'image, les ajouts textuels contribuent à l'attestation de l'authenticité du récit autobiographique. En effet, la présence de détails est susceptible d'ajouter à la vraisemblance du récit d'enfance. Lisa Hull Reed rappelle que les auteurs de ce type de texte exploitent abondamment l'ajout de détails : « All of these works, whether word-based or graphic, use fictionalized details large and small to make the truths of their childhoods more developed¹⁰⁵ ». De cette façon, l'insertion de tels éléments participe à la reconstruction et à la mise en place du souvenir d'enfance, mais aussi à un « effet de réel », au sens où l'entend Roland Barthes. C'est-à-dire que le détail « insignifiant », celui qui ne semble pas avoir une réelle fonction narrative, sert tout simplement à définir la réalité¹⁰⁶. C'est le cas notamment des ajouts textuels comme celui-ci :



© Riad Sattouf & Allary Éditions

Figure 8 - *ADF*, I, p. 37

Le texte ajouté ne sert pas réellement le récit, puisqu'il ne dit rien au sujet de l'état de la grand-mère, mais il véhicule l'impression qu'il s'agit d'un fragment de souvenirs véridiques, le genre de détail auquel peut s'attacher l'attention d'un enfant qui ne perçoit pas tous les enjeux de la situation. Les ajouts de ce type contribuent donc à un « effet de réel » et donnent

¹⁰⁵ Lisa Hull Reed, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁶ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 1, 1968, p. 84-89.

une signature à la fois personnelle et authentique au récit en fournissant un surplus d'information qui échappe au régime narratif établi par Riad adulte.

2.2.1. L'évocation des sens

Cette même signature est particulièrement décelable dans les ajouts textuels de *L'Arabe du futur* qui se rapportent aux sens. En effet, les impressions qu'a le jeune Riad en ce qui a trait aux couleurs, textures, saveurs et odeurs s'expriment fréquemment au moyen de telles mentions. Dans le premier chapitre, nous avons évoqué la première et la plus importante des caractéristiques du récit d'enfance identifiée par Susan Engel, soit la prépondérance du monde sensoriel. L'auteure insiste notamment sur les liens, au sein du récit, entre le processus de remémoration et l'évocation des sens. Elle affirme que l'expérience associée aux sens est souvent celle qui se manifeste le plus distinctement lors de la remémoration et que ces détails sensoriels sont souvent tellement magnifiés qu'ils peuvent être perçus comme étant l'élément prédominant du souvenir¹⁰⁷. Dans cet ordre d'idées, nous avons suggéré la possibilité que la mémoire associée aux sens représente effectivement les vestiges les plus tangibles des souvenirs d'enfance de l'auteur.

C'est tout à fait ce qui semble se produire dans *L'Arabe du futur*, où les odeurs – plus spécifiquement les fortes odeurs corporelles – sont présentées sur ce mode de façon récurrente. Cette propension du bédéiste à insister sur les sens, et plus souvent sur les odeurs, pousse le lecteur à accorder une certaine importance aux situations qui sont commentées de cette manière. D'ailleurs, ces commentaires sont souvent associés aux premières rencontres ou aux premières expériences de l'enfant. C'est le cas notamment du début du deuxième tome, lorsque Riad entre à l'école pour la première fois. Il faut mentionner que le garçon est terrifié à l'idée d'aller à l'école et que son institutrice participe à cette terreur, surtout lorsque l'enfant réalise qu'elle frappe les enfants à l'aide d'un bâton.

¹⁰⁷ Susan Engel, *loc. cit.*, p. 51.

Lors du premier contact entre Riad et l'enseignante, celle-ci est présentée dans une position de pouvoir, en contre-plongée, alors que Riad, dans l'ombre de la silhouette, paraît minuscule :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 9 - *ADF*, II, p. 19

Il s'établit dès lors un rapport de supériorité entre les deux personnages, ce qui illustre, en une seule image, la peur et l'insécurité du garçon. Cette rencontre est très importante pour Riad, parce qu'il s'agit de son premier jour d'école, mais aussi parce qu'il s'agit de son premier contact avec une figure d'autorité à l'extérieur de sa famille. Or, dans la vignette, on peut apercevoir un commentaire ajouté qui, accompagné de traits ondulés, semble émaner de la femme telle une odeur : « Parfum à la rose » (*ADF*, II, p. 19), et qui constitue la seule caractéristique de l'institutrice mentionnée lors de cette rencontre. Son insertion dans la case est déterminante, comme si l'odeur, après toutes ces années, était le détail mémoriel le plus persistant de cette première rencontre.

Les évocations sensorielles de ce genre accompagnent souvent les épisodes ayant une valeur initiatique. Un autre exemple est la première expérience qu'a Riad du ramadan, liant les goûts et les textures aux odeurs. Dans le troisième tome, le père de Riad, bien qu'il affirme ne pas être croyant, décide de respecter le jeûne du ramadan, en s'engageant à ne pas boire ou manger pendant les heures où le soleil est visible. Après le coucher du soleil, selon la coutume, Abdel-Razak sort donc le festin de mets syriens traditionnels qu'il déguste avec son

fil. Il s'agit de plats achetés puisque la mère de Riad « ne savait pas cuisiner la nourriture syrienne » (ADF, III, p. 68). On comprend qu'il s'agit d'une occasion particulière et que la nourriture servie au ramadan n'est pas celle de tous les jours.



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 10 - ADF, III, p. 68

L'auteur insiste sur cette expérience hors du commun en prenant une pause de la narration pour s'attarder en détail sur les plats représentés grâce à des insertions descriptives de nature sensorielle. Cela sert à mettre en relief la relation de complicité qui s'installe alors que le père fait découvrir les mets à son fils (fig. 10). Il s'agit d'un véritable festin qui fait suite au rituel du jeûne et l'enfant sait qu'il s'agit d'un moment singulier, puisque le repas est servi exclusivement dans le cadre du ramadan. En ce sens, il s'agit surtout d'une expérience de découverte où l'enfant prend connaissance de toutes ces nouvelles saveurs, textures et odeurs

qui sont si chères à son père. À travers le regard de l'enfant, le bédéiste nous fait découvrir le plaisir gastronomique des plats traditionnels syriens, et ce, avec une abondance de détails sensoriels. En somme, la prédominance des odeurs et des goûts fait en sorte que le lecteur expérimente en même temps que l'enfant. C'est un véritable voyage culinaire et culturel qui est rendu possible grâce à la vive mémoire sensorielle de l'auteur.

2.2.2. Remémoration sensorielle

Cette prépondérance du monde sensoriel dans les souvenirs d'enfance semble assez naturelle, selon les études sur le fonctionnement de la mémoire¹⁰⁸. En effet, chaque adulte peut sans doute témoigner d'une expérience de remémoration spontanée, provoquée par une odeur, un son ou un goût, et qui plonge dans un souvenir de l'enfance. Ce genre de moments donne tantôt une impression vague de déjà-vu, tantôt une image claire de l'épisode en question. Fréquemment, les souvenirs de ce type prennent le sujet au dépourvu et le submergent, faisant en sorte qu'il se retrouve entre présent et passé. Les épisodes mémoriels de ce genre peuvent parfois apparaître comme étant plus clairs et plus fiables que les autres souvenirs, précisément parce qu'ils font appel aux sens que nous considérons, souvent à tort, comme étant incontestables. N'est-ce pas ce qui arrive avec la madeleine chez Proust ? La mémoire involontaire, telle que la désigne l'auteur, déclenchée par le goût du tilleul et de la pâtisserie, permet de revivre, au présent, une ambiance à la fois spécifique et insaisissable de l'enfance. Ainsi, il semble que la prédominance accordée à l'évocation des sens est d'abord sentimentale, c'est-à-dire que le rappel déclenché par une odeur replonge le sujet adulte dans un état émotif qui est lié à cette époque de l'enfance. Il y aurait donc des éléments de notre mémoire qui engageraient un processus de reconstruction sur une base nostalgique. Il paraît tout à fait légitime, en ce sens, de se demander si les fragments de mémoire sensorielle liés à l'enfance, comme celles dans *L'Arabe du futur*, ne représentent pas les bases d'une reconstitution mémorielle de cette époque.

¹⁰⁸ Nous nous référons notamment au texte déjà cité de Kristen Shepherd-Barr et Gordon Shepherd, celui de Richard Nelson Coe, ainsi que celui d'Evelyne Ender, *Architexts of Memory: Literature, Science, and Autobiography*, Ann Arbor (Michigan), The University of Michigan Press, 2005, 320 p., mais aussi à Richard Terdiman, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1993, 389 p.

Il est possible que les fragments mémoriels qui se retrouvent dans les mentions écrites, puisqu'ils ont été conservés tout ce temps, soient les seuls vestiges de l'enfance révolue. En ce sens, ces traces sensorielles sont peut-être les seules qui témoignent de l'expérience authentique de l'enfant. Celles-ci peuvent être plus évocatrices pour construire une ambiance ou évoquer des sentiments. Par exemple, lorsque Riad se trouve chez sa grand-mère, dans le troisième tome, sa mère lui explique qu'il ira à l'école pendant ce séjour en France. La discussion se poursuit alors que Riad a un chocolat chaud posé devant lui. Il n'est jamais question de cette boisson ni de sa nature dans la discussion. Pourtant, une mention écrite « Odeur de chocolat industriel » (*ADF*, III, p. 109) est insérée dans le nuage de vapeur qui s'échappe de la tasse. Le lecteur cerne alors exactement l'odeur par analogie avec sa propre expérience ; cela fait en sorte de créer un lien d'identification par un appel à la nostalgie du lecteur. Ces petits ajouts sensoriels font donc partie intégrante de la mémoire et leur insertion dans le récit participe de manière significative à la transmission des expériences propres à l'enfant, par l'usage de référents communs, comme c'est le cas du chocolat chaud.

Les souvenirs qui sont liés à des épisodes sensoriels sont possiblement plus près de la vérité, au sens où l'entend Richard Nelson Coe. C'est-à-dire que la subjectivité qui est inhérente à ce type de souvenirs les rend peut-être beaucoup plus propices à transmettre une perception authentique de l'enfant. Nous avons déjà cité Sophie Marcotte au sujet du manque de fiabilité factuelle quant aux récits de jeunesse parce que le rappel est normalement plus subjectif qu'il n'est exact¹⁰⁹. Pourtant, Coe insiste sur l'importance de cette subjectivité qui serait nécessaire pour comprendre toutes les subtilités reliées à l'enfance. L'expérience sensorielle chez l'enfant serait authentique justement parce qu'elle est plus intime et donc porteuse d'une sensibilité qui transcende les simples faits. Les mentions liées aux sens donneraient ainsi cette authenticité nécessaire à la transmission de l'expérience de l'enfance, et ce, aux dépens de l'exactitude factuelle du souvenir.

Par ailleurs, il est possible que les souvenirs liés aux sens constituent une base mémorielle pour la reconstruction de souvenirs entiers. Prenons par exemple l'épisode du ramadan, où Riad fait la découverte de divers goûts et odeurs lors du repas. Il est évident que

¹⁰⁹ Sophie Marcotte, *op. cit.*, p. 125.

la nourriture est l'aspect central de ce souvenir pour l'enfant. Le rappel des textures, des saveurs et des arômes est très détaillé et le bédéiste insiste longuement sur leur découverte. La trame narrative est importante, mais, pendant ces quelques vignettes, elle est mise de côté tandis que le temps du récit semble suspendu. Les odeurs et les goûts des aliments deviennent le cœur du souvenir qui compose cet écart narratif. Par ailleurs, le phénomène est semblable chez Proust, c'est-à-dire que toute l'ambiance du souvenir découle précisément du rappel des goûts et des odeurs. Cependant, comme l'ont suggéré de multiples études, nous devons accepter que la mémoire est avant tout un processus et qu'elle est donc reconstruite et non pas déclenchée¹¹⁰. Ainsi, dans *L'Arabe du futur*, on peut supposer que certains détails et contextes ont été reconstruits dans un travail actif de remémoration à partir de rappels essentiellement sensoriels.

2.3. La disparité temporelle de la mémoire

2.3.1. Modalités graphiques de la temporalité

Il serait difficile d'aborder la notion de temporalité en bande dessinée sans s'attarder aux particularités formelles du médium, notamment sa séquentialité et ses procédés narratifs, qui font écho au caractère diffus de la perception du temps chez l'enfant et sur laquelle nous reviendrons dans la section suivante. L'une des caractéristiques notables quant au traitement temporel du souvenir dans *L'Arabe du futur* est la fragmentation anecdotique. En effet, le récit est construit, non pas d'après une ligne chronologique continue, mais en de multiples anecdotes qui rappellent un peu les chroniques. Ces anecdotes, parfois disparates, sont juxtaposées les unes après les autres sans qu'il y ait nécessairement de liens qui les unissent. En ce sens, la séquentialité de la bande dessinée est tout à fait adéquate pour rapporter les souvenirs épisodiques de l'auteur. Nous reviendrons plus en détails sur cette caractéristique dans la section qui suit.

La bande dessinée offre des possibilités tout à fait singulières en matière de temps du récit, entre autres par l'utilisation de la mise en abyme, de la prolepse et de l'analepse ou par

¹¹⁰ Nous pensons notamment aux auteurs déjà cités, soit Evelyne Ender, Kristen Shepherd-Barr et Gordon Shepherd, ainsi que Richard Terdiman.

les jeux touchant la synchronicité entre les régimes textuel et graphique. De tels jeux sont utilisés avec abondance dans *L'Arabe du futur*, notamment lorsque la famille quitte la Libye pour la Syrie, au début du chapitre trois (*ADF*, I, p. 69-70). La scène initiale, qui se déroule dans l'avion, est caractérisée par un manque de synchronicité entre l'action de l'enfant, portée par l'image, et le discours du narrateur. Tout au long de la scène, Riad ne cherche qu'à attirer l'attention de ses parents pour leur montrer son dessin. Quant à elle, la narration va dans une tout autre direction en proposant un discours sur le contexte politique de la Syrie : ce que l'on regarde ne correspond pas à ce qu'on lit, faisant en sorte que le présent du matériau narratif diverge du présent de la narration. Le traitement de cet épisode témoigne ainsi d'un écart de temporalité entre les instances que sont le sujet et le narrateur.

Rappelons que la vignette elle-même peut affecter la perception de la temporalité en bande dessinée. Scott McCloud explique que la forme de la vignette ou l'absence d'encadré autour de celle-ci sont susceptibles de jouer un rôle dans la perception du temps¹¹¹. Ainsi, certaines cases peuvent paraître figées dans le temps, comme suspendues entre l'action de la vignette précédente et dans l'attente de la suivante. Par exemple, dans *L'Arabe du futur*, il y a un épisode où Riad est à la fenêtre avec sa mère. La scène est donc perçue selon un point de vue subjectif pendant que l'enfant observe l'action qui se déroule à l'extérieur. Le garçon regarde alors des enfants jouer avec un chiot errant jusqu'au moment où l'un des enfants attrape l'animal par la queue et fait ainsi basculer le jeu, d'abord innocent, du côté de la violence. L'absence de cadre, au moment précis où l'enfant agrippe la queue du chiot, donne l'impression que la réalité de Riad se fige dans le temps, créant une pause dans le déroulement narratif suggérant peut-être qu'il saisit et appréhende les implications de ce geste :

¹¹¹ Scott McCloud, *op. cit.*, p. 101-102.



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 11 - *ADF*, I, p. 143

Mais en plus de l'absence d'encadré, nous pouvons remarquer la disparition des autres éléments du dessin, de manière à créer un effet de focalisation, comme si Riad ne voyait plus autre chose que ce personnage et la méchanceté de son geste.

Ensuite, l'un des aspects formels incontournables lorsqu'il est question de traitement temporel en bande dessinée classique est évidemment la gouttière, cet espace blanc qui sépare les vignettes. Bien que son utilisation ne fasse pas forcément l'objet d'effets particuliers, dans *L'Arabe du futur*, la gouttière est bien présente. Jan Baetens distingue deux types de fonctions dévolues traditionnellement à la gouttière¹¹². D'abord, il y a évidemment l'ellipse, c'est-à-dire que l'espace blanc correspond à des fragments de récit qui ne sont pas présentés, parce que le bédéiste ne les considère pas comme essentiels au déroulement de la narration. Au début du premier tome de *L'Arabe du futur*, l'auteur présente de petits fragments de vie qui n'ont pas directement de liens chronologiques entre eux. Le lecteur a droit à quelques pages racontant les nuits de l'enfant, immédiatement suivies de deux pages où le père fait la lecture du « livre vert » de Kadhafi¹¹³, avant d'en venir aux visites dans les coopératives alimentaires. Ces épisodes sont de petits fragments juxtaposés dont les liens temporels sont indéfinis. Or, ce qui maintient une cohérence entre ces événements est précisément la gouttière, par la façon dont

¹¹² Jan Baetens, « Pour une poétique de la gouttière », *Word & image*, vol. 7, n° 4, 1991, p. 366.

¹¹³ Le narrateur explique qu'il s'agit d'un ouvrage écrit par le dictateur et qui détaille la philosophie de celui qui gouverne la Libye.

elle lie ce qui est discontinu afin de pallier les lacunes de la mémoire de l'enfance. La gouttière permet ainsi au récit de rester vraisemblable, dans la mesure où les blancs signalent implicitement l'existence des fragments narratifs manquants et assurent donc, de ce fait, l'intégrité d'une histoire dont certains éléments sont lacunaires. Toutefois, il revient au lecteur de déterminer la durée et la nature de l'action omise pour assurer le sens de l'intégralité du récit. Nous verrons bientôt comment cela s'exprime dans notre corpus lorsqu'il y a absence de repères temporels durant de longs passages de la bande dessinée. Baetens aborde ensuite la fonction individualisante, selon laquelle la gouttière permet d'isoler chaque vignette des autres, et ce, afin que le lecteur puisse se concentrer sur une image à la fois. Cela permet une cohérence progressive dans la lecture, malgré les multiples informations contenues dans la page.

Enfin, parallèlement aux procédés employés, la notion de fragment est aussi indispensable à considérer dans son rapport au temps, car après tout, la bande dessinée est un art essentiellement séquentiel. En ce sens, Thierry Groensteen explique qu'une image unique, même narrative, n'est jamais autosuffisante « parce que le propre de la bande dessinée est le dévoilement *progressif* de l'histoire racontée, sa répartition en "paquets narratifs" ou "fragments d'espace-temps" placés les uns à la suite des autres¹¹⁴ ». Ainsi, cette séquentialité se prête bien à la perception temporelle de l'enfant qui est nécessairement fragmentaire, comme nous le verrons dans la section suivante.

2.3.2. Perception kaléidoscopique et temporalité dans *L'Arabe du futur*

Dans notre premier chapitre, nous avons vu que l'enfant percevait la réalité de manière tout à fait différente des adultes. Pour expliquer cet écart, Susan Engel compare la mémoire de l'enfant à la vision d'un kaléidoscope. C'est-à-dire que l'enfant perçoit sa réalité de façon tout à fait singulière, comme s'il s'agissait d'un brouillard d'informations, de sensations et de relations interpersonnelles. Selon Engel, cette perception, due essentiellement aux fonctions neurologiques de l'enfant, encore limitées en bas âge, affecte le rapport qu'il entretient avec le temps et l'espace. L'enfant a tendance à concevoir le présent comme un absolu aux dépens des

¹¹⁴ Thierry Groensteen, *La bande dessinée, mode d'emploi, op. cit.*, p. 32.

concepts de passé et de futur, qui lui sont beaucoup plus abstraits. De plus, Engel affirme que cette vision a un impact sur la structure des souvenirs, mais également sur le processus de remémoration de l'adulte relativement à cette période, qui affiche les mêmes caractéristiques. Par ailleurs, il semble que l'essentiel pour l'enfant est d'accorder la priorité à la conservation des souvenirs en fonction de leur signification, ce qui se ferait aux dépens de l'organisation chronologique de ceux-ci¹¹⁵. Par conséquent, la remémoration liée à l'enfance se traduit souvent en une distorsion dans l'ordre des souvenirs, mais aussi par un rappel mémoriel qui est parfois incomplet.

Dans cet ordre d'idées, rappelons, selon les propos de Grazyna Gajewska, que la mémoire est essentiellement fragmentaire et fluide :

Many researchers stress that memory (collective and individual) is not cumulative; it does not preserve all of the collected material as a united whole, but rather memory adapts itself to the actual demands of the present situation. Memory is fluid and is constantly reinvented or recycled in the process of remembering the past¹¹⁶.

Ainsi, la mémoire s'adapte aux besoins des circonstances, notamment celui de l'écriture, et qu'elle se reforme au gré de la remémoration. Engel émet l'hypothèse selon laquelle la mémoire se doit d'épurer un grand nombre de réminiscences afin d'obtenir l'espace pour emmagasiner de nouveaux événements ou des détails qui semblent plus importants. Cela est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit de souvenirs de l'enfance, puisque, lorsque nous vieillissons, de nouveaux souvenirs sont emmagasinés et le besoin de conserver des épisodes plus anciens se voit, en quelque sorte, réévalué.

À cet égard, les caractéristiques propres à la mémoire de l'enfant se trouvent illustrées dans *L'Arabe du futur*, qui s'élabore en une série de fragments anecdotiques dont la remémoration du narrateur ne cherche pas à faire un matériau continu et cohérent sur les plans de la logique événementielle et de la chronologie. On ne s'étonnera donc pas que la disparité temporelle se repère à divers endroits au cours du récit. Une première occurrence particulièrement significative est la différence des trois tomes quant à leur étendue temporelle respective. En effet, dans le premier volume, le récit couvre quatre ans de la vie du jeune

¹¹⁵ Susan Engel, *loc. cit.*, p. 53.

¹¹⁶ Grazyna Gajewska, *loc. cit.*, p. 163.

Riad ; dans le deuxième, c'est plutôt un an ; tandis que dans le troisième, il s'écoule deux ans. Pourtant, chacun des livres compte un nombre semblable de pages. C'est donc dire que le traitement, la mise en priorité des événements et la temporalité sont pour le moins inégaux d'un tome à l'autre. Ainsi, dans le premier tome, notons que le récit débute alors que l'enfant n'a que deux ans et que les souvenirs de cette période sont certainement moins distincts que ceux du deuxième tome où Riad a six ans. Il semble donc légitime, en ce sens, que l'auteur ait condensé le récit de ses deux années passées en Libye en aussi peu que trente-sept pages. Toutefois, il est particulier qu'il n'y ait absolument aucun repère chronologique pour le lecteur entre l'arrivée de la famille en Libye et son départ pour la Syrie. Le récit de ces deux années est ponctué d'une série d'événements sans indices temporels précis. Comme repère, le lecteur n'a droit qu'à un commentaire narratif imprécis qui laisse entendre le développement d'une conscience du temps chez l'enfant : « Je sentais bien que je grandissais : je remarquais de nouvelles choses » (*ADF*, I, p. 47). Mais il reste impossible de savoir si les événements de cette période sont relatés dans un ordre chronologique ou s'il s'agit de parcelles de souvenirs dont l'agencement n'obéit pas à une histoire linéaire. Les seuls marqueurs temporels qui pourraient éclairer le lecteur sont aussi très vagues : « À cette époque [...] » (*ADF*, I, p. 15), « Il y eut une période où [...] » (*ADF*, I, p. 24), « Au fil des semaines [...] » (*ADF*, I, p. 25), ce qui rend toute chronologie du séjour en Libye impossible. Le temps s'écoule donc de manière imprécise, et ce, jusqu'à l'énoncé narratif « Et un matin de 1982... » (*ADF*, I, p. 48), qui informe le lecteur que deux années complètes se sont écoulées en aussi peu que trente-sept pages.

Ce traitement pour le moins imprécis de la temporalité est tout à fait représentatif de la perception temporelle de l'enfant tel que nous l'avons explicitée plus tôt. L'auteur transpose, à travers une trame narrative peu définie, le brouillard incertain des souvenirs de cette période de l'enfance. Les énoncés temporels imprécis semblent rendre compte d'une conscience du temps (et de la place du souvenir dans celui-ci) qui est embryonnaire. Toutefois, la chronologie a tendance à devenir légèrement plus précise et cohérente au fil des tomes, à mesure que l'enfant grandit, même si ce n'est que la datation des sous-titres des parties de chaque livre qui fournit les indications temporelles les plus précises. Dès le second volume, le lecteur commence à percevoir des éléments narratifs qui indiquent plus concrètement le

passage du temps. L'enfant est, en effet, de plus en plus éveillé et remarque les changements de saisons et l'arrivée de certaines fêtes. Ainsi, dans le deuxième tome, la présence d'un sapin de Noël dans le hall d'entrée d'un hôtel nous indique, malgré les vêtements légers des personnages, que c'est maintenant l'hiver et plus spécifiquement la période des fêtes. Un peu plus tard, la fermeture de l'école due à une inondation causée par la neige fondante signale l'arrivée du printemps. Ce genre de renseignements devient de plus en plus fréquent, permettant au lecteur de créer ses propres repères temporels. Cette évolution manifeste dans le traitement du temps et de la mémoire coïncide avec l'hypothèse d'Engel comme quoi, en vieillissant, l'enfant se centre moins sur les seuls détails, mais cherche à intégrer les événements dans une trame mise sous le signe d'une logique plus grande¹¹⁷. C'est ce qui semble effectivement se produire lorsque Riad commence à vieillir et que le temps du récit se précise un brin. Il reste toutefois que l'organisation chronologique revient souvent au lecteur puisque le rapport au temps, s'il devient mieux défini, demeure moins important que les événements eux-mêmes : pour l'auteur, le rendu des expériences de l'enfance compte plus que l'exactitude temporelle des souvenirs.

Un autre aspect significatif du récit est la disparité dans l'attention accordée aux événements. Nous avons évoqué la tendance des auteurs de récits d'enfance à relater des périodes très longues de façon très brève, tout en s'attardant pendant plusieurs pages sur d'infimes détails. Riad Sattouf ne fait pas exception et l'un des exemples de ce traitement est le récit de la première journée de la famille à Ter Maaleh, le village d'enfance du père. L'auteur accorde dix-sept pages à la description de cette journée, en passant par la nourriture du déjeuner, les pièces de la maison, la promenade en famille, l'explication de certaines coutumes des environs, etc. Il insiste sur les plus petits détails en y ajoutant des anecdotes du père et des énoncés narratifs proposant quelques informations géographiques. Il s'agit, après tout, d'un lieu qui sera central pour une bonne partie du récit. En contrepartie, l'auteur ne consacre que neuf pages à un été entier passé en France. Les événements décrits y sont non seulement éparés et peu détaillés, mais les indices temporels y sont encore une fois tout à fait flous. Il est clair que l'importance accordée aux deux événements diffère et que les détails de

¹¹⁷ Susan Engel, *loc. cit.* p. 54.

cette première journée en Syrie sont beaucoup plus significatifs pour l'enfant et pour l'auteur que les événements d'un été quelconque. En somme, le traitement narratif d'un souvenir diffère selon la valeur qui lui est accordée d'abord dans la mémoire de l'enfant et ensuite lors de la remémoration chez l'adulte. Conséquemment, la perception du temps chez l'enfant a des répercussions jusque dans la vie adulte. L'écriture du récit de l'enfance se voit nécessairement affectée par ce type de disparité manifeste des souvenirs de jeunesse.

2.4. Le rapport aux adultes

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la deuxième caractéristique du récit d'enfance évoquée par Susan Engel est la nature ambiguë des relations entre l'enfant et les adultes de son entourage. Ce phénomène se manifeste par un lien très intime entre l'enfant et certains adultes, conjointement avec une impression de distance établie avec tous les autres.

Il s'agit d'un phénomène qui s'observe aussi chez l'enfant dans *L'Arabe du futur*. En effet, dès la planche initiale du premier tome, Riad fait part au lecteur de la relation distante qu'il établit avec l'univers qui l'entoure :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 12 - *ADF*, I, p. 7

Les mots employés par le narrateur « [...] le monde était un brouillard peuplé de géants admiratifs » font même écho à ceux d'Engel : « [...] as if most adults form some glob [...] who move and act as a group in incomprehensible ways¹¹⁸ ». Le constat initial, dès l'incipit de la bande dessinée, est donc que l'enfant est étranger à cette masse d'adultes. Au cours du récit, on constate par ailleurs que certains comportements ou discussions d'adultes rendent l'enfant assez perplexe. La plupart du temps, Riad devient indifférent aux choses qu'il ne comprend pas, ce qui ne fait que renforcer cette distance entre le monde des enfants et celui des adultes. C'est le cas lorsque ses parents lui expliquent qu'ils attendent un autre enfant : « Je ne comprenais pas très bien ce que cela signifiait, et je décidai de faire comme si de rien n'était » (*ADF*, I, p. 47). Ainsi, lorsque les adultes se comportent étrangement, Riad les ignore et vaque à ses occupations. Par ailleurs, les enfants lui apparaissent parfois de manière tout aussi étrange. Lors d'un de ses séjours en France, Riad se retrouve en maternelle pour la première fois. Les enfants européens lui semblent tout à fait excentriques : « Je n'arrivais pas à communiquer avec les enfants : beaucoup d'entre eux avaient des comportements incohérents et frénétiques » (*ADF*, I, p. 56).

Le rapport est évidemment différent avec ses parents, mais plus spécifiquement avec son père. Riad place ce dernier sur un piédestal et se le représente comme un véritable héros, particulièrement dans le premier tome. D'ailleurs, la vignette en exergue du premier chapitre illustre bien le regard que porte l'enfant sur son père (*fig. 13*). Il s'agit d'une vignette tirée du rêve récurrent déjà évoqué, celui dans lequel son père vient de lui sauver la vie de justesse.

¹¹⁸ Susan Engel, *loc. cit.*, p. 53.



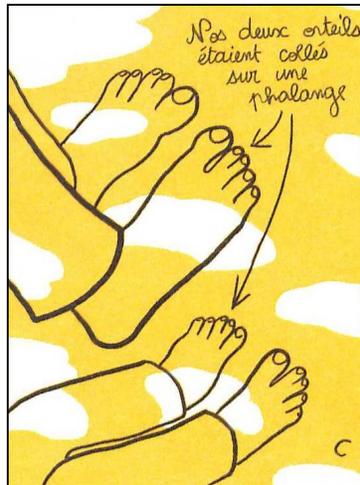
© Riad Sattouf & Allary Éditions

Figure 13 - *ADF*, I, Exergue du chapitre 1

Cette illustration, produit de l'imagination de Riad, rend manifeste l'adoration qu'a l'enfant envers la figure paternelle. Cette admiration inconditionnelle se confirme d'ailleurs peu à peu au fil des pages suivantes. Ainsi Riad mentionne-t-il la perception qu'il a de son père à quelques reprises dans le récit : « [...] j'étais sûr d'un truc : mon père était fantastique » (*ADF*, I, p. 28) ou « Mon père se tenait toujours un peu voûté [...]. Pourtant, j'étais certain qu'une grande force était cachée en lui » (*ADF*, III, p. 30). Or, certains moments renforcent aussi l'image admirative que Riad a de son père. C'est le cas lorsque ce dernier prend sa défense en battant un groupe d'enfants qui s'amuse à intimider Riad. La réaction d'Abdel-Razak impressionne le fils qui affirme à ce sujet : « voir ces enfants qui se moquaient de moi se faire frapper me procura un immense plaisir » (*ADF*, I, p. 95). Par conséquent, l'enfant perçoit son père d'une manière tout à fait distincte des autres adultes (sa mère notamment) ou même des autres enfants qu'il considère normalement d'un œil assez indifférent.

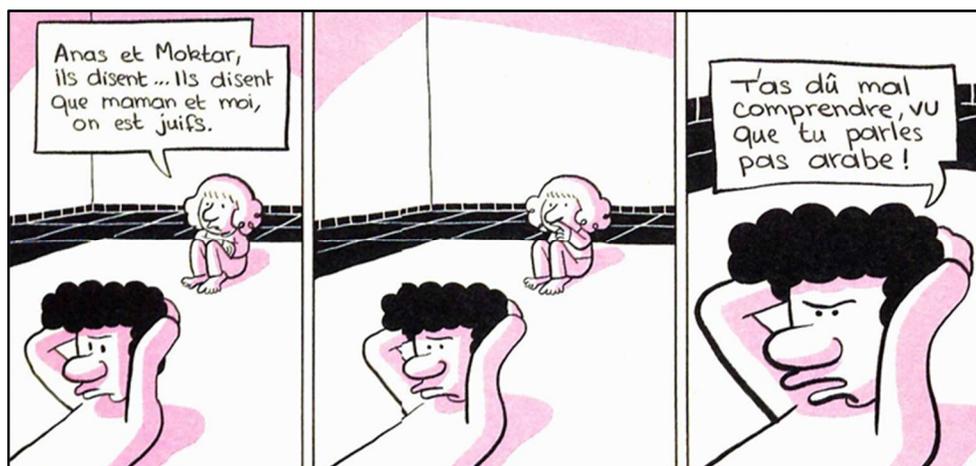
La complicité entre le père et le garçon est manifeste, comme le montre bien, dans le premier tome, la chasse aux « toutes », de petites baies noires qui poussent dans les arbres (*ADF*, I, p. 13). Dès l'arrivée de la famille en Libye, le père amène sa famille manger ces petits fruits particuliers qui le rendent nostalgique de sa propre enfance. Cette sortie devient par la suite une activité essentiellement réservée au père et au fils. Cela donne lieu à des épisodes complices et intimes entre Riad et son père. Ceux-ci permettent notamment au lecteur d'en apprendre plus sur la relation qui les unit. C'est le cas lors d'un moment où, revenant du

marché, ils s'arrêtent sous l'arbre à « toutes ». L'une des vignettes montre les pieds des deux personnages, tandis qu'un commentaire hors phylactère ou cartouche souligne un trait physique commun au père et à son fils :



© Riad Sattouf & Allary Édition
Figure 14 - *ADF*, I, p. 23

Dans ce même esprit, Riad tentera quelques fois, au cours du récit, de repérer des ressemblances physiques entre lui et son père et imitera carrément certains de ses gestes récurrents : l'enfant tente notamment de reproduire la position typique que son père adopte lorsqu'il regarde la télévision (*ADF*, I, p. 136) et il exprime son humiliation avec le même geste caractéristique d'Abdel-Razak. C'est-à-dire qu'il regarde au loin tout en se grattant le dessous du nez :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 15 - *ADF*, I, p. 137

L'enfant est donc porté à vouloir se rapprocher le plus possible de son père, qu'il considère comme son héros, et ce, jusqu'à imiter certains de ses comportements. On peut affirmer que ce dernier a donc une grande influence dans la vie de Riad, qui cherche avant tout à lui plaire.

Certains moments intimes entre l'enfant et le père laissent pourtant entrevoir la distance qui sépare le monde des adultes de celui de l'enfant. Ainsi, Riad ne comprend pas toujours les agissements du père, qui semblent par moment aussi incompréhensibles que ceux des autres adultes. C'est le cas lorsque l'enfant demande à son père de lui faire un dessin. Abdel-Razak fait toujours la même chose, soit une Mercedes. Il la dessine systématiquement avec des roues carrées, ce que l'enfant ne saisit pas du tout : « Il dessinait les roues rectangulaires et ça me rendait dingue. Sa voiture ne pouvait pas avancer. J'essayais de lui expliquer » (*ADF*, I, p. 30-31). Riad lui montre comment dessiner une voiture fonctionnelle, mais le père lui répond que le modèle est fait comme cela et qu'il est bien au courant, car c'est sa voiture préférée. Riad finit par se résigner, malgré son incompréhension, et s'affaire donc à redessiner sa propre voiture avec des roues rectangulaires afin d'obtenir l'approbation du père. Ce moment tout à fait anodin illustre que même le père, qui a une relation très complice avec son fils, peut agir de manière étrange et incompréhensible aux yeux de l'enfant.

Hormis les rares moments où l'enfant souligne lui-même les incohérences du père, la narration se met aussi à insister sur ses nombreux comportements contradictoires, plus spécifiquement en ce qui concerne la religion. Ainsi, le narrateur profite de certains moments ordinaires pour confronter les opinions du père sur différents sujets. C'est notamment le cas lorsque la famille va chercher son courrier à Homs et qu'Abdel-Razak émet un commentaire, sans raison apparente, sur l'inutilité d'être chrétien dans un pays musulman. Le narrateur s'immisce alors dans ce moment pour souligner le comportement paradoxal du père par rapport à la religion : « Mon père ne faisait pas la prière et il mangeait du porc quand il vivait en France. Il affirmait ne pas être croyant ou religieux, mais défendait sans cesse les sunnites en disant qu'ils étaient les seuls à avoir raison » (*ADF*, I, p. 116). C'est ainsi que le lecteur peut repérer les nuances entre la vision du père portée par l'enfant qui l'idolâtre et celle qui est décrite d'après la perspective du narrateur adulte, beaucoup plus critique. Or, la narration apporte aussi des informations qui sont impossibles à déceler lorsque l'on considère seulement l'image.

Le phénomène est observable, par exemple, lors de rencontres familiales, où les tensions sous-jacentes ne sont mises en lumière que par l'insertion de certains commentaires narratifs. Par exemple, le dessin peut montrer une ambiance familiale tout à fait cordiale, tandis que la narration vient signaler le malaise qui règne dans la pièce :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 16 - *ADF*, I, p. 101

Dans une situation d'apparence normale, la narration est l'élément qui révèle l'inconfort qu'éprouvent les personnages. Dans le troisième chapitre, nous reviendrons sur les conséquences de la mise en rapport des perspectives narratives différentes.

2.4.1. Le rapport de l'enfant à la religion

Un autre aspect particulier relatif au point de vue de l'enfant dans *L'Arabe du futur* est le rapport, parfois ambigu, avec la religion. Dans notre troisième chapitre, nous aborderons plus en détail cette ambiguïté qui est décelable à de multiples niveaux, entre autres dans les comportements et les discours du père. Toutefois, nous devons d'abord prendre en considération la conduite de l'enfant, qui agit souvent par imitation, notamment dans le domaine religieux. Ces imitations ont tendance à devenir une sorte de jeu pour Riad puisqu'elles se transforment en automatismes, prescrits par les autres et sans réelle signification pour l'enfant. Par exemple, alors que ce dernier passe du temps avec ses cousins, le narrateur affirme simplement : « Il y avait des comportements superstitieux à respecter »

(ADF, I, p. 128). Ainsi, lorsque les enfants se promènent dans le village, les cousins expliquent à Riad les gestes et les rituels religieux qu'il doit observer : quand les garçons trouvent un bout de pain par terre, ils doivent l'embrasser et le déplacer sur un objet afin qu'il ne touche pas le sol (qui représente « le Satan »). Si une chaussure abandonnée est trouvée la semelle vers le ciel, il faut la retourner pour ne pas que la saleté soit présentée à Dieu. Oisifs, les enfants s'affairent donc à observer les comportements prescrits par leurs parents et par la religion. Ces agissements deviennent en quelque sorte une forme de jeu, un passe-temps qu'ils exercent dans leur errance. Or, lorsque les enfants sont questionnés par Riad quant à la signification des textes religieux, ils sont incapables de les expliquer. Dans le deuxième tome, après avoir lu la première Sourate du Coran devant la classe, Riad demande aux autres enfants ce qu'ils en pensent, en espérant obtenir une explication. On lui répond « Ouvre ton cœur et tu vas comprendre » ainsi que « Bien sûr que j'ai tout compris! Mais je ne veux pas en parler » (ADF, II, p. 109). Du point de vue de Riad, les comportements religieux observés par les enfants sont donc vides de sens, car ils ne font que répéter les comportements adultes sans en comprendre la pleine portée. Par conséquent, ces agissements sont comparables au jeu de « faire semblant ».

Cette notion de jeu dans le rapport qu'a l'enfant avec la religion n'est pas propre à *L'Arabe du futur*. En effet, dans *Marzi : l'intégrale : La Pologne vue par les yeux d'une enfant (1984-1987)*, Marzi et les enfants de son immeuble jouent à mettre en scène l'arrivée du pape en Pologne, tel que l'évènement a été présenté à la télévision¹¹⁹. C'est Marzi affublée d'une longue robe blanche qui incarne le pape, ce qui rend sa mère furieuse lorsqu'elle la surprend dans le couloir de l'immeuble. Dans *Persepolis*, Marji prétend recevoir la visite de Dieu, qu'elle s'imagine ressembler à Karl Marx, et avoir de longues discussions avec lui¹²⁰. La bédéiste illustre même les deux personnages attablés en prenant le thé. C'est donc à la manière d'un ami imaginaire que Dieu intervient dans *Persepolis*. Ainsi, la notion de jeu, omniprésente dans les différentes facettes de la réalité de l'enfant, s'applique également à la religion.

¹¹⁹ Marzena Sowa et Sylvain Savoia, *op. cit.* p. 86-89.

¹²⁰ Majane Satrapi, *op. cit.*, p. 11.

Il faut dire que dès le départ, dans *L'Arabe du futur*, le regard de l'enfant sur la religion est quelque peu comique. Les premières informations qu'acquiert Riad sur le concept de Dieu viennent d'une conversation entre ses parents au cours de laquelle la mère présente une cassette audio de Georges Brassens à l'enfant en lui disant que ce dernier est « un vrai Dieu en France » (*ADF*, I, p. 125). Riad prend donc les mots de Clémentine au pied de la lettre et, à partir de ce moment, lorsqu'il est question de Dieu dans le récit, l'enfant l'imagine immédiatement sous les traits de Georges Brassens :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 17 - *ADF*, I, p. 65

Cela provoque un effet comique chez le lecteur, car ces nombreux rappels soulignent la naïveté de l'enfance, mais aussi à quel point la parole des parents s'inscrit, dans l'esprit de Riad, comme une vérité qui influence encore la vie du narrateur adulte qui affirme à ce sujet : « depuis ce jour, quand j'entends "Dieu", je vois la tête de Georges Brassens » (*ADF*, I, p. 65).

Il est à noter que plus Riad vieillit, plus sa perception de la religion change. Au début du troisième tome, par exemple, Riad en vient à la conclusion que Dieu n'existe pas. Il explique ce raisonnement par le fait que les gens horribles de son entourage, notamment deux de ses cousins et son oncle meurtrier, ne soient jamais punis pour leurs actes. De cette façon, l'enfant souligne la contradiction – teintée d'hypocrisie – entre le discours religieux énoncé par sa famille et les actes de certains de ses membres. Riad en vient donc à la conclusion suivante : « Le fait qu'il n'intervenait pas pour punir toutes ces méchancetés ne pouvait signifier qu'une chose. Il n'existait pas » (*ADF*, III, p. 17). Du point de vue de l'enfant, les preuves sont en effet beaucoup plus tangibles lorsque vient le moment de démontrer

l'existence de la fée des dents et celle du père Noël ; au moins ceux-ci se manifestent de manière irréfutable en laissant des traces.

Mais Riad, tout comme son père, manifeste certaines contradictions quant à la religion. Il affirme ne plus croire en Dieu, mais, tout au long du troisième tome, il agit comme s'il était croyant. Dans la plupart des cas, cette conduite relève d'une logique de l'imitation plus que de convictions spirituelles. Par exemple, lorsque son père déclare à sa femme qu'il veut respecter le ramadan, Riad décide de faire de même : « [...] je me suis dit que ça lui ferait sans doute plaisir si j'essayais » (*ADF*, III, p. 69). À ce moment, bien qu'il affirme douter de l'existence de Dieu, Riad observe tout de même ce rite religieux dans le but de faire plaisir à son père. L'enfant agit donc encore une fois par imitation, mais cette fois-ci dans le but de se rapprocher de son père et de l'impressionner. Cela n'est pas sans rappeler le comportement du père qui respecte aussi certains rites simplement pour donner une impression favorable auprès des membres de sa propre famille.

En somme, il existe un écart réel entre l'univers des adultes et le monde des enfants dans notre corpus. Le rapport que les enfants entretiennent avec les adultes de leur entourage en fait la démonstration. Pour l'enfant, le monde semble tantôt étrange, tantôt fabuleux. Chez Riad, il y a une grande part d'imaginaire dans le regard qu'il pose sur son environnement et sur ses expériences de tous les jours. Le jeu est ainsi un aspect qui intervient dans plusieurs sphères de la vie des enfants, comme nous l'avons vu à propos de la religion.

La bande dessinée offre des possibilités uniques quant à la transmission du regard de l'enfant. C'est le cas des mentions écrites, procédé qui enrichit non seulement les souvenirs de l'auteur, mais notre compréhension des expériences vécues par l'enfant lors de ces événements. De plus, les jeunes ne perçoivent pas le temps et l'espace de la même manière que les adultes et le médium bédéistique est tout à fait adéquat pour porter un récit à la temporalité diffuse, puisque sa séquentialité a le potentiel de transposer cette réalité particulière. Ainsi, les différents procédés narratifs employés par la bande dessinée se mettent au service de la disparité de la perception temporelle chez l'enfant. Les nombreuses ellipses favorisent notamment la fluidité, tout en permettant au récit de rester fidèle à cet éparpillement

temporel associé à la remémoration. Mais comme, dans le récit, le regard de l'enfant n'est jamais tout à fait dissocié de l'acte narratif de l'adulte qui se remémore son passé, il faut maintenant nous attarder, dans le cadre du troisième chapitre, à la perspective de l'adulte, pour comprendre de quelle manière l'ouvrage met en tension des points de vue distincts mais forcément complémentaires.

Chapitre 3 : La perspective de l'adulte

3.1. Entre jeux d'enfants et sujets d'adulte

Si notre second chapitre s'est interrogé plus spécifiquement sur la place du personnage de l'enfant dans *L'Arabe du futur*, ce chapitre-ci s'attachera plutôt à la perspective de l'adulte, comme elle se trouve portée ou façonnée par certaines interventions narratoriales, qui, dans le cadre de la remémoration, révèlent le point de vue du narrateur-bédéiste sur sa jeunesse. Il se crée alors parfois une tension entre les lectures d'une même situation, tension qui tend à privilégier l'éclairage que le narrateur adulte jette sur cette dernière. Mais il ne faut pas considérer seulement les écarts entre la perspective de l'adulte et le regard de l'enfant : l'ouvrage distingue souvent ces points de vue pour les faire dialoguer. C'est pourquoi dans notre quatrième chapitre, qui constitue le complément du troisième, nous examinerons les effets de rapprochement entre les deux perspectives, effets utilisés afin de bien faire sentir au lecteur l'expérience identitaire du jeune Riad, au confluent de deux cultures.

D'abord, pour nous aider à cerner les manifestations de la position de l'adulte dans le récit, il convient de faire appel à Thierry Groensteen, qui postule la présence, en bande dessinée, de trois instances se partageant les différentes fonctions narratives¹²¹. Cette tripartition nous permettra de distinguer diverses façons, pour le narrateur, d'investir le récit, même si Groensteen, au début de son argumentaire, signale avoir conscience que la division qu'il propose représente avant tout une métaphore permettant de situer les fonctions énonciatives de l'auteur les unes par rapport aux autres¹²².

La première instance, qu'il nomme « le monstateur », se charge de ce qui se rapporte à l'image et donc, ce qui est montré à travers les illustrations. Il s'agit de l'instance qui est « responsable de la mise en dessin de l'histoire¹²³ ». La deuxième instance, « le récitant », se charge de la narration textuelle et donc du discours qui se retrouve principalement dans les

¹²¹ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée T2 : Bande dessinée et narration*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 85-105.

¹²² *Ibid.*, p. 87.

¹²³ Thierry Groensteen, *Système, Ibid.*, p. 93

cartouches narratifs. Elle fournit « au lecteur les clés nécessaires à la pleine intelligibilité du récit¹²⁴ » et qui, selon Groensteen, peut être « tantôt neutre, tantôt impliquée¹²⁵ ». Quant à elle, la dernière instance est responsable de l'agencement des vignettes et donc de tout ce qui se rapporte à la mise en page, au découpage et à « l'organisation des informations dans l'ensemble du récit¹²⁶ ». Groensteen la désigne comme le « narrateur fondamental » (qui correspond à l'auteur, pourrait-on dire), lorsque la narration est extradiégétique, mais il parle plutôt de « narrateur actorialisé » lorsque le récit est autobiographique et que le narrateur devient à son tour un personnage. Notons que, dans ce contexte, la voix du récitant se confond avec celle du narrateur actorialisé.

L'intérêt des propositions de Groensteen est de bien rendre compte de la composante visuelle du médium. Dans le cadre de notre analyse, nous nous concentrerons d'abord sur les interventions du récitant et du monstateur, qui fournissent les indications les plus directes sur la perspective de l'adulte relatant sa jeunesse. C'est dans notre quatrième chapitre, qui se penche sur la conciliation des perspectives, que nous prendrons pour la première fois en compte la troisième instance, le narrateur actorialisé, qui lie la figure de l'auteur aux choix structuraux et formels du récit. Rappelons, cependant, que les frontières entre ces instances sont poreuses, surtout dans le contexte d'une autobiographie.

Dans un premier temps, nous étudierons la manière dont les interventions du récitant témoignent d'une distance critique face aux événements relatés. En effet, la nature des commentaires formulés par le récitant démontre que les connaissances du narrateur – nettement plus étendues que celle du protagoniste – lui permettent une observation plus objective ou plus critique de son enfance, notamment en ce qui concerne l'interprétation qu'il donne quant au comportement de son père.

Dans un deuxième temps, nous nous attarderons à identifier, à travers certains aspects formels, ce qui relève d'une vision différente de celle de l'enfant dans la bande dessinée. Nous nous pencherons d'abord sur les interventions du monstateur, plus spécifiquement l'usage qui

¹²⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 99.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 105.

est fait de certains procédés graphiques lors des situations de violence, que l'enfant ne perçoit pas de la même façon que l'adulte. Tandis que le jeune Riad, régulièrement confronté à ce genre de situation, semble considérer la violence comme une chose normale, l'adulte qu'est l'auteur-narrateur cherche plutôt à la mettre en relief et à la critiquer par l'humour, comme le suggère le traitement formel employé par le bédéiste pour illustrer ces scènes. C'est pourquoi nous nous pencherons, dans la section 3.2.1, sur les implications des procédés comiques portés par la facture visuelle de l'ouvrage lorsqu'il est question d'évènements violents.

3.2. Écart entre le temps du récit et le temps de l'écriture

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, le récit de l'enfance est caractérisé par une distance entre le temps du récit et le présent de l'écriture. Cependant, cette distance ne se manifeste pas toujours concrètement dans l'écriture et un narrateur peut, comme c'est le cas pour *Persepolis*, par exemple, choisir de s'effacer complètement derrière le personnage de l'enfant. Au contraire, *L'Arabe du futur* laisse place à un narrateur adulte bien affirmé qui a non seulement une voix indépendante, mais un point de vue parfois distinct de celui du protagoniste. Dans cette section, nous examinerons les mécanismes qui régissent les décalages – de temps et de perception – entre le sujet narrant (le récitant) et le sujet narré (le personnage de l'enfant) au sein du récit. Nous réfléchirons plus particulièrement aux informations qui sont fournies par le récitant pour compléter le souvenir de l'enfant et sans lesquelles le récit serait plus superficiel. Nous avons noté qu'il existe une certaine progression dans les commentaires du narrateur à mesure que l'enfant grandit. Au début du récit, lorsque l'enfant est très jeune, la narration relève davantage de la description que du commentaire. Le narrateur fournit ainsi les renseignements nécessaires à la compréhension de situations que l'enfant ne perçoit et comprend que très partiellement. Cependant, plus l'enfant grandit, plus le récitant, dont les souvenirs semblent alors mieux définis, se trouve libéré de la nécessité de rendre compte de ce qui se passe; il devient alors davantage participatif, en formulant des observations ou des jugements critiques qui reposent sur des connaissances postérieures – et donc extérieures – à la temporalité de l'histoire, creusant ainsi l'écart entre les perspectives du jeune et de l'adulte.

3.2.1. Le discours du narrateur « récitant »

3.2.1.1. Le commentaire historique

L'écart temporel entre le récitant et le personnage se fait sentir dès l'incipit de la bande dessinée. La vignette d'introduction présente simplement, mais clairement, les deux voix les plus manifestes de *L'Arabe du futur*, soit celles du récitant et du personnage de Riad. Cet écart, d'abord décelable à travers les temps de verbe employés, est exposé de la même manière en introduction pour chacun des tomes ; c'est-à-dire que l'incipit reprend systématiquement une formule où le narrateur se nomme et précise son âge au début de du récit : « Je m'appelle Riad. En 1985, j'avais 7 ans et j'étais remarquable » (*ADF*, III, p. 7). Cet exemple, bien qu'éclairant, n'est pourtant pas le seul qui souligne la distinction temporelle entre l'enfant et l'adulte. En ce sens, le récitant émet souvent des commentaires qui ne peuvent se situer que dans un temps subséquent à celui des événements relatés. Par exemple, dans le deuxième tome, le récitant dit : « Je ne me rendais pas compte que c'était dur pour ma mère » (*ADF*, II, p. 42). Cette phrase implique que, au moment de l'écriture, l'auteur, contrairement au personnage de l'enfant, est conscient des difficultés qu'a connues sa mère pendant leur séjour en Orient. Dans un autre cartouche, on peut lire : « Il m'a avoué plus tard que Tarek n'était venu qu'une seule fois à l'université : le jour de l'examen » (*ADF*, III, p. 106). Dans ce cas, même si l'adverbe « plus tard » ne désigne pas une temporalité précise, il suggère tout de même que l'information en question provient d'un moment qui n'appartient pas au contexte de la situation relatée. En somme, ces énoncés démontrent que l'auteur connaît certaines informations que l'enfant ignore au moment des faits ; ils participent donc à souligner l'écart de perspective qui existe le personnage et le récitant. C'est particulièrement vrai des cartouches narratifs qui proposent des informations sur l'histoire des lieux, par exemple, informations qui relèvent manifestement des connaissances et du bagage intellectuel de l'auteur. L'écart est particulièrement manifeste lorsque la narration textuelle à caractère historique ne coïncide pas avec l'image, l'énoncé du récitant renvoyant alors à un aspect qui est lié au lieu, mais dissocié de l'action proprement dite.

Par exemple, lorsque Riad et ses cousins se promènent sur un terrain vague, le récitant profite de l'absence de dialogue pour instruire le lecteur sur le passé du village de Ter Maaleh :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 18 - ADF, II, p. 43

L'absence de synchronisme entre les commentaires historiques de la narration et le récit porté par l'image est manifeste. Nous pouvons facilement supposer que l'enfant, alors âgé de six ans, ne possède pas de connaissances sur la colonisation arabe au VIII^e siècle ou sur l'ancien Empire romain. Certes, les tessons de poterie (particulièrement celui avec l'image d'un taureau) constituent, pour le lecteur, des rappels du passé évoqué par le récitant dans les cases

deux à cinq, mais cette planche dissocie momentanément la narration et l'action : les enfants à la recherche de morceaux de pain restent indifférents aux vestiges du passé évoqué dans les cartouches. Les commentaires sociohistoriques de ce type sont nombreux dans *L'Arabe du futur*. Ainsi, lorsque la famille se promène, le récitant fait brièvement référence au moment où la France a administré la Syrie en 1920 (*ADF*, I, p. 93). Plus tard, il éduque le lecteur sur la cité des arts de Palmyre au III^e siècle (*ADF*, II, p. 91). Ces interventions, qui ne correspondent pas aux événements illustrés par l'image, participent à creuser l'écart temporel entre le monde de l'enfant et de celui de Riad adulte.

En plus des discours à caractère historique, on trouve d'autres cas – plus rares – de dissonance entre les perspectives du récitant et du personnage. Dans le deuxième tome, par exemple, lorsque la famille se rend chez la demi-sœur d'Abdel-Razak, on assiste à un moment dans le récit où il semble y avoir un conflit entre le propos du récitant et la compréhension de l'enfant au moment des faits. Il y est question d'un cadre, représentant La Mecque, qui est accroché au mur. Or, si la narration textuelle stipule qu'il s'agit bien d'une photographie de La Mecque, la mention écrite qui est insérée dans l'illustration affirme « Je ne savais pas ce que c'était », traduisant ainsi la perspective de l'enfant, à travers une autre modalité de la voix du narrateur :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 19 - *ADF*, II, p. 28

Cette contradiction entre le cartouche narratif et la mention écrite démontre évidemment un savoir acquis postérieurement à ce moment du récit (l'enfant n'apprend que dans le troisième tome ce qu'est La Mecque (*ADF*, III, p. 29). Une telle dissonance entre les deux affirmations témoigne d'une double manifestation du souvenir, la photographie ayant un sens chez l'enfant et un autre chez l'adulte. Dans la réalité du premier, l'objet est un simple élément de décor qui pique sa curiosité, tandis que le récitant, de son côté, intervient comme s'il avait toujours su ce que c'était. Son commentaire vient clarifier le souvenir et lui apporter toute sa signification ; le lecteur comprend ainsi que l'enfant se trouve dans une famille pieuse. Ce passage est d'autant plus éloquent qu'il s'agit du seul moment où l'insertion d'une mention écrite souligne de manière flagrante la différence entre les savoirs de l'enfant et ceux de l'adulte, en faisant se heurter deux impressions différentes du même souvenir. De manière moins radicale, certains passages de l'ouvrage offrent d'autres types de commentaires, que nous examinerons dans les sections suivantes, et participent ainsi à distinguer les deux visions au sein du récit.

3.2.1.2. Le commentaire critique

Nous avons vu, dans le deuxième chapitre, qu'Abdel-Razak représente une véritable figure héroïque pour l'enfant. Riad a une confiance inconditionnelle en son père. En raison de son jeune âge, le garçon ne questionne jamais véritablement son père sur ses nombreuses opinions politiques, culturelles ou sociétales ; il cherche avant tout à lui plaire et à faire comme lui. Or, le point de vue du récitant a tendance à ne pas adopter le même sentiment d'adulation que cultive l'enfant pour son père. En effet, le récitant formule souvent des commentaires qui mettent en relief les incohérences des discours d'Abdel-Razak. Ces interventions démontrent la présence, chez l'adulte, d'un esprit critique qui se superpose à la vision plus candide de l'enfant. Ainsi, la narration textuelle met en cause l'héroïsme de la figure paternelle tel qu'il est vu le garçon en soulignant les contradictions dans la conduite et les paroles du père. Cela se produit lorsque le narrateur intervient pour commenter l'opinion qu'Abdel-Razak se fait de la politique ou pour souligner sa conception fluctuante de la religion.

D'abord, au tout début du récit, le narrateur nous raconte le parcours universitaire de son père en insistant sur son amour de l'histoire et de la politique (*ADF*, I, p. 9). Dans ce

passage, le cartouche narratif souligne une tension entre le discours et le comportement du père. En effet, la narration explique que, comme plusieurs jeunes Syriens, Abdel-Razak a « transformé la défaite arabe de la guerre de Kippour, en "presque victoire" ». Deux vignettes présentent alors le père qui raconte l'épisode du cessez-le-feu comme s'il y était : « on les avait presque ». Le récitant intervient alors pour souligner la première incohérence du père : « Pourtant, il avait fait ses études à l'étranger pour fuir le service militaire syrien, qui durait plusieurs années ». Ce premier cas instaure une tonalité critique, tout en mettant le personnage du père sous le signe de contradictions qui le caractériseront tout au long du récit.

Il arrive aussi que la narration, sans nécessairement contredire le père, vienne exposer les faits de manière plus directe et objective que ce dernier. Cela a pour effet de contrebalancer les propos d'Abdel-Razak qui a tendance à banaliser certaines situations. Par exemple, lorsque la famille va faire des courses, l'image montre les tablettes complètement vides. Le récitant explique alors qu'il s'agit d'une période de pénurie, tandis que le père, devant la réaction de la mère, tente d'atténuer la gravité de la situation en expliquant que, à son avis, la solution approche :



© Riad Sattouf & Allary Éditions

Figure 20 - *ADF*, I, p. 115

Dans la dernière case, au moment même où le père affirme que tout est possible, le monstateur plonge la scène dans l'obscurité, soulignant de manière comique l'écart entre les propos idéalistes du père et le sérieux de la situation. La perspective défendue par le père ne résiste manifestement pas à l'épreuve du réel et semble ainsi plutôt caricaturale.

De manière générale, le père a tendance soit à banaliser les tracasseries de leur vie en Syrie, soit à simplement les ignorer. C'est le cas notamment lors de la première visite de Ter Maaleh. Le récit décrit les rues malpropres de manière explicite : « Les rues étaient couvertes de sacs d'ordures qui semblaient très anciennes. Malgré le froid, une légère odeur de merde flottait dans l'air » (*ADF*, I, p. 88). Pendant ce temps, la mère rigole parce qu'elle constate que, comme en France, les gens ne ramassent pas les besoins de leur chien. Le père lui explique alors que les gens n'ont pas de chien comme animal de compagnie en Syrie. Lorsque Clémentine lui demande « C'est quoi alors? », il lui répond simplement : « Pff, c'est comme ça... faut pas regarder et c'est tout... » (*ADF*, I, p. 88). Le père choisit donc de se détourner d'une réalité que le récit se plaît à rappeler. Par conséquent, la narration permet une forme d'objectivité qui sert de contrepoids à l'attitude biaisée du père, que l'enfant est trop jeune pour percevoir.

Le récitant s'attache en particulier à la relation ambivalente que le père entretient avec la religion. Ce dernier critique certains préceptes musulmans à quelques reprises et respecte certains rites (le ramadan ou la circoncision de ses enfants par exemple), dans le seul but de plaire à sa famille. Pourtant, il parle souvent de Dieu et il raconte des histoires qui mettent en garde contre le « Satan » (*ADF*, I, p. 90-91). La narration participe activement à la mise en relief de ce double rapport du père à la religion. En effet, dès le début de la bande dessinée, le récitant insiste sur les convictions libérales de son père, en affirmant : « Il pensait que l'homme arabe devait s'éduquer pour sortir de l'obscurantisme religieux » (*ADF*, I, p. 11). Mais plus le récit avance, plus le lecteur constate que l'éducation religieuse détermine souvent l'attitude et les discours d'Abdel-Razak. En effet, seulement quelques pages après cette première affirmation du narrateur, le père s'indigne lorsque sa femme emploie le mot « Dieu » pour parler de Georges Brassens : « Rhaaa. Faut pas dire ça... que c'est un dieu... Dieu, ça ne peut pas être un homme... Dieu, c'est Dieu... ». Lorsque sa femme s'étonne de ce changement d'attitude, il lui rétorque : « faut respecter Dieu... Je suis libéral, mais faut pas dire qu'un homme c'est Dieu... » (*ADF*, I, p. 25). La contradiction est ici amplifiée par de tels commentaires narratifs qui viennent pointer du doigt les incohérences du père dans le récit. C'est aussi le cas lorsque la famille est invitée chez un cousin d'Abdel-Razak. L'hôte sert de l'alcool lors du repas et la narration souligne l'hésitation du père quant au comportement à

adopter : « La consommation d'alcool est formellement interdite par l'Islam. Mon père semblait un peu gêné d'outrepasser cette loi devant son cousin » (*ADF*, II, p. 58). C'est l'intervention du récitant qui permet d'expliquer l'inconfort du père, autrement indécidable dans l'image.

La même ambivalence se fait sentir lorsqu'Abdel-Razak veut acheter du porc pour sa femme. À peine perceptible dans l'image, la gêne est soulignée par le cartouche narratif qui précise : « Il regardait autour de lui, comme s'il ne voulait pas être vu... ».



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 21 - *ADF*, II, p. 84

L'inconfort du père dans cette situation est donc pris en charge et véhiculé principalement par la narration. Ce sont ces commentaires brefs, qui, par leur récurrence, mettent progressivement en place une lecture de la situation autre que celle qui, portée par l'illustration, est surtout associée à la vision de l'enfant. La tendance qu'a le récitant à souligner les incohérences dans le comportement du père fait en sorte d'offrir un point de vue beaucoup plus critique qui s'éloigne de l'admiration inconditionnelle du garçon.

3.1.1.3. Le commentaire politique

Comme nous l'avons vu dans les sections précédentes, la voix du récitant correspond à un point de vue qui est nécessairement teinté par les convictions et la sensibilité du narrateur adulte. Après tout, dans ce type de récit, le passé est appréhendé à travers le présent, qui oriente la manière dont les souvenirs sont remémorés. À ce sujet, Genie Nicole Giaimo

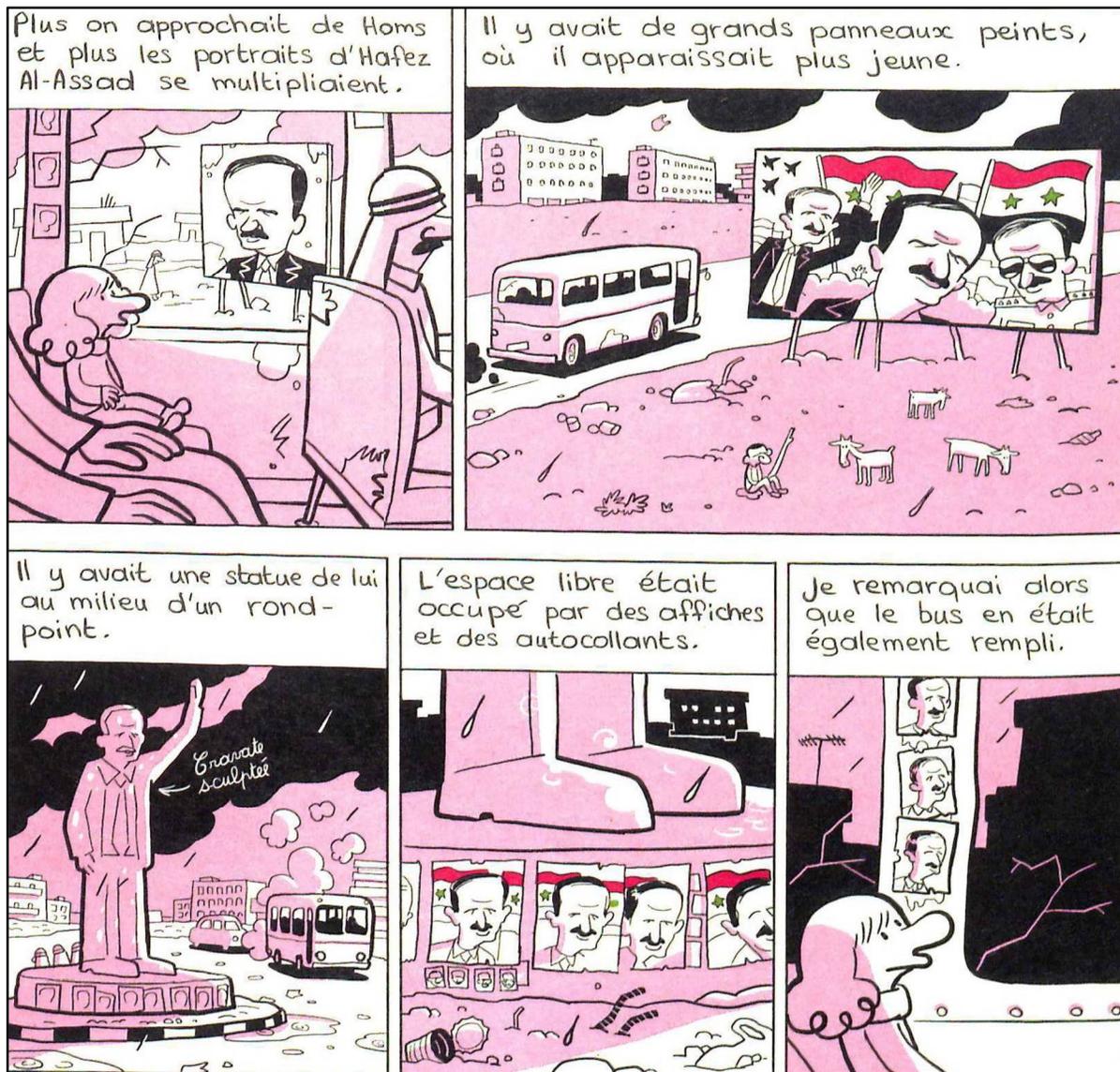
explique: « [...] people [...] reconfigure their assessment of a situation, event, or personal belief based upon additional knowledge: "recollections of past events are filtered by current knowledge"¹²⁷ ». Le travail d'écriture s'effectuant bien après les évènements, il n'est pas surprenant que les convictions actuelles de l'auteur puissent avoir un impact non seulement sur la construction du récit, mais aussi sur la perception de ses propres souvenirs.

Dans *L'Arabe de futur*, le filtre qu'évoque Giaimo touche particulièrement les nombreux éléments de propagande politique auxquels l'enfant est soumis, mais que le récitant réinterprète de manière critique. En effet, dans la Syrie de l'époque dirigée par Hafez Al-Assad, la propagande semble faire partie de la vie de tous les jours. Les commentaires sur les portraits de dirigeants, les discours politiques orientés ou les lois oppressives apparaissent de façon graduelle. Le récitant met ainsi en place un réseau d'énoncés qui permettent au lecteur de prendre conscience de la vie sous une dictature. Sans critiquer ouvertement le système politique syrien, l'auteur jette un éclairage particulier sur celui-ci en invitant le lecteur à entreprendre une réflexion et à tirer ses propres conclusions quant aux effets du régime syrien sur la vie quotidienne. Si l'enfant est incapable de comprendre les implications politiques du monde qui l'entoure, les observations du récitant nous permettent de décoder la réalité politique qui se tisse à l'arrière-fond du récit. Par exemple, lorsque le père veut acheter un magnétoscope à Homs, le récitant explique la taxation imposée par le pouvoir : « À cette époque, les biens d'importation étaient fortement taxés par le régime. Cela pouvait aller jusqu'à 600%. Alors, les gens se rabattaient sur la contrebande » (*ADF*, II, p. 83). Grâce à ce type de commentaire, le lecteur comprend qu'il est difficile d'obtenir des produits considérés comme « modernes » en Syrie autrement que par le marché noir, puisque l'importation est très restreinte et les taxes prohibitives.

Dès l'arrivée de la famille en Syrie, le narrateur souligne l'omniprésence des portraits du président de la République syrienne : « La première chose qu'on voyait en arrivant à Damas, c'était le portrait géant d'un moustachu à grand front : Hafez Al-Assad » et « Au fur et à mesure que l'on progressait dans les couloirs, les portraits d'Hafez Al-Assad se

¹²⁷ Genie Nicole Giaimo, *Unable to Remember but Unwilling to Forget: Cognition, Perception, and Memory in the Contemporary American Memoir*, thèse de doctorat, Boston, Northeastern University, 2014, p. 155.

multipliaient » (*ADF*, I, p. 72). Au fil du récit, les effigies du président réapparaissent et le récitant insiste chaque fois sur leur nombre et leur ampleur, pour souligner ce qui est déjà manifeste, comme c'est le cas à la page 111 du premier tome, où l'image du chef d'état est démultipliée au point de saturer l'espace visuel :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 22 - *ADF*, I, p. 111

Évidemment, l'enfant ne peut que remarquer la présence continue de ces portraits, mais il ne s'en étonne pas. La narration, quant à elle, invite le lecteur à s'interroger sur les implications de la présence grandissante de ces portraits. Le récitant ne porte pas de jugement, mais participe, par son insistance, à mettre en lumière les éléments de propagande du régime.

En somme, la nature des commentaires du récitant contribue, à divers degrés, à marquer à la fois la dissociation et la juxtaposition des perspectives du jeune protagoniste et du narrateur adulte. La remémoration s'exprime par une dualité qui nous engage à constamment être attentif à la fois ce qui est montré et ce qui est dit à ce sujet.

3.2.2. Procédés comiques et normalisation de la violence

Les auteurs de bande dessinée ont développé, au fil du temps, des procédés et des codes – graphiques, mais aussi textuels – pour exprimer toute une gamme de situations ou d'états d'esprit, à des fins souvent humoristiques. Par exemple, nous reconnaissons volontiers que l'onomatopée « zzz » évoque le souffle ou le ronflement d'un personnage endormi ou, encore, que le cumul apparemment aléatoire d'idéogrammes dans un phylactère signale la colère d'un personnage et se substitue à un vocabulaire grossier. Lucie-Marie Magnan identifie les principaux éléments formels qui ont un potentiel comique en bande dessinée. Parmi les procédés graphiques, il y a notamment « le trait graphique » qui détermine – de façon caricaturale – les attributs de chaque personnage, « le mouvement » qui utilise « [...] des positions de déséquilibre, des lignes de force, des masses contrastées, des mimiques de mouvements ou des sorties hors cadre » afin d'exploiter les effets d'amplification, et « les sons », qui, sous diverses formes, ont des fonctions comiques de toutes sortes¹²⁸. Ces modalités graphiques, que l'on retrouve dans la mise en scène du gag, sont traditionnellement associées à la bande dessinée « brève », ayant pour but de faire rire et de divertir grâce à un usage optimal de l'espace alloué (nous pensons notamment à la traditionnelle section des *funnies* dans les journaux du dimanche en Amérique du Nord).

Bien que se présentant comme une bande dessinée autobiographique, *L'Arabe du futur* opte pour une tonalité humoristique et fait volontiers appel aux codes évoqués par Magnan. Le monstreur y exploite ces procédés dans certains contextes volontairement humoristiques, mais aussi – et surtout – pour illustrer des situations plutôt graves qu'on cherche ainsi à présenter sur un mode plus léger. C'est le cas des passages où la violence physique est mise en scène par un dessin à caractère comique. Ce choix esthétique devient même un trait distinctif

¹²⁸ Lucie-Marie Magnan, « Bande dessinée comique et figuration narrative », *Québec français*, n° 111, 1998, p. 77-82.

de ces passages dans *L'Arabe du futur*, c'est-à-dire que les procédés humoristiques (tels les figures hyperboliques, l'onomatopée ou le traitement caricatural) sont employés de façon quasi systématique dans ce type d'épisodes. Par conséquent, le lecteur est porté à rire devant ces situations traitées de manière amusante, comme il le ferait en lisant un album de *Gaston Lagaffe*, par exemple¹²⁹. Pourtant, les implications de la violence dans une bande dessinée autobiographique sont bien différentes de celles d'un récit fictionnel et ce constat provoque un étrange sentiment de malaise ou d'inconfort chez le lecteur, ce qui l'engage à réfléchir sur la portée des gestes représentés. Avec le regard d'un adulte, le monstateur cherche en effet à provoquer une réaction chez le lecteur alors qu'au contraire, pour le personnage enfant, la violence apparaît comme un phénomène normal. Ainsi, il nous faut constater que, dans l'ouvrage de Sattouf, les gestes violents font décidément partie du quotidien des personnages. Dans le deuxième tome uniquement, aux quinze vignettes qui font état des sévices subis par les enfants dans le seul cadre de l'école, viennent s'ajouter quatre passages illustrant des violences qui se déroulent hors de l'institution scolaire. Ces chiffres indiquent qu'il y a une véritable prépondérance de la violence à caractère éducatif, ayant pour effet de désensibiliser les personnages, et plus spécifiquement le jeune Riad, face à la conduite abusive du personnel enseignant et à la brutalité qui se manifeste à l'école. Comme ces épisodes deviennent une habitude, l'enfant se met tout naturellement à imiter des gestes et des paroles qu'il considère comme normaux. Ainsi le garçon qui s'était qualifié de délicat devient-il peu à peu bagarreur, et ce, malgré les avertissements de ses parents (*ADF*, I, p. 78 et 131). Il emploie les insultes apprises pour injurier son petit frère (*ADF*, III, p. 10) et se plaît à imaginer une manière très brutale et sanglante d'assassiner son cousin Anas lorsque ce dernier saccage délibérément le champ de la famille (*ADF*, III, p. 58). La violence est à ce point ancrée dans le quotidien de l'enfant que ce dernier s'étonne devant l'absence de punition corporelle parmi les techniques disciplinaires de l'institutrice lorsqu'il arrive à l'école française : « ELLE NE LEUR DONNA AUCUN COUP DE BÂTON! Son ton ferme avait suffi » (*ADF*, III, p. 111). En somme, on peut constater que la violence est considérée comme normale par l'enfant. Pourtant, une toute autre perspective nous est offerte par le traitement esthétique des scènes de violence qui, par

¹²⁹ Gaston Lagaffe est le personnage de la bande dessinée éponyme créée en 1957 par André Franquin.

une utilisation pour le moins paradoxale des procédés comiques, invite le lecteur à réfléchir sur ce type de gestes.

Rappelons d'abord que la facture visuelle de type *cartoon* est prépondérante dans *L'Arabe du futur*. Ce type de représentation, caractérisée par une simplification des traits, s'accompagne parfois d'une déformation des visages lors de fortes émotions, à la manière d'une caricature. Cette déformation, que l'on peut considérer comme un procédé hyperbolique, amplifie l'expression d'un personnage dans le but de provoquer un effet comique. Dans *L'arabe du futur*, le monstateur l'utilise d'ailleurs à quelques reprises à des fins humoristiques, notamment pour représenter l'émerveillement de la découverte d'un aliment particulièrement savoureux, comme c'est le cas lorsque le père évoque le souvenir qu'il a de la première fois où il a savouré un yaourt aux fraises :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 23 - *ADF*, II, p. 51

L'effet comique de la caricature est bien senti : les yeux exorbités et l'ajout de cœurs expriment un sentiment de l'ordre du coup de foudre. Le tout est d'autant plus comique que le personnage semble éprouver un coup de foudre pour un simple yaourt. Cet exemple, parmi bien d'autres, vient démontrer l'efficacité de l'hyperbole en humour. Pourtant, lorsque la même distorsion caricaturale est employée lorsqu'un enfant se fait frapper, il y a lieu de se demander si le contraste entre la gravité de la situation et l'utilisation du procédé humoristique



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 25 - *ADF*, II, p. 26

Encore une fois, on remarque que les mêmes procédés sont employés. Le monstre utilise la déformation du visage chez l'enfant, mais aussi l'onomatopée qui, par la taille des caractères, vient exprimer un bruit assourdissant. La puissance de l'élan du bâton est marquée par des lignes qui suivent l'entièreté du mouvement ; l'effet de forme hérissée en arrière-plan fait écho au trait étoilé qui délimite le point d'impact entre le bâton et la main et, finalement, la couleur rouge, qui est omniprésente, fait directement référence à la douleur du personnage. Le contexte autobiographique suggère cependant qu'il s'agit d'un enfant réel – l'auteur – qui a reçu ce châtement et non d'un personnage fictif dont on pourrait simplement s'amuser.

De toute évidence, ce type de représentation est assez singulier et nous sommes d'avis que le traitement humoristique laisse entrevoir ici une vision de la violence qui cherche moins à simplement faire rire le lecteur qu'à le faire réagir. Si l'enfant ne s'insurge pas contre une violence qu'il juge ordinaire, le monstre propose, quant à lui, une perspective d'adulte qui dénonce l'emploi de la violence à des fins éducatives au moyen d'un comique dissonant et paradoxal¹³⁰.

¹³⁰ Dans plusieurs entrevues, Sattouf a d'ailleurs indiqué qu'il était fermement opposé à la violence éducative. Voir notamment « Riad Sattouf, un auteur de BD contre la violence éducative ordinaire », *OVÉO*, 25 juin 2015.

Un autre élément tout à fait intéressant, l'absence de cadre, s'ajoute, dans les scènes de violence, à l'utilisation des codes humoristiques. Nous avons vu, dans le deuxième chapitre, que l'omission du cadre dans certaines vignettes pouvait avoir un effet sur notre perception de la vitesse du récit, en créant l'illusion d'une temporalité plus lente, voire suspendue. De plus, nous avons expliqué que l'absence des éléments de décor dans une vignette pouvait amplifier l'effet de focalisation sur le personnage ou l'acte représenté. En ce sens, l'absence de cadre et l'insistance sur le geste peuvent donner l'impression d'un arrêt sur image et donc d'une pause dans le temps du récit. Or, tout comme en témoignent nos exemples précédents, ces deux caractéristiques formelles se retrouvent de manière récurrente dans la mise en scène des épisodes de violence. C'est donc comme si les comportements représentés étaient isolés de leur contexte immédiat et imposaient au lecteur un moment de réflexion pour considérer les implications de ces gestes.

Jan Baetens perçoit cette omission du cadre comme une manœuvre métalectique¹³¹, à l'instar d'un regard caméra au cinéma, c'est-à-dire que le réel « pénètre dans l'univers de la diégèse, ou qu'inversement le monde diégétique s'empare du niveau "supérieur"¹³² ». Il s'agit donc d'un procédé bédéistique qui permet le bris du quatrième mur, cette frontière qui, au théâtre comme au cinéma, sépare l'œuvre du public. En d'autres mots, l'absence de cadre permet au contenu d'une vignette de déborder, de manière symbolique, vers le monde réel. Dans *L'Arabe du futur*, ce procédé permet de « décloisonner » les gestes représentés en invitant le lecteur à se pencher sur ces derniers. Il s'agit certainement d'un aspect formel, plutôt subtil en lui-même, qui vient s'ajouter à l'utilisation critique des procédés comiques. Pourtant, ce procédé métalectique a pour effet tacite de réitérer le caractère autobiographique du récit et ainsi de rappeler au lecteur qu'il se trouve devant des situations censément réelles. Il y a donc plusieurs aspects formels qui s'entremêlent dans le traitement de la violence dans

En ligne : <https://www.oveo.org/riad-sattouf-un-auteur-de-bd-contre-la-violence-educative-ordinaire/>. Page consultée le 3 février 2018; et Angélique Chrisafis, « Riad Sattouf Interview: 'I didn't want to be the guy of Arab origin who makes comics about Arab people' », *The Guardian*, 30 septembre 2016. En ligne : <https://www.theguardian.com/books/2016/sep/30/riad-sattouf-interview-graphic-novelist>. Page consultée le 3 février 2018.

¹³¹ Jan Baetens (« Pour une poétique de la gouttière », *loc. cit.*, p. 374-375) se réfère à *Figures III* de Gérard Genette.

¹³² Jan Baetens, « Pour une poétique de la gouttière », *loc. cit.*, p. 374.

L'Arabe du futur, de manière à exprimer une distance entre la vision de l'enfant et la perspective critique du monstateur.

Le traitement comique de la violence peut donner une fausse impression de trivialité, comme si les gestes en question devaient être pris à la légère. Mais la récurrence de la violence en elle-même peut venir heurter le lectorat occidental qui représente le public principal de *L'Arabe du futur*, de façon à souligner la différence de pratiques culturelles, notamment en matière d'éducation. Dans le chapitre qui suit, nous nous attarderons à la façon dont le récit est aménagé pour présenter les mœurs et les coutumes du Moyen-Orient au lecteur occidental.

Chapitre 4 : Pour un rapprochement des deux visions

Jusqu'à maintenant, dans ce mémoire, nous avons insisté sur la distance que le récit cherche à marquer entre la perspective de l'enfant et celle de l'adulte. Cela peut donner l'impression que l'ouvrage repose essentiellement sur une tension entre deux points de vue. De fait, la remémoration invite à exploiter les vides et les approximations du souvenir, qui consiste en une réactualisation, au présent, d'un passé forcément lacunaire, surtout lorsqu'il renvoie à la première enfance. Par l'image, qui permet au souvenir d'échapper à la logique langagière du narrateur adulte, le médium utilisé favorise, comme nous l'avons vu, les effets d'écart et de mise à distance. Mais, bien souvent, ces effets s'inscrivent dans une dynamique de complémentarité qui, au sein de *L'Arabe du futur*, fait s'éloigner et se rapprocher ces deux visions. Il importe donc de signaler, dans le cadre de notre dernier chapitre, divers effets de convergence dynamique entre le récit de l'enfant et les interventions de l'adulte. Pour ce faire, nous étudierons d'abord des situations où le récitant met en place des cartouches narratifs qui, au lieu de décrire l'action ou de transmettre le point de vue de Riad auteur, relayent une vision qui ne peut que relever du personnage de l'enfant.

Il nous semble que la convergence des deux perspectives qui s'effectue à divers moments du récit est mise au service d'une volonté d'utiliser le récit afin d'exposer le lecteur à une certaine altérité culturelle. En effet, l'action de *L'Arabe du futur* prend place essentiellement au Moyen-Orient, mais s'adresse d'abord à un public occidental, pour qui ce récit devient une occasion de se familiariser avec une culture orientale à travers l'expérience qu'en a le jeune Riad. Cette formule permet de repenser le « filtre [d'origine colonialiste] à travers lequel l'Orient a toujours été observé, compris, vu par l'Occident¹³³ ». Sattouf joue de sa double ascendance pour offrir, tel un guide, un aperçu de la culture de son père. Comme il est mis en scène par l'auteur adulte, qui vit et travaille en France, le regard de l'enfant devient le vecteur d'une forme d'immersion dans la culture du Moyen-Orient.

¹³³ Francis Brassard-Lecours, *La représentation de l'altérité arabo-musulmane dans le rockumentaire ethnographique*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2016, p. 5.

Dans le but de réfléchir au contact entre l'ici et le là-bas qui se donne à voir dans l'ouvrage, nous tenterons de cerner, dans les sections qui suivent, les passages susceptibles d'interpeller la sensibilité du lecteur dans son rapport à l'autre. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la manière dont le narrateur actorialisé utilise le protagoniste afin de donner une portée didactique au récit. Nous nous attacherons à un exemple particulier qui, par les effets de la mise en page, permet au lecteur de suivre la même éducation que Riad, le temps de quelques planches. Ensuite, nous étudierons les chevauchements entre le familier et l'altérité au sein de la bande dessinée. En effet, comme nous l'avons déjà évoqué, l'enfant est une figure à laquelle il est relativement facile de s'identifier. C'est donc souvent à travers les expériences du garçon que le lecteur peut trouver des repères familiers dans un contexte inhabituel dont le récitant a, quant à lui, plutôt tendance à souligner l'altérité. Dans la dynamique qui lie les diverses instances narratives dans certaines situations servant à présenter au lecteur des éléments culturels orientaux, l'ouvrage de Sattouf associe ainsi la vision de l'enfant et celle de l'adulte. Nous pourrions constater la façon dont l'auteur, en synchronisant les commentaires du récitant et le dessin, réussit à exprimer les problèmes liés à sa propre identité culturelle, mi-française, mi-syrienne, notamment en mettant en scène les tensions qui se manifestent entre ses parents en raison de l'appartenance de l'autre à une culture différente. La présence de la mère, seule étrangère dans un petit village rural syrien, constitue un rappel constant de la part de francité dont est porteur le jeune Riad, voué à concilier, dans la mesure du possible, la double ascendance culturelle qui est la sienne. L'existence même de *L'Arabe du futur* montre bien que cette entreprise n'allait pas de soi, même si le comique du traitement bédéistiquetend évidemment à dédramatiser un apprentissage identitaire dont on perçoit néanmoins le caractère impératif et conflictuel.

4.1. L'entrecroisement des voix de l'adulte et de l'enfant

Si la construction particulière du récit a tendance à séparer le point de vue de l'enfant de la perspective adulte, certains passages laissent percevoir le caractère complémentaire de ces deux visions. Après tout, même si la distance temporelle est bien réelle entre le sujet narré et le sujet narrant, les deux instances représentent une seule et même personne à différents

moments de son existence. Il est donc tout à fait naturel qu'il y ait une alternance entre imbrication et distanciation des voix dans le récit.

Divers passages mettent de l'avant ces filiations entre le sujet narrant et le sujet narré. C'est le cas lorsque le récit rapporte les impressions de l'enfant. Ainsi, momentanément, la voix de l'adulte se met au service des observations du garçon. Par exemple, dans le troisième tome, lorsque Riad s'apprête à marcher devant des gens qui font la prière, son père s'exclame et l'arrête au dernier moment. Il lui explique qu'il ne doit jamais se placer « entre Dieu et le croyant » et passer derrière le groupe. Le récit intervient alors pour souligner l'attitude contradictoire du père :



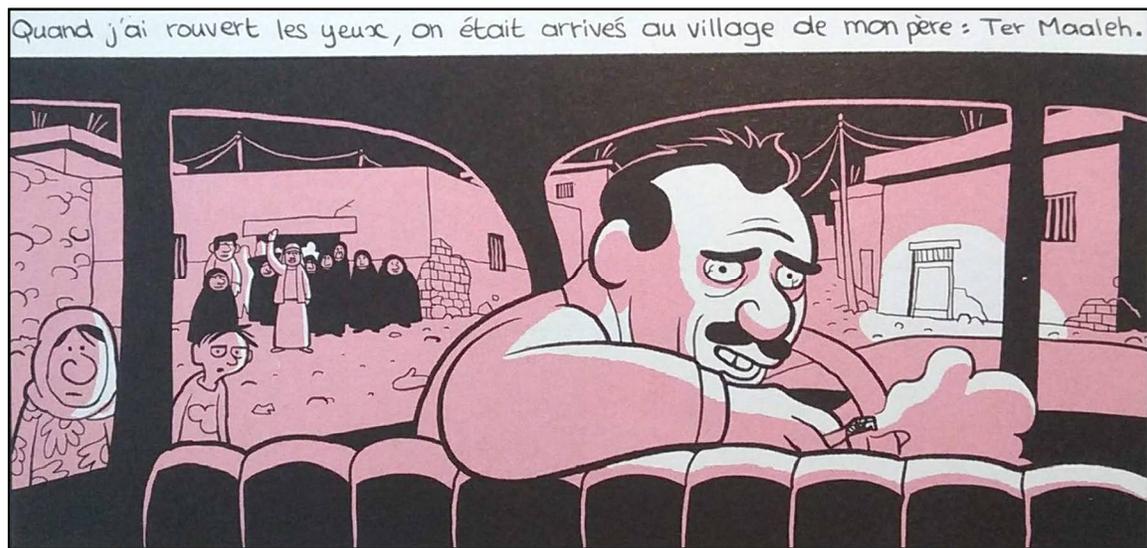
© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 26 - *ADF*, III, p. 44.

Dans ce cas, le récit semble manifestement relayer une observation effectuée par l'enfant au moment des faits et non formuler un commentaire postérieur aux événements. C'est presque comme si le récit se faisait porteur de la pensée de l'enfant. D'ailleurs, le cartouche narratif semble s'accorder parfaitement à l'image puisqu'il survient juste après les explications du père, alors que Riad s'éloigne.

Un autre exemple d'union entre les points de vue survient lorsque Riad est dans l'autobus vers Homs. L'illustration dépeint l'enfant qui observe les multiples portraits d'Hafez Al-Assad. C'est alors que le récit intervient en affirmant : « Moi, j'aimais moins Assad que Kadhafi. Il était moins beau, moins sportif. Il avait un front disproportionné et l'air un peu

fourbe. On voyait mal ses yeux » (*ADF*, I, p. 111). La correspondance entre le cartouche et l'image donne à voir une complémentarité entre la voix de l'adulte et le point de vue du garçon. Par ailleurs, le récitant formule son commentaire de manière simple (avec le pléonasme « Moi, j'... ») et la superficialité qui émane de la comparaison entre les deux dictateurs confirme que le récitant relaye directement la pensée du garçon.

Un dernier exemple tout à fait singulier de cette convergence entre l'enfant et l'adulte survient lorsque la famille arrive en taxi à Ter Maaleh :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 27 - *ADF*, I, p. 76

L'image de cette vignette illustre l'un des rares moments où le lecteur, à l'aide d'un angle de vue subjectif, observe la scène à travers les yeux de l'enfant. L'effet est souligné par le commentaire du récitant qui rend compte directement de l'expérience du garçon : « Quand j'ai rouvert les yeux... ». Dès lors, si les deux visions semblent parfois irréconciliables, elles peuvent aussi s'associer harmonieusement dans un cas comme celui-ci, notamment, comme nous le verrons dans la section suivante, pour exploiter le potentiel didactique du récit en ce qui a trait à la réalité culturelle de l'auteur.

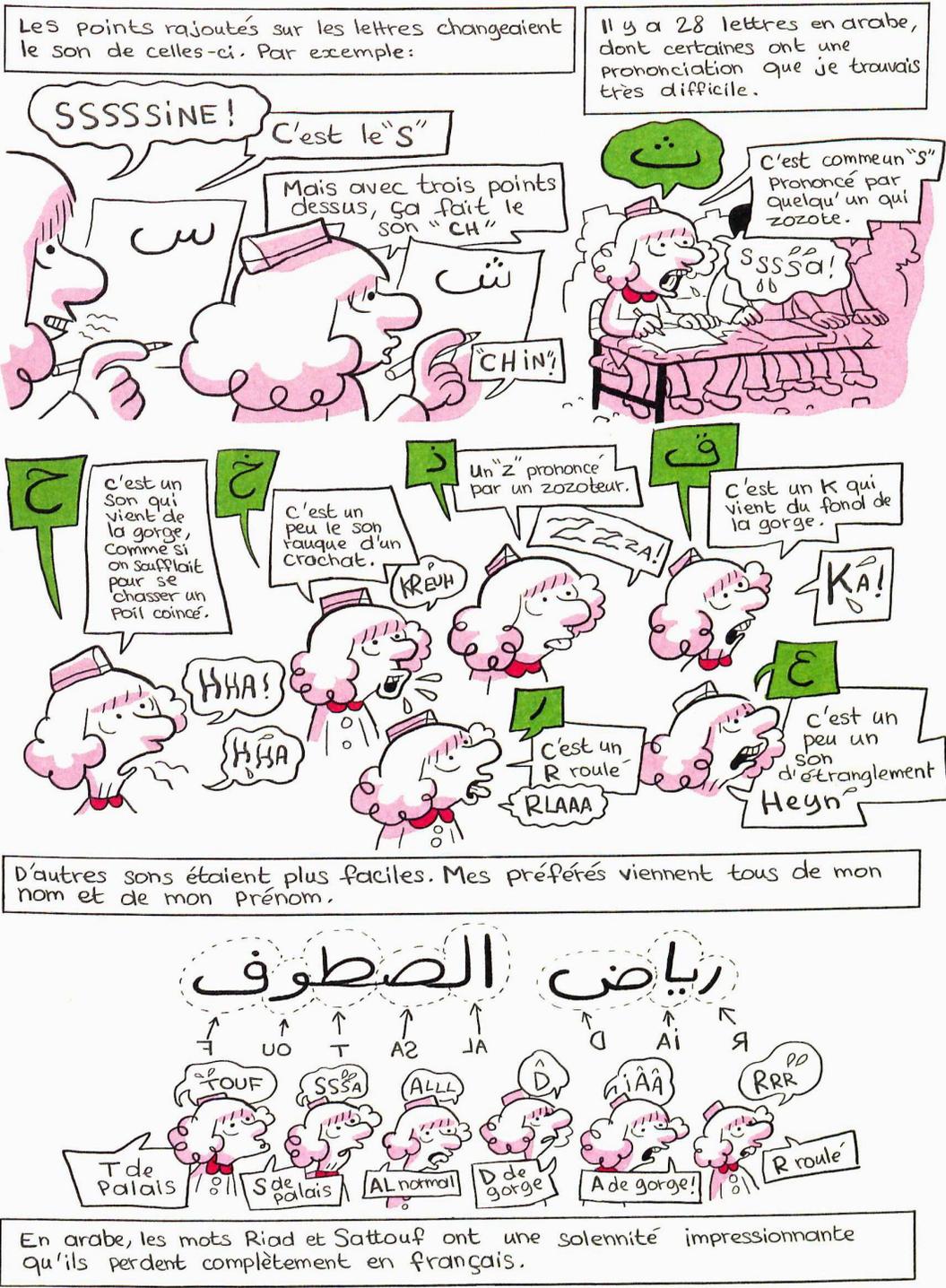
4.2. La potentialité didactique du récit

Tout au long du récit, l'enfant s'engage dans un parcours que l'on pourrait qualifier d'initiatique. En effet, le récit d'enfance ressemble beaucoup au roman d'apprentissage puisqu'il montre le héros vieillir et évoluer au fil des pages. Le lecteur se voit alors invité à suivre l'enfant dans ses nouvelles expériences et ses découvertes. Dans *L'Arabe du futur*, si le narrateur se distancie souvent du point de vue de l'enfant, il arrive parfois que leur vision s'accorde pour permettre au lecteur de partager les apprentissages du protagoniste. En effet, le lecteur est amené à suivre Riad lorsque ce dernier reçoit son éducation musulmane et découvre la nourriture syrienne, par exemple. En effet, l'enfant vit et grandit dans le pays d'origine de son père, dans une culture qui est étrangère pour le lectorat principalement occidental de *L'Arabe du futur*. Le narrateur actorialisé semble organiser les souvenirs du garçon d'une manière qui peut traduire l'ambition didactique d'informer le lecteur sur la culture de son père, grâce à l'immersion dans ses souvenirs d'enfance. En entrevue, Sattouf précise qu'il n'a pas voulu attribuer à sa description de la Syrie une finalité idéologique ou didactique : « I just wanted to show the life in this small, sunny village at that time. Maybe it could shed some light a little bit on life in Syria, but it's not a definitive way of understanding what is happening there. That is not my purpose »¹³⁴. Mais il n'exclut pas non plus une telle lecture : « I like to have two ways of interpreting things. I think that's much more near to what life is. You can interpret things in many ways ». Par ailleurs, même s'il affirme, à une autre occasion n'avoir pas « voulu faire un livre politique au sens propre du terme » (« Je raconte des faits et des actions. C'est ce qui m'intéresse. J'évite les commentaires »¹³⁵), il est clair que la remémoration engage le récit vers le constat des différences culturelles, d'une manière qui n'est pas dépourvue d'une perspective critique, ainsi que d'une fonction didactique, comme lorsque Riad commence à apprendre à lire et à écrire l'arabe à l'école. Le narrateur actorialisé

¹³⁴ Alex Dueben, « Interview: Riad Sattouf on Growing up Between the Lines of France and Syria in *The Arab of the Future* », *The Beat. The Blog on Comics Culture*, 21 décembre 2016. En ligne : <http://www.comicsbeat.com/interview-riad-sattouf-on-growing-up-between-the-lines-of-france-and-syria-in-the-arab-of-the-future/>. Page consultée le 31 mars 2018.

¹³⁵ Jean-Sébastien Josset, « Riad Sattouf : “Être métis rend caduque tout idée de patriotisme” », *Jeune Afrique*, 13 juin 2014. En ligne : <http://www.jeuneafrique.com/50429/societe/riad-sattouf-tre-m-tis-rend-caduque-toute-id-e-de-patriotisme/>. Page consultée le 31 mars 2018.

réserve alors deux pages à une scène où il organise l'information d'une manière tout à fait unique. En effet, la narration se coordonne alors avec la parole de l'enfant dans un va-et-vient informatif alors que la voix de l'un et de l'autre s'entremêlent au point de ne plus savoir qui donne la leçon :



© Riad Sattouf & Allary Éditions

Figure 28 - ADF, II, p. 65

Dans cette planche, le lecteur reçoit les mêmes enseignements que Riad, ce qui transforme l'expérience de lecture de la bande dessinée en un procédé éducatif. L'imbrication des voix du récitant et de l'enfant rendent ce passage tout à fait singulier. En effet, ce type de mise en page

ne se retrouve à aucun autre moment dans le récit. Le narrateur actorialisé utilise la répétition des portraits de Riad et la présence des explications dans les phylactères pour donner l'impression que l'enfant sort momentanément de son contexte narratif pour donner lui-même la leçon au lecteur. Sa prise de parole est soudainement associée à l'enseignement et répond, en quelque sorte, au récitant tout en illustrant ses explications. En effet, le récitant affirme : « Les points rajoutés sur les lettres changeaient le son de celles-ci. Par exemple : » et l'enfant renchérit : « SSSSSINE! », « C'est le S », « Mais avec trois points dessus, ça fait le son "CH" ». Le narrateur actorialisé utilise donc cette disposition de la planche en misant sur la collaboration du sujet narrant et du sujet narré, et ce, afin d'inviter le lecteur à apprendre en même temps que l'enfant : plutôt que de simplement indiquer que Riad apprend la langue de son père, ce passage fait de la lecture une véritable leçon d'arabe.

À d'autres endroits, l'auteur introduit des informations qui permettent au lecteur d'en apprendre davantage sur la culture de son père. Le récit d'enfance devient en quelque sorte un prétexte pour faire découvrir la réalité syrienne au lecteur. Sans revenir sur les exemples déjà commentés dans le deuxième chapitre, soulignons que la découverte de la nourriture constitue un savoir particulier que l'ouvrage met bien en scène. La présence des mentions écrites sensorielles (rappelons qu'elles sont associées aux observations de l'enfant) est presque systématique durant ces moments. Or, il arrive aussi que le commentaire du récitant abonde dans le même sens que les impressions de l'enfant :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 29 - *ADF*, I, p. 83

Notons que la voix du récitant et le point de vue de l'enfant sont en parfaite harmonie dans cet exemple, afin de mieux véhiculer l'expérience du souvenir et d'apporter des précisions sur la nature du plat. Les mets syriens semblent représenter une façon privilégiée de se familiariser avec la culture ambiante. En effet, à un moment, Abdel-Razak affirme lui-même : « Vous allez voir, les makdouss, c'est la Syrie », comme si toute la culture d'un pays s'exprimait dans sa nourriture (*ADF*, I, p. 83). Ainsi, la nourriture est vue comme un symbole culturel qui a une portée singulière. Nous sommes d'avis que l'auteur utilise les nombreux épisodes de découvertes gastronomiques comme une manière d'initier le lecteur à la culture de son père, à travers la cuisine.

Cette façon de faire représente un moyen pour exposer le lecteur à la culture de l'autre. Par le rapprochement des voix de l'enfant et de l'adulte, l'auteur est en mesure de partager une partie de son expérience en Syrie, mais surtout de faire découvrir la culture de son père. Nous verrons, dans les sections qui suivent, que cette dynamique entre sujet narrant et sujet narré peut aussi mettre en relief des situations qui tiennent à la fois du familier et de l'étranger et ainsi obliger, chez le lecteur, une renégociation du concept d'altérité.

4.3. Les chevauchements du familier et de l'étranger dans

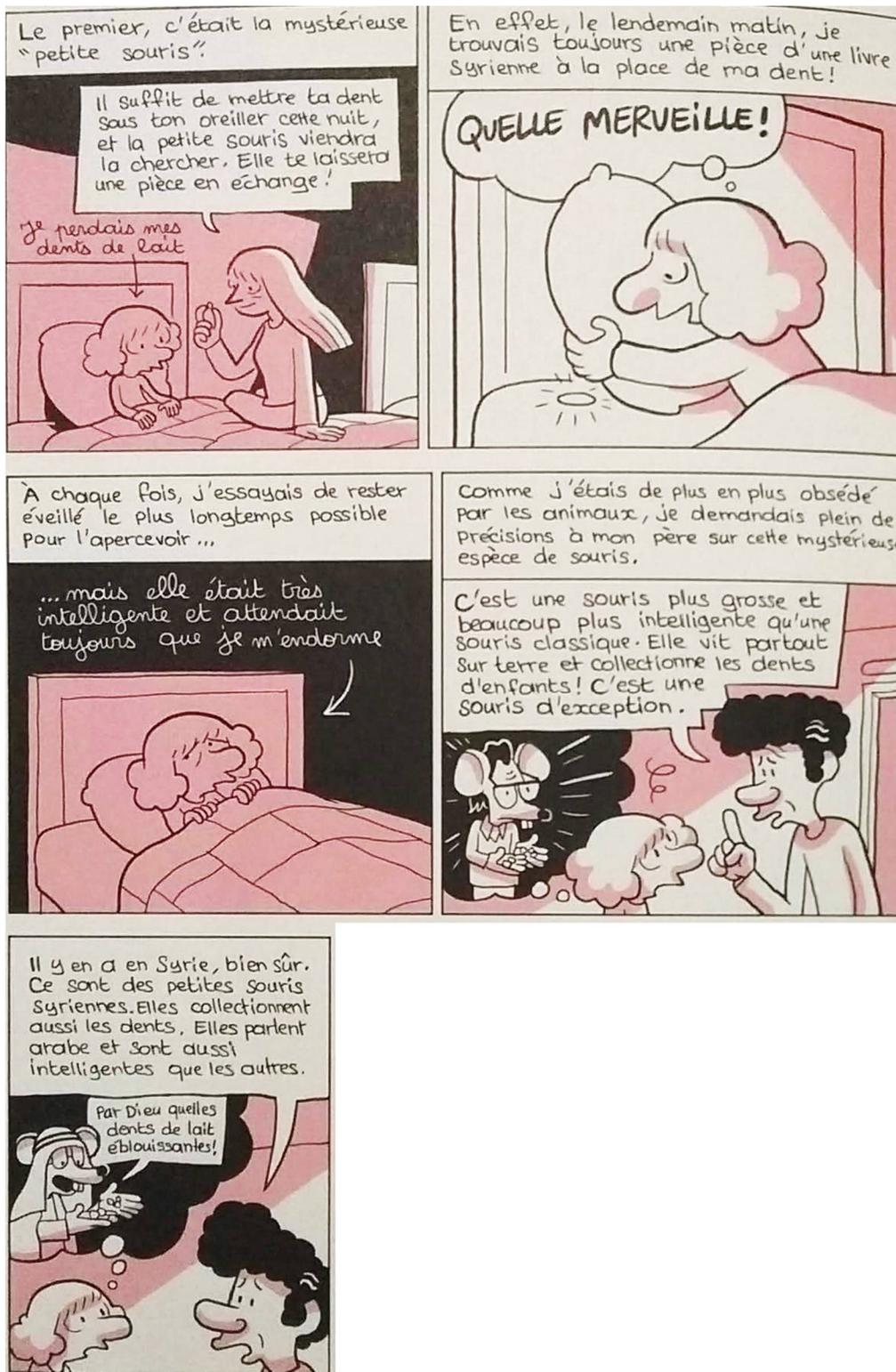
L'Arabe du futur

Nima Naghibi et Andrew O'Malley se sont penchés sur *Persepolis* de Marjane Satrapi en se montrant attentifs à l'opposition entre l'Orient et l'Occident qui y est présentée¹³⁶. En adoptant un point de vue occidental, ils se sont notamment attardés à discerner, dans le récit, les rapports entre les éléments familiers – les référents communs, la mention de personnalités américaines, etc. – et étrangers – les notions culturelles iraniennes, le voile, les martyrs, etc. Avec des codes et un langage graphique occidental, le récit bédéistique peut ainsi accueillir l'altérité en confrontant le lecteur à des mœurs et coutumes qui lui sont étrangères. Plusieurs spécialistes ont souligné cet aspect en prenant comme exemple la question du voile dans *Persepolis*. Lorsqu'elle aborde l'imposition du hijab au sein de son contexte libéral de sa famille – celle-ci est opposée aux politiques du Chah et milite activement contre les

¹³⁶ Nima Naghibi et Andrew O'Malley, *loc. cit.*, p. 226-227.

impositions du régime, mais doit tout de même se plier à l'adoption du hijab –, Marjane Satrapi incite ses lecteurs à repenser la conception occidentale du voile. Dans un esprit semblable, *L'Arabe du futur* fait usage de situations familières et de référents communs afin d'inviter le lecteur à reconsidérer ce qui relève de l'altérité, l'inscription d'éléments usuels dans un contexte étranger offrant la possibilité au lecteur de se reconnaître dans certaines facettes de la réalité de l'autre.

Plusieurs passages de l'ouvrage associent le familier et l'étranger, l'occidental et l'oriental, notamment lorsque le récitant décrit certaines traditions, associées à l'enfance, auxquelles Riad prend part. Notons que ces épisodes sont marqués par une convergence entre le récitant et le personnage. C'est le cas, par exemple, lorsque Riad reçoit la visite de la petite souris :



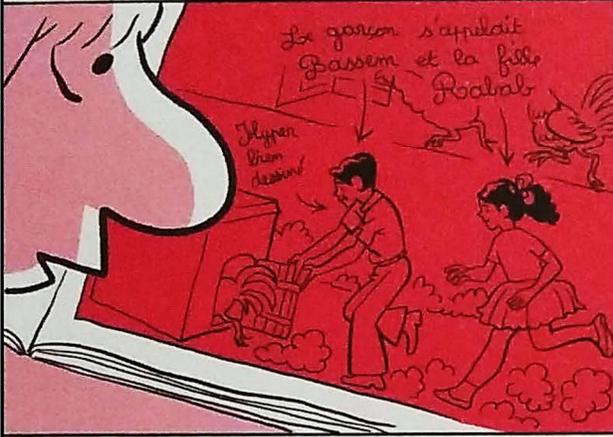
© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 30 - ADF, III, p. 18

La tradition expliquée par la mère est assez familière pour le lecteur. La petite souris (aussi

connue comme la fée des dents) constitue une référence relativement courante dans les pays occidentaux. Mais la tradition familière se trouve ici transposée dans un contexte étranger, lorsque nous apprenons, par le biais d'Abdel-Razak, que la petite souris existe aussi en Syrie, mais qu'elle parle arabe. Cette convergence des traditions est portée par une harmonisation des propos du récitant et de l'illustration, particulièrement dans la troisième vignette qui présente une mention écrite dont la voix semble exceptionnellement appartenir au récitant plutôt qu'au garçon.

Un autre exemple survient lorsque Riad commence son apprentissage de l'arabe à l'école. C'est le récitant qui souligne les rapports entre les référents occidentaux et la nature du manuel employé. Le dessin, qui représente Riad de profil, laisse croire que le récitant rapporte ou épouse jusqu'à un certain point les pensées du garçon. Le récitant souligne que le livre, utilisé pour l'apprentissage de l'arabe, est illustré par un dessinateur syrien. Pourtant, les mentions écrites et les commentaires du récitant mettent en relief des éléments qui peuvent être familiers pour le lecteur :

Nous apprenions à lire avec un livre illustré par Mumtaz Al-Bahra, un dessinateur syrien dont les dessins réalistes nous fascinaient.



Les personnages étaient habillés comme des Européens. Rabab avait une mini-jupe très courte.



Bassem portait un pantalon pattes d'eph' et était gentil avec les animaux.



Les femmes ne portaient pas le voile dans les dessins. Les hommes étaient habillés à l'européenne, sauf ce type sur son tracteur.



© Riad Sattouf & Allary Éditions

Figure 31 - ADF, II, p. 66

Le récitant insiste ainsi sur l'habillement particulier des enfants : « Les personnages étaient habillés comme des Européens », en plus de mettre en évidence l'absence de voile chez les jeunes filles. Une mention écrite vient même souligner que le conducteur du tracteur, portant

un keffieh¹³⁷, est le seul personnage qui « pouvait vaguement [...] sembler familier » pour les élèves syriens. Ainsi peut-on dire que le livre est un objet étrange pour les élèves, puisque l'univers qui y est décrit ressemble passablement à l'Occident, et semble inspiré par des classiques européens pour enfant des années cinquante et soixante, comme la série belge *Martine*¹³⁸. En somme, la collaboration des voix narratives associe le caractère familier, occidental du livre et le contexte d'apprentissage de l'arabe, désamorçant dans ce contexte la notion d'altérité du point de vue du lecteur, tout en la déplaçant du côté des écoliers, qui, eux, sont exposés à des éléments culturels peu familiers. Par conséquent, l'altérité s'exprime ici dans les deux sens.

En somme, les événements ou les comportements qui semblent usuels ou familiers pour le lecteur sont souvent placés dans un contexte qui peut lui paraître étranger dans la bande dessinée. Mais divers procédés permettent d'inscrire le familier dans l'altérité, notamment le rapprochement entre les commentaires du récitant et le regard de l'enfant, qui place le lecteur face au contexte interculturel propre à l'auteur. La dynamique entre le sujet narrateur et le sujet narré invite donc le lecteur à appréhender, dans le dialogue entre ce qui est connu et ce qui l'est moins, ce qu'il considère comme relevant de l'altérité. Comme l'expliquent Naghibi et O'Malley, c'est en alternant entre les éléments familiers et étrangers que l'auteur peut faire dialoguer les pôles que représentent traditionnellement l'Orient et l'Occident¹³⁹.

4.4. Expressions de l'altérité culturelle

Le rapprochement entre les visions de l'adulte et de l'enfant participe ainsi à la transmission de la réalité culturelle particulière de l'auteur. En ce sens, la question de sa double ascendance, centrale dans son œuvre, est illustrée par la relation entre les parents, qui laisse voir des tensions résultant du contact entre les deux cultures représentées. Celles-ci se

¹³⁷ Il s'agit d'une coiffe qui est portée dans les zones rurales de plusieurs pays arabes. Cependant, selon l'*Encyclopaedia Britannica* et le *Grand Robert de la langue française*, de nos jours, le keffieh est plus répandu en Palestine.

¹³⁸ La série d'albums pour enfant *Martine* a été créée par l'auteur Gilbert Delahaye et le dessinateur Marcel Marlier en 1953 et publiée pour la première fois en 1954. Il est possible de consulter la liste des albums en ligne : [https://www.casterman.com/Jeunesse/Catalogue/\(serie\)/Albums--33/\(tri\)/parution_asc/\(par_page\)/60](https://www.casterman.com/Jeunesse/Catalogue/(serie)/Albums--33/(tri)/parution_asc/(par_page)/60)

¹³⁹ Naghibi et O'Malley, *loc. cit.*, p. 245-246.

trouvent en situation de rivalité, qu'alimente surtout le père, qui se trouve davantage à l'avant-plan du récit. Riad doit ainsi composer avec ces deux pôles culturels. Dans ce cadre, la mère représente sans doute le personnage qui est le plus affecté par l'altérité. En effet, elle est constamment isolée par la barrière de la langue, mais aussi par son statut d'étrangère. Nous consacrerons une section à cette figure, mais comme les enjeux identitaires de l'ouvrage concernent principalement Riad, il faudra se pencher, en fin de chapitre, sur la façon dont celui-ci peut se situer face à ses racines françaises et syriennes.

4.4.1. Figure des parents et rivalité culturelle

La double ascendance de Riad Sattouf est mise de l'avant par la figure des parents, dont la différence culturelle crée des tensions au sein du couple qui affectent forcément le protagoniste. Ces tensions résultent d'une rivalité culturelle surtout portée par le père, qui estime avoir été victime de discrimination par l'institution universitaire française lors de sa soutenance de thèse. En effet, au début du premier tome, il en vient même à qualifier de « racistes » les membres du comité de soutenance pour lui avoir attribué seulement la mention « honorable » (*ADF*, I, p. 10). Mais cette rivalité s'explique aussi par le fait qu'Abdel-Razak, considéré comme un étranger, un Syrien européenisé, au sein de sa propre famille, doit ainsi prouver son allégeance à sa culture d'origine. Plusieurs membres de la famille ont une relation ambiguë avec Abdel-Razak, notamment parce que ce dernier, qui n'est pas religieux, se considère comme un Arabe moderne. C'est le cas de son frère aîné, Hadj Mohamed, qui lui a volé ses terres pendant qu'il était à l'extérieur du pays. Pour sa défense, l'aîné argumente simplement qu'Abdel-Razak aurait dû rester en Europe et ne jamais revenir vivre en Syrie (*ADF*, I, p. 80). La grand-mère est celle qui critique le plus ouvertement sa « modernité » : elle lui fait constamment des reproches au sujet de son laxisme quant aux pratiques religieuses (*ADF*, III, p. 16). En réponse à ces critiques, Abdel-Razak tend à valoriser ce qui est syrien, au détriment de la culture française. Cela mène à des disputes entre Clémentine et Abdel-Razak, au cours desquelles Riad se voit parfois invité à prendre un parti. L'un des sujets récurrents de dissension touche l'éducation du garçon. Par exemple, lorsque la mère rapporte un manuel pour apprendre le français, elle dit à Riad : « On va voir qu'elle langue tu vas apprendre en premier! », tel un défi lancé au père, qui sans surprise, s'exclame alors : « L'ARABE bien sûr!

Qu'est-ce que tu crois? », « C'est l'arabe qu'il va apprendre en premier! On s'en fout du français! » (ADF, II, p. 49). La rivalité des cultures est alors rendue manifeste.

C'est également le cas dans le passage relatant le premier repas en Syrie. Les commentaires du récitant rapportent les observations que fait l'enfant sur les divers aliments qui lui sont présentés :

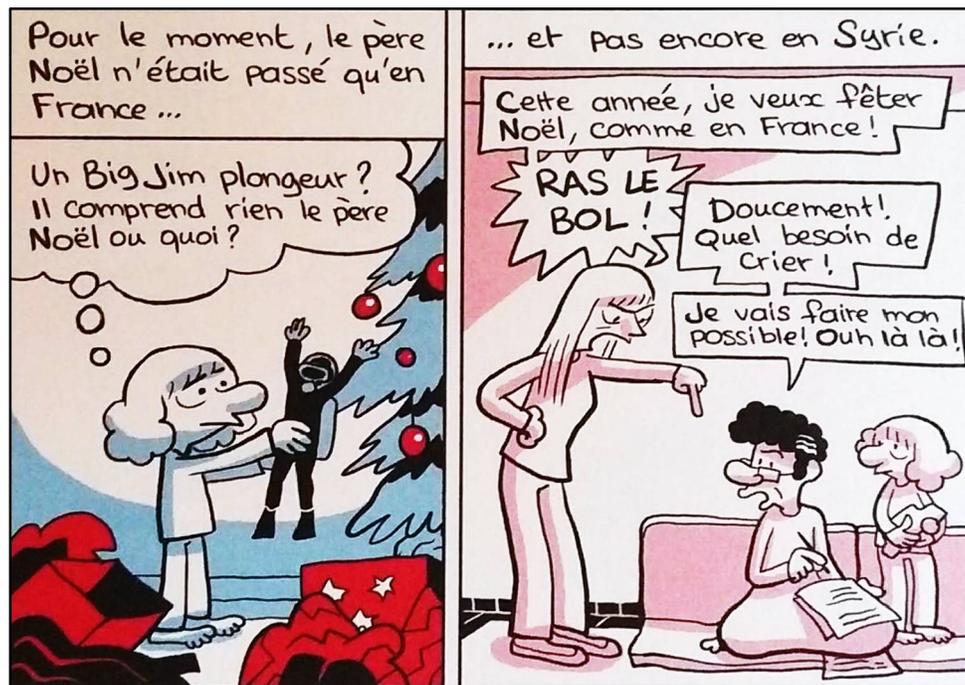


© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 32 - ADF, I, p. 83

Nous avons évoqué, dans notre troisième chapitre, l'importance culturelle de la nourriture ; ce passage illustre certaines des tensions que cet aspect fait surgir au sein de la relation des

parents. Le père semble offensé lorsque mère n'apprécie pas les olives (« C'est immangeable! »). Pour toute réponse, il affirme « C'est syrien! », comme si seuls ses compatriotes pouvaient apprécier ces olives. Lorsque le père fait essayer un autre plat à Riad et que celui-ci l'apprécie, Abdel-Razak s'empresse de dire « HAAA! Ça, c'est un Syrien! » en signe d'approbation, rapprochant son fils de lui sur le plan culturel et excluant en quelque sorte son épouse de cette communauté à laquelle elle ne peut parvenir à appartenir.

Il faut dire que la mère éprouve de grandes difficultés à s'adapter au mode de vie syrien. Elle demande souvent à son mari de moderniser leur maison, mais aussi de respecter certaines traditions chrétiennes, notamment Noël. En effet, dans le troisième tome, le récitant, par son commentaire, compare la fête dans les deux pays du point de vue de Riad :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 33 - *ADF*, III, p.19

S'étendant sur deux cases, la phrase du récitant qui relaye l'observation de l'enfant est divisée par des points de suspension qui ont pour effet de mettre en parallèle les deux situations (d'un côté, un Noël passé en France, de l'autre, l'absence de Noël en Syrie, comme le confirme l'usage du bleu et du rose, associés à l'un et l'autre pays). Mais ce rapprochement sert avant tout à souligner la différence et à contextualiser le « ras le bol » culturel de la mère.

On sait que cette dynamique particulière entre Clémentine et Abdel-Razak nuit à leur relation. Ainsi, tout au long du récit, de petits commentaires du récitant indiquent que le couple s'effrite peu à peu, ce dont l'enfant commence à être conscient au début du troisième tome : lorsque le père entre à la maison un soir en saluant Riad et sa femme, le silence de sa femme donne lieu à des paroles du récitant qui semblent relayer une observation de l'enfant : « Je me rendais compte que mes parents commençaient à s'éloigner l'un de l'autre » (*ADF*, III, p. 33). Dès lors, les tensions constantes entre les parents ont des effets sur la famille entière, notamment parce que les disputes se déroulent souvent devant Riad.

4.4.2. Clémentine, ce personnage à part

Déracinée de sa propre culture pour suivre son mari en Libye et ensuite en Syrie, Clémentine est sans doute la figure d'altérité la plus notable de l'ouvrage : elle représente le point d'ancrage de Riad dans la culture française. Sans elle, l'immersion de l'enfant dans la culture syrienne serait absolue. Comme nous le verrons, son statut d'étrangère est amplifié par la barrière de la langue ainsi que par la dépendance que cela lui impose envers son mari. Sans Abdel-Razak, Clémentine est laissée à elle-même sans capacité de communiquer avec d'autres adultes que son mari (sauf lors de rares occasions où elle rencontre des gens qui parlent anglais, ce qui donne lieu à de cocasses scènes d'échange dans cette langue).

Cette altérité se fait sentir dès l'arrivée en Syrie. Lorsque la famille se promène en public, la présence d'une femme blonde européenne dans un petit village rural de la Syrie ne passe pas inaperçue. Ainsi, les gens dévisagent les membres de la famille lorsque Clémentine est présente. Par exemple, au début du premier tome, la famille croise des habitants qui les fixent avec un air complètement interloqué :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 34 - *ADF*, I, p.91

Le récitant, s'accordant à l'observation de Riad, explique : « Les gens nous regardaient comme si nous étions des extraterrestres » (*ADF*, I, p. 91), probablement parce que la mère ne porte pas le hijab, contrairement à la majorité des femmes des alentours. S'attachant à son apparence physique, le regard des autres désigne ainsi constamment la mère comme une étrangère.

La barrière de la langue est toutefois l'élément qui isole le plus la mère de son nouveau milieu. En effet, elle ne parle pas arabe et dépend donc constamment de son mari (et parfois de Riad) pour communiquer. Comme son mari ne lui rapporte pas tout ce que disent les membres de la famille, Clémentine est vouée à ne saisir que très imparfaitement la culture dans laquelle elle vit. Dans le troisième tome, le récitant sous-entend que même Riad, en dépit de sa jeunesse, perçoit mieux que Clémentine ce qui se passe autour d'elle : « Ma mère ne comprenait pas l'arabe, elle ne savait pas que ma grand-mère passait son temps à faire des reproches à mon père sur la religion » (*ADF*, III, p. 16). L'ostracisation de sa mère est confirmée lorsque la famille se rend en visite chez l'une des tantes de Riad. Le récitant, relayant les observations du garçon attentif à la conversation, explique alors que Khadija, la tante, « était l'une des rares personnes qui demandaient à mon père de traduire ce que disait ma mère » (*ADF*, III, p. 42). Il ajoute ensuite : « De tous les gens que nous connaissions, Khadija était la seule à prendre le parti de ma mère » (*ADF*, III, p. 43). Ainsi, ce commentaire démontre que Clémentine est totalement isolée et dépendante de son mari, sauf à de rares exceptions.

4.4.3. L'altérité, telle que vécue par l'enfant

Le statut d'étrangère de la mère affecte forcément Riad qui, après tout, a la même chevelure blonde qu'elle, le désignant comme un étranger. D'ailleurs, tout au long du récit, le garçon devra composer avec le fait que, en raison de ses différences, certains enfants le qualifient de juif. Cette dénomination, même si elle est fausse, identifie l'enfant non seulement comme un étranger, mais comme un ennemi, puisque, au moment où se déroule le récit, la Syrie est en guerre contre Israël. Dans ce contexte, lorsque certains enfants, notamment deux de ses cousins, le traitent de « juif », l'insulte est encore plus marquée.

Dans le premier tome, Riad rencontre des enfants syriens pour la première fois. Le récitant décrit la scène selon la perspective de l'enfant :



© Riad Sattouf & Allary Éditions
Figure 35 - *ADF*, I, p.78

La brutalité de cette rencontre et l'affirmation du récitant (« "yahoudi" signifiait "juif", et c'est le premier mot que j'ai appris en arabe syrien ») mettent bien en relief l'importance que cette désignation aura dans la vie de l'enfant. Dès ce premier contact et tout au long du récit, les deux cousins l'excluront perpétuellement en le traitant de juif, ce qui marquera Riad, tout à fait déterminé à ne plus se faire désigner de cette façon. Par exemple, dans le deuxième tome, Riad joue à la guerre avec ses camarades à la récréation et se montre particulièrement combatif. Le récitant explique alors : « On jouait essentiellement à la guerre contre Israël »,

puis ajoute : « J’essayais d’être le plus agressif possible envers les juifs pour prouver que je n’en étais pas un » (*ADF*, II, p. 40). Cette attitude défensive se poursuit jusque dans le troisième tome, lorsqu’il est question de circoncision. En effet, en jouant dans les champs, les cousins de Riad apprennent que son pénis est différent des leurs. Ils en viennent à la conclusion que Clémentine est juive, ce dont se défend Riad en affirmant rationnellement que son « père ne marierait jamais une juive » (*ADF*, III, p. 62). Le soir, après coup, de manière à montrer l’importance de cet enjeu, le récit rapporte les pensées du garçon alors que celui-ci réfléchit, couché dans son lit, incapable de dormir : « Cette histoire de zizi m’inquiétait beaucoup. Mes cousins avaient cru en ma bonne foi. Le docteur Sattouf ne pouvait pas avoir épousé une juive » (*ADF*, III, p. 62). Le fait de revenir sur cette question souligne bien la hantise du garçon d’être considéré comme différent. Riad est donc déterminé, tout comme son père, à être accepté comme un Syrien à part entière.

Différents parmi les Syriens, Riad l’est aussi lors de son passage à l’école en France. Ses références étant désormais syriennes, son expérience du système scolaire français s’exprime par des comparaisons avec ce qu’il connaît et qui montrent sa position entre deux cultures. Dans ce cas, les observations de l’enfant, passant encore une fois par un travail conjoint avec le récit, dénotent les différences entre cet environnement et celui qui lui est désormais familier. Par exemple, au lieu de l’uniforme imposé aux élèves en Syrie, le récitant remarque : « Les enfants avaient tous des chaussures à lacets et des cartables. Ils ne portaient pas de blouse et leurs vêtements étaient propres et colorés ». Riad compare donc ce qui lui est habituel (l’école syrienne) avec cet environnement tout à fait nouveau. Le garçon poursuit sa découverte de l’éducation française avec étonnement ; lorsque les enfants passent la porte du local, le récitant ajoute : « Nous sommes entrés en classe sans chanter d’hymne national » (*ADF*, I, p. 110). Puis : « Les élèves ne parlaient jamais de Dieu ni de religion à l’école », alors qu’une mention écrite renchérit : « La maîtresse ne parlait pas de politique non plus » (*ADF*, III, p. 118). Il y a donc une coordination du dessin et de la narration pour faire valoir les différences observées par l’enfant au sein de l’école française. Dans le récit, tout concourt à souligner les effets de l’inversion de perspective qui est opérée dans cette situation : la culture qui lui semblait étrange est devenue son point de référence, faisant de la France un contexte mis sous le signe de l’altérité. Dans ce contexte, la comparaison entre les deux réalités

scolaires permet à Riad de renégocier le contact qu'il a avec les autres, mais aussi avec la culture de sa mère. C'est-à-dire que pour la première fois, le garçon se voit complètement immergé dans la culture française pour une assez longue période. Cela lui permet de comprendre véritablement la réalité culturelle de sa mère.

L'enfance du personnage de Riad est donc partagée entre deux pôles culturels mis en tension et qui servent, selon Sattouf, à offrir un regard nouveau sur l'autre culture¹⁴⁰. Le récit d'enfance autobiographique devient ainsi une occasion pour l'auteur de comprendre les fondements de son identité, en exposant aux lecteurs les modalités du « métissage » culturel qui est le sien¹⁴¹. Si Riad Sattouf n'a pas tout à fait une position d'écrivain migrant face au lectorat français, il propose tout de même un récit dont les fondements référentiels se situent en dehors du cadre culturel de son public. On pourrait appliquer à sa situation une partie des observations que formule Rocio G. Davis à propos des auteurs autobiographiques à caractère « ethnique » dans le contexte américain : « [...] when ethnic subjects write autobiography, they control the representation of the American subject, instead of allowing themselves to be passively represented by the received scripts of the dominant culture »¹⁴². Ainsi, l'auteur négocie à sa manière, par l'écriture, sa propre ambivalence culturelle en faisant le récit de souvenirs d'enfance qui visent à façonner la perception qu'a le lecteur des enjeux identitaires mis en scène. Des auteurs comme Sattouf adoptent souvent une position transnationale dans leur récit, qui ne penche ni du côté de l'assimilationnisme ni de celui d'un antagonisme entre deux réalités culturelles¹⁴³. Bien qu'une polarisation culturelle se fasse réellement sentir entre les parents du jeune Riad dans la bande dessinée, la mise en forme du récit tend à divers endroits, comme nous l'avons suggéré, à atténuer les différences plutôt qu'à les accentuer. En effet, si le récitant se permet des commentaires critiques envers certains aspects de son

¹⁴⁰ En entrevue, Sattouf affirme à ce sujet : « Le principe était d'essayer de montrer tout au même niveau avec le même regard, en comparant les particularités de chaque pays. Je ne voulais pas hiérarchiser les pays » (Éléonore Faucher, « Entretien avec Riad Sattouf », *Le Poulailier*, 24 novembre 2014. En ligne : <http://le-poulailier.fr/2014/11/entretien-avec-riad-sattouf/>. Page consultée le 1^{er} avril 2018).

¹⁴¹ Voir Jean-Sébastien Josset, « Riad Sattouf : “Être métis rend caduque tout idée de patriotisme” », *loc. cit.*

¹⁴² Rocio G. Davis, *Reading Asian American Autobiographies*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 83.

enfance, la correspondance entre les perspectives de l'enfant et de l'adulte que donnent à voir plusieurs passages permet l'établissement d'une identité interculturelle mise sous le signe plus de la conjonction que de la disjonction.

Conclusion

Notre travail avait pour but d'étudier la dynamique entre le regard de l'enfant et la perspective de l'adulte dans *L'Arabe du futur*, et ce, en nous intéressant au processus de remémoration associé à la période de l'enfance. Nous avons conçu notre mémoire de manière à présenter le regard de l'enfant associé au personnage et porté par l'illustration, avant de passer à la perspective de l'adulte, décelable à travers les interventions de la narration, dans le but de dégager comment les deux visions présentes dans l'œuvre sont parfois distantes parfois rapprochées. Il va de soi que notre étude de *L'Arabe du futur* n'est pas exhaustive et que nous avons proposé un angle d'analyse parmi bien d'autres. Nous aurions pu, par exemple, concentrer notre étude sur des aspects davantage thématiques ou politiques, ou encore présenter une étude comparant l'ouvrage à d'autres récits d'enfance en bande dessinée, ce qui a déjà été fait à quelques reprises. Ainsi, certains aspects auraient pu être développés davantage, notamment ce qui concerne l'esthétisme de la bande dessinée ou les influences dont témoigne le travail du bédéiste, mais cela aurait constitué une digression en regard de notre sujet.

Nous avons débuté notre étude en expliquant les fondements du récit de soi en bande dessinée américaine, mais aussi québécoise et européenne, ce qui nous a permis de contextualiser l'émergence d'une bande dessinée destinées aux adultes. Nous voulions démontrer que *L'Arabe du futur* s'inscrit dans cette lignée d'œuvres dont le contenu ne s'adresse plus à la jeunesse, malgré une représentation très *cartoon* et un humour affirmé, mais bien à un public adulte. Ainsi, au contraire d'autres bandes dessinées dont la narration est assumée principalement par le personnage de l'enfant, comme *Persepolis* ou *Marzi* par exemple, *L'Arabe du futur* affiche une voix narrative distinctement identifiable à un adulte. Ce choix de la part de l'auteur permet l'insertion, sans censure ou effets d'atténuation, de certains événements très graves ; c'est le cas notamment de la mutilation d'un chiot, de l'exposition publique des pendus et du crime d'honneur perpétré au sein de la famille. Le texte, par sa narration adulte affirmée, se distingue donc des autres récits d'enfance en bande dessinée.

Ensuite, en nous intéressant au regard de l'enfant, nous avons posé l'hypothèse que la notion d'artefact semble déterminante, d'une part, en raison de son importance dans l'enfance

du personnage, mais aussi pour sa signification dans le processus de remémoration de l'auteur. La figurine du taureau, par son omniprésence, semble ainsi structurer les souvenirs dépeints, mais aussi s'inscrire comme un motif adoptant un rôle de réconfort ou de porte-bonheur pour le garçon. Parallèlement, nous avons vu que le caractère séquentiel du médium bédéistique a le potentiel de mettre en scène le récit d'enfance de manière tout à fait unique, en exploitant la perception du temps assez diffuse de l'enfant, qui donne lieu à une ligne narrative mise sous le signe de l'imprécision chronologique. Toutefois, l'aspect formel le plus déterminant quant au regard de l'enfant reste certainement les mentions écrites décrivant des impressions liées aux sens. Nous avons tenté d'expliquer en quoi ces mentions nous semblaient les manifestations les plus caractéristiques de l'expérience authentique de l'enfance, d'une part par leur nature sensorielle, mais aussi par leur subjectivité. Nous nous sommes aussi attardée à la notion de jeu qui, faisant partie intégrante de l'expérience de l'enfant, s'immisce également dans le rapport que Riad entretient avec la religion. En ce sens, les aspects relevant du regard de l'enfant visent à souligner la candeur du personnage dont l'entendement peine à dépasser les apparences.

En contrepartie, la perspective de la narration adulte présente beaucoup plus de profondeur, notamment critique, grâce à la maturité et au bagage intellectuel acquis avec le temps. Ainsi, en contraste avec l'admiration inconditionnelle que l'enfant éprouve pour son père, le récitant se montre beaucoup plus objectif et n'hésite pas à mentionner les contradictions d'Abdel-Razak, ce qui démontre un écart manifeste entre les points de vue. Lors d'une entrevue, Riad Sattouf explique à ce propos :

J'aime bien le point de vue candide de l'enfant. Le regard de l'adulte est souvent empreint d'un commentaire. L'enfant permet de libérer le point de vue. Dans « L'Arabe du futur » par exemple, le regard de l'enfant admiratif du père qui fait n'importe quoi, avec une voix off qui explique le contexte historique, c'est ça qui fait surgir l'ironie dramatique des situations, et c'est ça aussi, il me semble, qui fait naître l'émotion », explique le dessinateur¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Laurence Houot, « Rencontre avec Riad Sattouf : “L'Arabe du futur”, c'est lui », *France TV info*, 6 juin 2014, En ligne au : <https://culturebox.francetvinfo.fr/livres/bande-dessinee/rencontre-avec-riad-sattouf-l-arabe-du-futur-c-est-lui-157923>. Page consultée le 28 mars 2018.

Une distance temporelle entre le sujet narré et le sujet narrateur se fait aussi sentir lorsque les commentaires du narrateur énoncent des faits qui surviennent bien après le moment de l'action. Cela donne parfois l'impression d'une distance entre la narration et le personnage. Par ailleurs, la représentation de la violence est un autre élément qui a tendance à distancier les deux instances : en effet, le traitement formel utilisé par le monstreur se veut provocateur afin de faire réfléchir le lecteur, tandis que le personnage enfant ne semble pas troublé outre mesure par les gestes violents, qu'il va même parfois jusqu'à imiter.

Si la distance entre les deux visions est un des aspects caractéristiques de *L'Arabe du futur*, leur complémentarité est mise en relief dans certains passages de l'ouvrage. Elles travaillent alors conjointement afin de mettre en place un récit qui se veut un témoignage de la réalité de l'auteur. C'est pourquoi le dernier volet de notre mémoire montre comment se réconcilient ces visions dont le dynamisme fait la richesse de l'ouvrage. Nous avons posé l'hypothèse que ce rapprochement occasionnel permet de mettre en valeur les particularités culturelles de l'auteur, notamment en examinant et en réévaluant la notion d'altérité comme elle s'exprime dans le personnage de la mère et chez Riad. Nous sommes d'avis que le travail de remémoration par l'écriture et le dessin permet à l'auteur de mettre en scène les aspects conjonctifs et disjonctifs de sa réalité identitaire, entre deux pôles culturels distincts. À ce sujet, Angelique Chrisafis explique : « He views himself as stuck somewhere, neutrally, in the middle of his mixed French and Syrian roots and hates any kind of flag-waving or identity politics¹⁴⁵ ». Mais la neutralité est-elle possible dans un récit d'enfance comme celui-ci, tiraillé entre deux regards sur la même réalité ? Il est clair, en tous cas, que *L'Arabe du futur* exploite la dualité des perspectives et des cultures avec une certaine intention didactique, afin de faire découvrir une autre culture, celle du père, en obligeant le lecteur occidental à réévaluer ce qu'il considère comme étant familier ou relevant de l'altérité. Ainsi, de la même manière que s'installe le jeu entre les perspectives, un amalgame entre les référents familiers et étrangers se développe dans la bande dessinée, dans le but d'illustrer la complexité de la double ascendance du personnage.

¹⁴⁵ Angelique Chrisafis, *loc. cit.*

Si les enjeux culturels des trois premiers tomes de *L'Arabe du futur* ont fait l'objet de nombreux commentaires, les effets du travail de remémoration sur le récit sont en grande partie méconnus. En fait foi cet énoncé dans un compte rendu de 2015 : « Le petit Riad godille entre les deux cultures de ses parents, observe avec un regard acide le monde qui l'entoure¹⁴⁶ », attribuant à l'enfant une perspective critique qui est à vrai dire celle du narrateur adulte. À l'opposé, certains lecteurs ont insisté sur la candeur du personnage de Riad : « Pas de procès, pas de discours, mais le regard candide d'un enfant sur le monde qui l'entoure. Et c'est ce regard sans préjugés qui met en lumière la violence, les contradictions, la bêtise des hommes¹⁴⁷ ». Pourtant, notre mémoire indique que l'intérêt – et l'efficacité humoristique – de *L'Arabe du futur* reposent sur l'exploitation du décalage entre la candeur du jeune Riad et les jugements du narrateur adulte. Ce n'est qu'en prenant en compte la dynamique qui lie passé et présent à travers le travail de la mémoire que l'on peut véritablement comprendre le fonctionnement de cet ouvrage qui nous rappelle que l'autobiographie n'est jamais aussi directe et simple qu'on le pense, même en bande dessinée.

¹⁴⁶ Dorothee Thiénot, « *L'Arabe du futur 2* : l'enfance syrienne de Riad Sattouf », *Jeune Afrique*, 22 septembre 2015. En ligne : <http://www.jeuneafrique.com/mag/245641/culture/larabe-du-futur-2-lenfance-syrienne-de-riad-sattouf/>. Page consultée le 15 avril 2018.

¹⁴⁷ Laurence Houot, « *L'Arabe du futur 2* est arrivé : pourquoi la méthode Sattouf fait merveille », *Culturebox*, 11 juin 2015. En ligne : <https://culturebox.francetvinfo.fr/livres/bande-dessinee/l-arabe-du-futur-2-est-arrive-pourquoi-la-methode-sattouf-fait-merveille-221617>. Page consultée le 15 avril 2018.

Bibliographie

1. Corpus à l'étude

Sattouf, Riad, *L'Arabe du futur, tome 1 - Une jeunesse au Moyen-Orient (1978-1984)*, Paris, Allary Éditions, 2014, 146 p.

— *L'Arabe du futur, tome 2 - Une jeunesse au Moyen-Orient (1984-1985)*, Paris, Allary Éditions, 2015, 142 p.

— *L'Arabe du futur, tome 3 - Une jeunesse au Moyen-Orient (1985-1987)*, Paris, Allary Éditions, 2016, 150 p.

2. Corpus secondaire

Satrapî, Marjane, *Persepolis, vol. 1*, Paris, L'Association, 2000, 71 p.

— *Persepolis, vol. 2*, Paris, L'Association, 2001, 83 p.

— *Persepolis, vol. 3*, Paris, L'Association, 2002, 92 p.

— *Persepolis, vol. 4*, Paris, L'Association, 2003, 99 p.

Savoia, Sylvain et Marzena Sowa, *Marzi. Intégrale, tome 1 : La Pologne vue par les yeux d'une enfant (1984-1987)*, Charleroi (Belgique), Dupuis, 2008, 262 p.

— *Marzi. Intégrale, vol. 2 : 1989*, Charleroi (Belgique), Dupuis, 2009, 238 p.

3. Autres bandes dessinées et romans graphiques

Baudoin, Edmond, *Passe le temps*, Paris, Futuropolis, 1982, 44 p.

Bechdel, Alison, *Fun Home: A Family Tragicomic*, Boston, Houghton Mifflin, 2006, 232 p.

Crumb, Robert, « The Confession of Robert Crumb », *The People's comics (Golden Gate)*, 1972, p. 3-6.

B., David, *L'Ascension du Haut Mal, l'intégrale*, Paris, L'Association, 2011, 384 p.

Doucet, Julie, *Journal*, Paris, L'Association, 2004, 360 p.

— *Chroniques de New York*, Paris, Seuil, 2003, 82 p.

— *Dirty Plotte*, Montréal, Drawn & Quarterly, 1991, 24 p.

Green, Justin, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, San Francisco, Last Gasp Eco Funnies, 1972, 44 p.

Miller, Frank, *Batman: The Dark Knight Returns*, New York, DC comics, 1986, 47 p.

Moore, Alan et Dave Gibbons, *Watchmen*, New York, DC comics, 2005 [1986-87].

Rancourt, Sylvie, *Mélody: Histoire d'une danseuse nue*, Paris, Ego comme X, 2013, 345 p.

Sattouf, Riad, *Ma circoncision*, Rosny-sous-Bois, Éditions Bréal, 2004, 94 p.

— *La vie secrète des jeunes 1*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 2007, 160 p.

— *La vie secrète des jeunes 2*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 2010, 160 p.

— *La vie secrète des jeunes 3*, Paris, L'Association, coll. « Ciboulette », 2012, 136 p.

— *Les cahiers d'Esther. Histoires de mes 10 ans*, Paris, Allary Éditions, 2016, 56 p.

— *Les cahiers d'Esther. Histoires de mes 11 ans*, Paris, Allary Éditions, 2017, 56 p.

— *Les cahiers d'Esther. Histoires de mes 12 ans*, Paris, Allary Éditions, 2017, 56 p.

Spiegelman, Art, *The Complete Maus*, New York, Pantheon, 1996, 295 p.

— « Prisoner on the Hell Planet », *Short Order Comix*, n° 1, 1973, p. 4.

4. Comptes rendus de *L'Arabe du futur* et entrevues avec Sattouf

« Riad Sattouf, un auteur de BD contre la violence éducative ordinaire », OVÉO, 25 juin 2015. En ligne : <https://www.oveo.org/riad-sattouf-un-auteur-de-bd-contre-la-violence-educative-ordinaire/>. Page consultée le 28 mars 2018.

Bonnefoy, Laurent, « *L'Arabe du futur* ou la force des préjugés », *Orient XXI*, 23 janvier 2015. En ligne : <https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/l-arabe-du-futur-ou-la-force-des-prejuges,0784>. Page consultée le 14 avril 2018.

Chrisafis, Angelique, « Riad Sattouf Interview: 'I didn't want to be the guy of Arab origin who makes comics about Arab people' », *The Guardian*, 30 septembre 2016. En ligne : <https://www.theguardian.com/books/2016/sep/30/riad-sattouf-interview-graphic-novelist>. Page consultée le 28 mars 2018.

Deglise, Fabien, « Riad Sattouf : sa vie avec Khadafi (et al-Assad) », *Le Devoir*, 27 septembre 2014. En ligne : <https://www.ledevoir.com/lire/419491/bande-dessinee-riad-sattouf-sa-vie-avec-kadhafi-et-al-assad>. Page consultée le 14 avril 2018.

Deschamps, Christine, « Avis sur *L'Arabe du futur* », *SensCritique*, 13 janvier 2018. En ligne : <https://www.senscritique.com/bd/UnejeunesseauMoyenOrient19781984LArabedufuturtome/critique/155280606>. Page consultée le 14 avril 2018.

Dueben, Alex, « Interview: Riad Sattouf on Growing up Between the Lines of France and Syria in *The Arab of the Future* », *The Beat. The Blog on Comics Culture*, 21 décembre 2016. En ligne : <http://www.comicsbeat.com/interview-riad-sattouf-on-growing-up-between-the-lines-of-france-and-syria-in-the-arab-of-the-future/>. Page consultée le 31 mars 2018.

Faucher, Éléonore, « Entretien avec Riad Sattouf », *Le Poulailleur*, 24 novembre 2014. En ligne : <http://le-poulailleur.fr/2014/11/entretien-avec-riad-sattouf/>. Page consultée le 1^{er} avril 2018.

Houot, Laurence, « Rencontre avec Riad Sattouf : "L'Arabe du futur", c'est lui », *France TV info*, 6 juin 2014. En ligne : <https://culturebox.francetvinfo.fr/livres/bande-dessinee/rencontre-avec-riad-sattouf-l-arabe-du-futur-c-est-lui-157923>. Page consultée le 28 mars 2018.

— « *L'Arabe du futur 2* est arrivé : pourquoi la méthode Sattouf fait merveille », *Culturebox*, 11 juin 2015. En ligne : <https://culturebox.francetvinfo.fr/livres/bande-dessinee/l-arabe-du-futur-2-est-arrive-pourquoi-la-methode-sattouf-fait-merveille-221617>. Page consultée le 15 avril 2018.

Josset, Jean-Sébastien, « Riad Sattouf : "Être métis rend caduque tout idée de patriotisme" », *Jeune Afrique*, 13 juin 2014. En ligne : <http://www.jeuneafrique.com/50429/societe/riad-sattouf-tre-m-tis-rend-caduque-toute-id-e-de-patriotisme/>. Page consultée le 31 mars 2018.

Loubbes, Christophe, « Riad Sattouf à Bordeaux : "Le regard des enfants permet de montrer l'absurdité du monde adulte" », *Sud-Ouest*, 10 mars 2017. En ligne : <http://www.sudouest.fr/2017/03/10/riad-sattouf-a-bordeaux-le-regard-des-enfants-permet-de-montrer-l-absurdite-du-monde-adulte-3266261-2780.php>. Page consultée le 14 avril 2018.

Thiénot, Dorothée, « *L'Arabe du futur 2* : l'enfance syrienne de Riad Sattouf », *Jeune Afrique*, 22 septembre 2015. En ligne : <http://www.jeuneafrique.com/mag/245641/culture/larabe-du-futur-2-lenfance-syrienne-de-riad-sattouf/>. Page consultée le 15 avril 2018.

Vertaldi, Aurélia, « *L'Arabe du futur 3*, crise parentale et âge de raison », *Le Figaro*, 11 octobre 2016. En ligne : <http://www.lefigaro.fr/bd/2016/10/07/03014-20161007ARTFIG00014--l-arabe-du-futur-3-crise-parentale-et-age-de-raison.php>. Page consultée le 14 avril 2018.

5. Études sur *Persepolis* et *Marzi*

Adams, Jeff, « Depicting Childhood in Time of Crisis: Satrapi's *Persepolis* », dans *Documentary graphic novels and social realism*, Oxford, New York, Peter Lang, 2008, p. 73-88.

Brock, Jennifer, « One Should Never Forget: The Tangling of History and Memory in Persepolis », dans Iadonisi, Richard (dir.), *Graphic History: Essays on Graphic Novels And/As History*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2012, p. 223-241.

Carrier, Melanie, « Persepolis et les révolutions de Marjane Satrapi », *Belphégor*, vol. 4, n°1, 2004. En ligne : <https://DalSpace.library.dal.ca/handle/10222/47691>. Page consultée le 6 septembre 2016.

Costantino, Manuela, « Marji: Popular Commix Heroine Breathing Life into the Writing of History », *Project Muse*, vol. 38, n°3, 2008, p. 429-47.

Gajewska, Grażyna, « Between History and Memory—Marzi: Children Should Be Seen and Not Heard by Marzena Sowa and Sylvain Savoia », *International Journal of Comic Art*, vol. 12, n°s 2/3, 2010, p. 159-170.

Naghibi, Nima et Andrew O'Malley, « Estranging the Familiar: “East” and “West” in Satrapi's *Persepolis* », *English Studies in Canada*, vol. 31, n°s 2/3, 2005, p. 223-247.

6. Études sur l'autobiographie en bande dessinée

Alary, Viviane, Danielle Corrado et Benoît Mitaine (dir.), *Autobio-graphismes. Bande dessinée et représentation de soi*, Chêne-Bourg (Suisse), Georg, 2015, 294 p.

Baetens, Jan, « Autobiographie et bande dessinée », *Belphégor*, vol. 4, n°1, 2013. En ligne : <https://DalSpace.library.dal.ca/handle/10222/47691>. Page consultée le 7 septembre 2017.

Delporte, Julie, *La bédé-réalité: la bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2011, 107 p.

Grenier-Chénier, Florence, *Écriture autobiographique et sceau cicatriciel dans L'Ascension du Haut Mal de David B.*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2014, 147 p.

Jacobs, Dale, « Multimodal Constructions of Self: Autobiographical Comics and the Case of Joe Matt's Peepshow », *Biography*, vol. 31, n°1, 2008, p. 59-84.

Mao, Catherine, *La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013): Transgression, hybridation, lyrisme*, thèse de doctorat, Paris, Paris-Sorbonne, 2014, 423 p.

7. Sur l'autobiographie et le processus de remémoration

Adams, Timothy Dow, *Telling Lie in Modern American Autobiography*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990, 205 p.

Coe, Richard Nelson, *When the Grass was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood*, Yale University Press, 1984, 313 p.

Davis, Rocío G, « A Graphic Self », *Prose Studies*, vol. 27, n°3, 2005, p. 264-279.

— « Reading Asian American Biracial Autobiographies of Childhood: Norman Reyes' Child of Two Worlds and Kien Nguyen's The Unwanted », *Prose Studies*, vol. 25, n°2, août 2002, p. 79-101.

Ender, Evelyne, *Architexts of Memory: Literature, Science, and Autobiography*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005, 320 p.

Erikson, Kai, « Notes on Trauma and Community », dans *Trauma: Explorations in Memory*, Cathy Caruth (dir.), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 183-199.

Gehrmann, Susanne, « La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, 2006, p. 67-92.

Giaimo, Genie Nicole, *Unable to Remember but Unwilling to Forget: Cognition, Perception, and Memory in the Contemporary American Memoir*, thèse de doctorat, Boston, Northeastern University Boston, 2014, 304 p.

Hubier, Sébastien, *Littératures intimes: les expressions du Moi de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, A. Colin, 154 p.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 357 p.

Major, Robert, « Pourquoi se raconter? », *Voix et Images*, vol. 24, n° 2, 1999, p. 399-406.

Marcotte, Sophie, *Le récit d'enfance dans l'écriture autobiographique de Gabrielle Roy*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1996, 125 p.

Childhood Memoir's Coming of Age, thèse de doctorat, Commerce (Texas), Texas A & M University-Commerce, 2011, 156 p.

Shepherd-Barr, Kirsten et Gordon M. SHEPHERD, « Madeleines and Neuromodernism: Reassessing Mechanisms of Autobiographical Memory in Proust », *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 13, n° 1, 1998, p. 39-60.

Terdiman, Richard, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1993, 389 p.

Tolmie, Jane, « Introduction: If a Body Meet a Body », dans Jane Tolmie (dir.), *Drawing form Life: Memory and Subjectivity in Comic Art*, Mississippi, The University Press of Mississippi, 2013, p. vii-2.

Vitoux, Pierre, « Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique », *Études littéraires*, vol. 17, n° 2, 1984, p. 261-27

8. Travaux sur la bande dessinée

Adams, Jeff, « Documentary Graphic Novels and Social Realism », dans *Documentary graphic novels and social realism*, Oxford, New York, Peter Lang, 2008, p. 55-72.

Baetens, Jan, « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 16, 2009. En ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/974>. Page consultée le 18 avril 2018.

— « Pour une poétique de la gouttière », *Word & Image*, vol. 7, n° 4, 1991, p. 365-376.

Gabilliet, Jean-Paul, *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux Etats-Unis*, Nantes, Éditions du Temps, 2005, 478 p.

Gilmore, Shawn Patrick, *The Invention of the Graphic Novel: underground comix and corporate aesthetics*, thèse de doctorat, Urbana-Champaign, University of Illinois, 2013, 446 p.

Groensteen, Thierry, « 1833-2000 : une brève histoire de la bande dessinée », *Le Débat*, vol. 3, n° 195, 2017, p. 51-66.

— *La bande dessinée; son histoire et ses maîtres*, Paris, Skira Flammarion, 2009, 422 p.

— *La bande dessinée; Mode d'emploi*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2007, 223 p.

— *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 224 p.

— *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, 220 p.

— « Le roman graphique », *Neuvième art*, septembre 2012. En ligne : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article448>. Page consultée le 29 décembre 2017.

Hardy-Vallée, Michel, *Where do the pictures fit in the overall picture? Graphic novels as literature*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2007, 93 p.

Pascal Krajewski, « La quadrature de la bande dessinée », *Appareil*, n° 17, 2016. En ligne : <http://journals.openedition.org/appareil/2328>. Page consultée le 17 avril 2018.

Lamothe, Stéphanie, *Les modes d'expression du projet autobiographique dans la bande dessinée québécoise*, Mémoire, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, 129 p.

Magnan, Lucie-Marie, « Bande dessinée comique et figuration narrative », *Québec français*, n° 111, 1998, p. 77-82.

McCloud, Scott, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York, Harper Perennial, 1994, 215 p.

Ratier, Gilles, « Rapport ACBD 2016 », *site de l'ACBD*. En ligne : http://www.acbd.fr/wp-content/uploads/2016/12/Rapport-ACBD_2016.pdf. Page consultée le 13 avril 2018.

9. Divers

Barthes, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 1, 1968, p. 84-89.

Brassard-Lecours, Francis, *La représentation de l'altérité arabo-musulmane dans le rockumentaire ethnographique*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2016, 153 p.

Engel, Susan, « Looking Backward: Representations of Childhood in Literary Work », *Journal of Aesthetic Education*, vol. 33, n° 1, 1999, p. 50-55.

Falardeau, Mira, *Humour et liberté d'expression. Les langages de l'humour*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 2015, 194 p.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.

Jost, François et Gaudeault, André, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1994, 119 p.

Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann, À la recherche du temps perdu*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1988.