

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**Nouveaux explorateurs: les bédéistes et leurs récits de voyage dans *Shenzhen* de  
Guy Delisle et *Missionnaire* de Joann Sfar**

par  
Tassia Trifiatis

Département Littérature Comparée  
Faculté des arts et des sciences

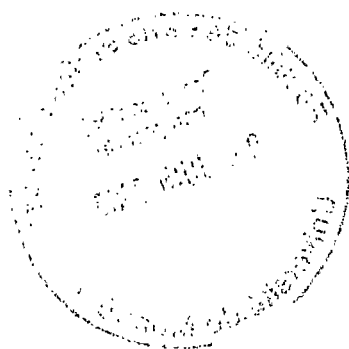
Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en Littérature Comparée

janvier, 2009

© Tassia Trifiatis, 2009.



PR  
14  
US4  
2009  
V.021



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

**Nouveaux explorateurs: les bédéistes et leurs récits de voyage dans *Shenzhen* de  
Guy Delisle et *Missionnaire* de Joann Sfar**

présenté par:

Tassia Trifiatis

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Julian Vigo,	président-rapporteur
Najet Rahman,	directeur de recherche
Catherine Mavrikakis,	membre du jury

Mémoire accepté le 17 avril 2009

## RÉSUMÉ

Depuis les dix dernières années, un nouveau sous-courant a fait son apparition dans le monde de la bande-dessinée : le récit de voyage en bédé. À l'instar des explorateurs qui alliaient image et mot à même les récits de leurs traversées, les bédésites de la fin XXe siècle partent à leur tour à la découverte d'un monde nouveau, un monde surmoderne en constante mutation. Dans le présent mémoire, nous avons choisis de faire l'analyse de deux œuvres phares de ce sous-courant très peu étudié : *Shenzhen* du Français d'origine québécoise Guy Delisle et *Missionnaire* du Juif Français Joann Sfar. Ces deux albums offrent des visions différentes du voyage, jusqu'à offrir une réflexion sur la mondialisation à travers la vision de l'espace urbain et la relation de l'humain au lieu. En effet, nous verrons que les procédés stylistiques utilisés dépeignent autant par le visuel que le textuel, des façons inusitées de poser un regard sur les déplacements et sur la subjectivité portée sur les lieux visités.

**Mots clés : récit de voyage, bandes-dessinées, roman graphique, textuel et visuel, Joann Sfar, Guy Delisle**

## ABSTRACT

Since the last decade a new sub-trend has appeared in the cartoon world: the cartoon travelodge. Following the example of past explorers who were using both images and words for the stories of their crossings, the graphic novelists of the end of the 20th century embarked on their own journeys for a new world, a world of supermodernity in constant transformation. In this dissertation, an analysis of two leading two leading creations in this sub-trend that have not yet been well studied: *Shenzhen* from French born Quebecer Guy Delisle and *Missionnaire* from French Jewish Joann Sfar is presented. These two graphic novels offer different visions of traveling, going as far as presenting a reflection on globalization through the perception of urban space and the relationship between the individual and the place. Indeed, the reader will be presented with an analysis of the styles they use, to show through the visual as much as the textual, their original ways to look at traveling and upon the subjectivity towards the places visited in their works.

**Keywords:** travelodge, cartoons, graphic novel, textual and visual, Joann Sfar, Guy Delisle

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ</b> . . . . .	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT</b> . . . . .	<b>iv</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> . . . . .	<b>v</b>
<b>LISTE DES FIGURES</b> . . . . .	<b>vi</b>
<b>LISTE DES ANNEXES</b> . . . . .	<b>viii</b>
<b>DÉDICACE</b> . . . . .	<b>ix</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> . . . . .	<b>x</b>
<b>CHAPITRE 1 : INTRODUCTION</b> . . . . .	<b>1</b>
<b>CHAPITRE 2 : CADRE THEORIQUE</b> . . . . .	<b>9</b>
<b>CHAPITRE 3 : GUY DELISLE</b> . . . . .	<b>29</b>
<b>CHAPITRE 4 : JOANN SFAR</b> . . . . .	<b>51</b>
<b>CHAPITRE 5 : CONCLUSION</b> . . . . .	<b>67</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> . . . . .	<b>70</b>

## LISTE DES FIGURES

I.1	Carte géographique du XVIème siècle (anonyme) . . . . .	xi
I.2	Carte géographique imaginaire dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xii
I.3	Carte géographique imaginaire dans <i>Missionnaire</i> . . . . .	xiii
I.4	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xiv
I.5	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xv
I.6	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xv
I.7	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xvi
I.8	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xvii
I.9	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xviii
I.10	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xix
I.11	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xx
I.12	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xx
I.13	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xxi
I.14	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xxii
I.15	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xxiii
I.16	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xxiii
I.17	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xxiv
I.18	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xxiv
I.19	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xxv
I.20	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xxv
I.21	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xxvi
I.22	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xxvi
I.23	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xxvii
I.24	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xxviii
I.25	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xxviii
I.26	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xxviii
I.27	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xxix
I.28	Image dans <i>Shenzhen</i> . . . . .	xxix



I.29	Image dans <i>Shenzhen</i>	xxix
I.30	Image dans <i>Shenzhen</i>	xxx
I.31	Image dans <i>Shenzhen</i>	xxxï
I.32	Image dans <i>Shenzhen</i>	xxxï
I.33	Image dans <i>Shenzhen</i>	xxxii
I.34	Image dans <i>Shenzhen</i>	xxxii
I.35	Image dans <i>Missionnaire</i>	xxxiii
I.36	Image dans <i>Missionnaire</i>	xxxiv
I.37	Image dans <i>Missionnaire</i>	xxxv
I.38	Image dans <i>Missionnaire</i>	xxxvi
I.39	Image dans <i>Missionnaire</i>	xxxvii
I.40	Image dans <i>Missionnaire</i>	xxxviii
I.41	Image dans <i>Missionnaire</i>	xxxix
I.42	Image dans <i>Missionnaire</i>	xl
I.43	Image dans <i>Missionnaire</i>	xli
I.44	Image dans <i>Missionnaire</i>	xli
I.45	Image dans <i>Missionnaire</i>	xlii
I.46	Image dans <i>Missionnaire</i>	xlii
I.47	Image dans <i>Missionnaire</i>	xlii
I.48	Image dans <i>Missionnaire</i>	xliii
I.49	Image dans <i>Missionnaire</i>	xliii
I.50	Image dans <i>Missionnaire</i>	xliv
I.51	Image dans <i>Missionnaire</i>	xlv
I.52	Image dans <i>Missionnaire</i>	xlvi
I.53	Image dans <i>Missionnaire</i>	xlvii

## LISTE DES ANNEXES

<b>Annexe I :</b>	<b>Annexe des Images</b> . . . . .	<b>xi</b>
-------------------	------------------------------------	-----------

Ce mémoire est dédié à ma mère.

Ma mère à qui je dois tout.

De ma première lettre majuscule à mon dernier point.

De mon premier récit à mon dernier voyage.

En passant par tous mes dess(e)ins.

## REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je veux et je me dois de remercier ΘΕΟΣ.

Mes deux parents, ma grand-mère qui est toujours aussi fière à 80 ans, ma Meilleure Personne Christiane (j'tm amie), Lucie qui m'aide et croit en moi depuis ma première session à l'Université de Montréal, Anouk qui me supporte sans condition, mes M&M préférés : Mathilde et Mario (deux bonbons pour l'âme), mon mentor May T., son mari Walid E. et mon éditeur Pierre F. (que D. vous garde), toute ma famille et tous mes amis : étoiles de mon inspiration et même de son manque.

Et surtout un merci infini à celle dont la patience et l'acceptation m'ont permis de mener à terme ce projet : Madame Najat Rahman. Vous êtes une femme très spéciale.

Je tiens à faire une mention spéciale à Nancy Héroux qui m'a fait découvrir la bédé à travers Joann Sfar il y a de cela quatre ans et Julian Vigo à qui je suis reconnaissante de m'avoir partagé son expérience autour de sa table l'été passé.

Et finalement, Catherine Mavrikakis grâce à laquelle je suis maintenant prête à partir dans «la ville juive». On se comprend. . .

## CHAPITRE 1

### INTRODUCTION

La revue GEO est sans contester la revue la plus regardée du monde francophone lorsqu'il est question d'imagerie de l'Ailleurs. Le mensuel français se définissant lui-même comme étant «le magazine (du) reportage photo et du voyage<sup>1</sup>», nous avons été étonnés de constater que ses éditeurs avaient produit trois numéros hors-série ayant comme support visuel principal la... bande dessinée. Pourquoi donc s'intéresser à la représentation illustrée des lieux ? Qu'apporte-t-il de plus que la photographie, ce dessin fait à la main ?

La célèbre maison d'éditions de bande-dessinée Casterman a récupéré ces trois numéros hors-séries pour produire ce qu'elle a intitulé les « Albums GEO », véritables objets de collection pour les amateurs à la fois de bande-dessinée et de voyages. En 2001, paraît *Tintin, grand voyageur du siècle*<sup>2</sup> puis un an plus tard, *Le monde extraordinaire de Corto Maltese*<sup>3</sup>. Ces albums spéciaux tentent de comparer lieux représentés à travers la fiction et « véritables » lieux, en confrontant la photographie et l'illustration. Mais l'apport de la bédé dans la représentation de l'Ailleurs ne s'arrête pas au fictif, elle touche aussi au récit. En 2003, paraît donc le troisième numéro spécial : *La bande dessinée part en voyage*<sup>4</sup>. Ici, aucun désir d'établir un rapport entre fiction et réalité : cet album servira plutôt à rapporter, à travers le dessin, une vision inédite des différents continents, tels que vus par les auteurs eux-mêmes. Le bédéiste ne semble plus avoir besoin d'un recours aux héros imaginaires qui parcourent la Terre à sa place : il se rend lui-même sur les lieux et crée le récit de son propre voyage. La facilité avec laquelle l'humain voyage désormais, offre l'opportunité à l'auteur de voir et de vivre lui-même l'Ailleurs. Il est son propre héros de bande-dessinée et il explore, seul, muni de son papier et son crayon.

Il va sans dire que le magazine GEO a compris le phénomène et le pouvoir des

---

<sup>1</sup> [www.geo.fr](http://www.geo.fr)

<sup>2</sup> Album GEO, *Tintin, grand voyageur du siècle*. Paris : Casterman, 2001.

<sup>3</sup> Album GEO, *Le monde extraordinaire de Corto Maltese*. Paris : Casterman, 2002.

<sup>4</sup> Album GEO, *La bande dessinée part en voyage : dix carnets de voyage réalisés par les plus grands auteurs de BD*. Paris : Casterman, 2003.

bédéistes à représenter le lieu « à la main.» En effet, le dessin va au-delà de la photo : il est *image personnalisée*, une reproduction intime de paysages ou de villes. On a tous vu les mêmes paysages des centaines de fois, mais on ne voit que rarement des paysages « selon quelqu'un ». Avec cette tendance, on reviendrait aux premiers temps des récits de voyage : aux temps des explorateurs, ceux-là même qui créaient les cartes. Cette génération de bédéistes se trouve à être celle des explorateurs de cette nouvelle Terre, de cette planète déjà parcourue et qui se doit d'être redécouverte. Elle crée les cartes de sa nouvelle géographie. Pour citer le rédacteur en chef du magazine GEO à propos du troisième album : « C'est l'occasion de voir autrement que par la photographie. Car entre le cœur qui bat et la main qui peint, il y a un espace ténu, celui de la rencontre entre la couleur et la lumière, ce que l'on devine des autres, ce que l'on découvre de soi<sup>5</sup>. »

Les bédéistes déconstruisent la géographie, la retranscrivent même si elle n'existe pas, la manie à leur guise et tente de représenter un monde redéfinissant sans cesse ses frontières, dans l'esprit même de la mondialisation. La photo ne peut tout faire : les voyages sont dans les yeux de celui qui bouge, non pas dans le mécanisme entre son œil et l'Ailleurs. L'écrivain voyageur (catégorie dont font partie certains auteurs de bédé, comme nous le verrons plus loin) témoigne des gens qu'il croise, des lieux qu'il voit de ses deux yeux et de ses dix doigts, des trajets qu'il parcourt sur la terre ou la mer, des embûches qu'il surmonte sur les chemins de ses départs : le voyage est presque un genre littéraire à lui seul. Les grands voyageurs voulaient partager l'exotisme de leurs découvertes. Le récit de voyage est décrit comme un genre hybride<sup>6</sup>. Sur la même page, les témoignages écrits devaient souvent partager l'espace avec les images. Ainsi, l'explorateur devenait écrivain et l'écrivain, illustrateur. En effet, les récits de voyage étaient souvent accompagnés de croquis. Si l'on pense à un des classiques du genre, « *Tristes Tropiques*<sup>7</sup> », on y a indiqué dès la première page, comme s'il s'agissait du sous-titre de l'oeuvre :

*Avec 53 illustrations et une carte dans le texte*

Pourquoi donc ce besoin d'illustrer dès qu'on en vient au sujet de la pérégrination ?

---

<sup>5</sup>Ibid,p.7

<sup>6</sup>[www.universalis.fr](http://www.universalis.fr)

<sup>7</sup>Levi-Strauss, Claude. Tristes Tropiques. Paris : Librairie Plon,1955.

Il semble qu'il faille *montrer, prouver* lorsqu'il est question de l'existence du lointain. Et les mots soudain ne suffisent plus : le lointain est trop inaccessible pour n'utiliser que la langue écrite. Le voyageur doit illustrer en plus de composer ou plutôt « illustrer ce qu'il compose ». Il doit dépeindre la réalité de son déplacement : la description ne suffit pas à l'explication du lointain.

(Le récit de voyage) adopte la plupart du temps une structure en boucle : il commence par le départ et se termine par le retour — le voyage de retour étant fréquemment marqué par des épisodes symétriques à ceux du voyage aller. Il a un but didactique, et cherche à transmettre une connaissance à quelqu'un ; le public visé appartient à la même culture que l'auteur du récit, et partage son ignorance face à des cultures et lieux étrangers. Le récit de voyage s'élabore en deux temps : au temps du voyage (et aux notes, croquis, photos prises « sur le vif ») succède l'écriture de celui-ci, dans lequel l'auteur raconte les événements qui ont eu lieu durant son périple, et décrit ce qu'il a vu. Il témoigne donc d'un souci de vérité (croquis ou photos attestent parfois de la réalité des faits).<sup>8</sup>

Il a fallu pour ces auteurs, *dévoiler* ce qu'ils avaient vu, les commentaires écrits ne pouvaient *donner à voir* les paysages étrangers et leurs habitants. Les illustrations créées par les auteurs eux-mêmes ont donc pris une place dans le livre, sur la même page que les mots. La cartographie et l'ethnographie ne sont pas des études faites de phrases. C'est au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle que le récit de voyage a proprement parlé, naît<sup>9</sup>. Au cours des siècles qui ont suivi, les modes ont varié et les textes imagés ont été le résultat d'objectifs variables : la quête de richesses, la volonté de savoir, le pèlerinage, l'errance. Mais le désir de représenter l'Ailleurs est demeuré jusqu'à nos jours, même si tout semble déjà avoir été exposé.

Désormais, c'est de photographies que sont ornés les récits de voyages : les illustrations et les cartes dessinées à la main ont peu à peu laissé la place à la photo lors

<sup>8</sup>[fr.encarta.msn.com/encyclopedia\\_741527001/voyage\\_recit\\_de.html](http://fr.encarta.msn.com/encyclopedia_741527001/voyage_recit_de.html)

<sup>9</sup>[www.universalis.fr](http://www.universalis.fr)

de son invention, et souvent les photos étaient en annexe. Elles semblaient *ajouter*, elles n'étaient pas une partie intrinsèque du texte. C'est que les images photographiées ne sont pas faites du même « matériau » que les mots : elle sont « hors-texte ». Les dessins dans le récit de voyage, eux, font partie intégrante du texte : ils *sont* du texte, tel que nous le verrons dans le cadre théorique.

Bref, l'omniprésence des photos dans le récit de voyage fait en sorte que l'on n'a plus besoin de dessiner au crayon pour partager les couleurs de ses déplacements avec le lecteur. Le récit de voyage « artisanal » a-t-il disparu en même temps que les premiers explorateurs ? Il serait raisonnable de penser que si, étant donné que le voyage n'a plus besoin de la main du voyageur pour être miré dans les livres.

Bien sûr, certains auteurs ont écrit des récits de voyage sans toutefois ajouter des images. Il s'agissait plutôt, comme Pierre Loti et son *Aziyadé* par exemple, de voyages orientalistes dont la quête était plus sentimentale que géographique ou même, qu'ethnographique. Dans le présent mémoire, il ne sera pas question de dresser un portrait de l'historique du récit de voyages, mais bien de démontrer que l'illustration, lorsque mariée au récit de voyage, possède un futur à travers un espace littéraire bien particulier. Nous tenterons de démontrer que le récit de voyage vit toujours et que ses dessins se veulent une manière d'*écrire le voyage*. En effet, il a trouvé un lieu pour agencer images et mots : la bande-dessinée dite littéraire. Dans la culture moderne, qui aurait pu être cet auteur qui dessine et écrit au crayon tout en voyageant, si ce n'est le bédéiste ?

Nous allons ici aborder la question de la relation à l'autre ainsi que celle de la relation au lieu à travers le bande-dessinée de voyage ou le récit de voyage bédé. Tel que nous verrons, il existe selon nous deux types de présentation : la « présentation carnet » et la « présentation traditionnelle », expressions qui seront expliquées plus amplement. En même temps qu'elle se rapproche du voyage réel pour la première fois de son Histoire, la bande-dessinée se rapproche en même temps de la littérature. Alors que nous sommes tentés de croire que la prédominance de l'illustration pour représenter le lointain dirigerait le genre vers un univers plus pictural, les éditeurs présentent plutôt ces œuvres en tant que « littérature graphique ». Comme si le dessin aimantait un certain désir de récit et comme si la place de ce récit prenait de plus en plus de place aux côtés de celui qui



l'illustre.

À l'intérieur même du récit de voyage bédé, il existe différents styles. Si le carnet possède quant à lui ce côté instantané et qu'il comporte des croquis pris sur le vif, la bande-dessinée plus classique elle, dans sa présentation, se construit à *partir* de notes graphiques retranscrites. Dans le récit de voyage des premiers temps, on puisait dans les carnets de bords pour ensuite produire un récit plus « fini ». Mais dans le petit monde de la bédé, à la fois le *brouillon* et le *propre* peuvent devenir des œuvres.

Nous entreprendrons ici de faire une étude comparatiste entre deux auteurs de bandes dessinées : Joann Sfar et Guy Delisle. Le premier est un Juif français, le second est un Québécois établi en France. Leurs œuvres ont en commun le fait autobiographique et l'implication d'une narration relatant un voyage. Dans les deux cas, les auteurs sont appelés à se rendre quelques mois à l'étranger pour leur travail : c'est de cette expérience qu'ils témoigneront. Dans le cas de Sfar, le produit final s'apparente davantage à l'esthétique du journal personnel. Tel qu'expliqué ci-haut, ce dernier n'est pas une sorte de base servant à la réalisation de la version à publier : il est l'album même. Dans le cas de Delisle, même si le lieu dans lequel il vit est représenté visuellement, nous ne sommes pas dans une esthétique de carnet puisqu'il utilise un procédé traditionnel en bande-dessinée, soit les cases.

Alors que Sfar parcourt le Japon et les États-Unis, Delisle, lui, se rend en Chine et demeure dans la même ville tout au long de son séjour. Bien que les conditions de leurs départs aient été vécues différemment, les deux auteurs quittent la France pour des raisons économiques. Ils emportent avec eux le même outil : le crayon qui écrit autant qu'il dessine. Mais là s'arrête la comparaison, puisque bien que les deux artistes utilisent le dessin pour partager leur expérience de déplacement, ils le font de manière complètement opposée. De plus, afin d'accentuer le fossé entre les deux univers, le premier dessine en couleurs et le deuxième, en noir et blanc. Bref, Sfar et Delisle sont deux bédéistes qui sont en voyage et qui écrivent, en texte et en images, leur récit sauf qu'un retrouve son chemin vers la relation au lieu et à l'Autre (Sfar) et l'autre ne le retrouve pas (Delisle). Bien sûr, les bédéistes n'ont pas ressuscité le récit de voyage : il existe toujours et dans diverses formes et formats. C'est plutôt l'usage des figures tracées à la

main à même le texte qui était désuet et qui rejaillit aujourd'hui qui est fascinant. Nous pouvons parler d'un sous-courant depuis les dernières années<sup>10</sup> : Sfar et Delisle, bien qu'ils soient des piliers dans leur domaine, partagent la scène avec d'autres créateurs de bédé autobiographiques de voyage. Ces oeuvres sont ancrées dans les mêmes schèmes que les récits de voyage des premiers temps mais avec des saveurs exploratrices ou politiques contemporaines : on y aborde les sujets de l'immigration, du colonialisme, de la mondialisation et de l'Histoire à travers des récits de voyages. Ferrandez s'est concentré sur son rapport à l'Algérie et a aussi été inspiré par Sarajevo, Sacco s'est intéressé au conflit israélo-palestinien alors qu'il s'est rendu sur place. Trouillard parle du développement de la Chine, Cosey lui, nous présente le Tibet et ses habitants. Willem, pousse jusqu'à produire des bandes-dessinées sans texte, avec des titres comme « Partout » et « Ailleurs ». Jeanneteau-Duba, (respectivement scénariste et dessinateur) quant à eux, consacrent deux albums à leurs voyages dans la ville japonaise de Kyoto. Renaud de Heyn, lui, a vécu le Pakistan et de cette expérience sont nés les trois tomes de « Carnets de voyages : La Tentation ». « Clichés Beyrouth 1990 » qui traite de la visite dans la capitale du Liban par temps de guerre des frères Ricard alors que Golo lui, dédie deux ouvrages bédé à la ville du Caire avec « Les Carnets du Caire ». Du côté de l'Amérique du Sud, Baudoin a réalisé « Araucaria : Carnets du Chili. »

Le courant européen commence à rejoindre le nouveau continent : la coqueluche de la bédé américaine, Craig Thompson, a fait paraître « Un américain en balade » (Carnet de Voyage pour la version originale... anglaise). Fait intéressant : alors que les auteurs cités plus haut ainsi que ceux dont nous allons traiter dans le présent mémoire sont plutôt inspirés par les milieux urbains, Thompson lui, scrute la nature et les animaux alors qu'il est au Maroc ou en France. Il n'explore donc pas seulement la différence entre le chez-soi et l'Ailleurs mais bien la dichotomie ville/campagne.

Tous ces albums sont des récits certes, mais tiennent lieu aussi de reportages, de témoignages. Peindre ce que l'on a vu n'est pas comme le photographe : « l'auteur d'image » touche à ses visions, met ses propres doigts dans ces reproductions des lieux vécus.

---

<sup>10</sup>Voir bibliographie pour notices complètes.

La bédé rapporte des images du monde contemporain et des villes qui sont en quelques sortes des documents d'archives d'une valeur sous-estimée. Outre les textes, la bédé, c'est des peintures, des toiles petit format. Tout ce sous-courant, issu du genre de récit bédé qui découle depuis les dernières années, est né grâce à Will Eisner qui apporta un penchant plus littéraire dès les années soixante-dix avec « *Trilogy of God*<sup>11</sup> ». Un courant de bédé s'est détaché du cartoon et de ses super-héros et est devenu lettré : le graphic novel était né. Eisner avait dépeint un père en deuil, un personnage plus vrai que nature, une première dans l'histoire de la bédé, plutôt axé jusque-là sur le ludisme et l'action. Cette vision d'un homme assis sur un banc en train de pleurer, a été le précurseur de la vision d'un univers plus introspectif pour les bédéistes. Une vingtaine d'années plus tard, alors que le roman graphique prend de l'ampleur et introduit en ces pages des réalités de plus en plus complexes, le monde est en complète mutation sur les aspects sociaux et économiques. Et comme le voyage comporte une part de visuel, la découverte de ce nouveau monde a été le tremplin par excellence de cette vague d'auteurs de bandes-dessinées qui se posait des questions sur l'Histoire passée et sur celle qui s'entamait. Pour être un témoin plus complet de l'Ailleurs, il fallait un écrivain qui pouvait dessiner. Le super-héros est désormais le narrateur, qui se dessine lui-même entraîné d'interagir avec l'Autre, alors qu'il est loin de chez lui. Il ne fait pas juste documenter, il montre son rapport à toutes les composantes du lieu visité.

Nous sommes conscients qu'il y a davantage d'images dans la bédé que dans le récit de voyage non-illustré et que le bédéiste a toujours dessiné ET écrit et ce, même avant de voyager. Ce qui nous intéresse plus particulièrement est cette cohabitation de la lettre et de l'illustration sur la même page. Plus que l'histoire de la bédé, nous éclaircirons à l'aide de deux œuvres, les rouages de cette relation entre visuel et textuel dans ce que nous appellerons « le récit de voyage bédé ». La nature des déplacements s'est transformée depuis que le monde semble avoir rapetissé par la facilité du déplacement. C'est pour cette raison qu'il a fallu repartir explorer avec un crayon à double tranchant : il y avait désormais un monde dans lequel les endroits se ressemblaient de plus en plus.

Nous verrons comment leurs façons de poser (ou non) des barrières entre les mots

---

<sup>11</sup>Eisner, Will, *The Contract with God Trilogy*. New York : W.W. Norton, 2005.

et les images est une métaphore de leur vision de ce monde de plus en plus éclaté. Nous utiliserons les termes « explosion » pour Sfar et « implosion » pour Delisle à la fois pour illustrer leur manière d'être ailleurs, et de faire coexister les deux langages.

Le présent mémoire sera divisé en trois parties. Dans la première partie, nous nous concentrerons sur le volet théorique de l'étude. Nous y approfondirons la notion de récit de voyage, qui est un genre littéraire à lui seul, et de son sous-genre : ce que nous avons décidé d'appeler le récit de voyage bédé. Nous regarderons aussi de plus près ce lieu littéraire à part qu'est la bande-dessinée. Suivant cette idée selon laquelle les bédéistes sont les explorateurs d'un nouveau monde, nous aborderons les notions de mondialisation et de non-lieux, ces endroits loin de l'Histoire. Et en terminant chacune des deux analyses littéraires, nous regarderons de plus près l'apport de la ville et l'approche du lieu.

Dans les deuxième et troisième parties, nous ferons l'analyse des deux œuvres. La deuxième partie, soit celle consacrée à Guy Delisle (*Shenzhen*), nous verrons ce qu'est le non-lieu avec la ville de Shenzhen, cette «ville champignon» sans passé et faite sur mesure pour des questions économiques. Nous étudierons plus particulièrement son sentiment d'enfermement par rapport au lieu, cette impression de lenteur dans son quotidien et la solitude découlant de son expérience chinoise. Delisle n'a aucun enracinement dans ce milieu urbain et de cela découle une sorte de perdition à l'intérieur même du lieu : c'est « l'implosion », réaction inverse de celle de Sfar. Nous nous concentrerons ensuite sur Joann Sfar (*Missionnaire*) et nous défendrons ce que nous avons cru bon nommer « explosion », terme relié étroitement à la manière qu'a l'artiste de représenter l'Autre et son lieu. Dans cette explosion, le texte devient dessin et vice-versa. Le bris des frontières entre les médiums est une métaphore de sa vision de l'espace. Nous verrons aussi comment Sfar retrouve sa propre Histoire en se rendant ailleurs. Ce « monde redécouvert » lui permet de retrouver son identité même s'il est loin de ses repères.

En fait, les bédéistes pourraient bien être les nomades de cet ordre mondial qui est le nôtre. Car le monde est nouveau même si on a tout découvert des contrées lointaines. Ce n'est pas la première fois que le voyageur voit le monde, mais c'est certainement la première fois qu'il voit le monde d'aujourd'hui à travers des yeux de bédéistes du XXI<sup>e</sup> siècle.

## CHAPITRE 2

### CADRE THEORIQUE

Les cartes ou les *figures* dessinées à la main par les voyageurs écrivains n'ont pas été étudiées abondamment par les spécialistes du récit de voyages, comme si le dessin dans les récits d'explorateurs, les carnets ou journal de bord tenait lieu de décoration ou de supplément au texte alors que, comme nous le verrons dans ce chapitre, il peut être perçu en tant que texte lui-même. Lors de nos recherches, nous avons donc remarqué que l'on néglige la question du dessin lorsqu'il est question de récit de voyage mais aussi que du côté de la bande-dessinée, l'on n'a pas encore abordé la question du voyage. C'est qu'il s'agit d'un sous-courant relativement nouveau. Selon nos observations, il aurait commencé à prendre sa place, il y a à peine une décennie.

Bien qu'il n'y ait pas encore d'articles parus sur ce type de bédés et que les résultats démontrés dans ce mémoire soient le fruit de recherches personnelles, nous datons en 1998 le premier récit de voyage bédé tel que nous le concevons : *L'Association en Inde*<sup>1</sup>. Nous reparlerons de la maison d'éditions « L'Association » plus loin dans ce chapitre. Le récit dont nous faisons mention est un collectif. Les éditeurs avaient demandé à quatre bédéistes de créer en mots et en images, le récit de leur visite en Inde. Chaque artiste se trouvait dans une ville différente du pays. L'Association a ensuite répété l'expérience en envoyant des « envoyés spéciaux » en Egypte et au Mexique. C'est donc avec ce collectif que le courant a fait son apparition à la fin des années 1990, dans la foulée donc de l'arrivée de l'Internet dans les maisons et par conséquent de la venue de millions d'images de voyages et même, de visites virtuelles<sup>2</sup>. Il est intéressant de constater, que parallèlement à cette « manière numérique » de voir l'Ailleurs, un courant de livres illustrés ayant comme sujet le voyage ait vu le jour. Le livre tenait résistait face à l'écran et le dessin faisait de même devant la photographie propagée par des moyens de plus en plus sophistiqués.

---

<sup>1</sup>Collectif. *L'Association en Égypte*. Paris : L'Association, Collection Éperluette, 1998.

<sup>2</sup>Bertho Lavenir, Catherine (sous la direction de). *La visite du monument*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2004.

Pourquoi s'être intéressé aux paysages dessinés au crayon de bois tout d'un coup, avec toutes les technologies disponibles ? Bien sûr, il est de plus en plus facile de voyager, d'atteindre des pays lointains. Mais la dernière fois que l'on avait dessiné des paysages dans les livres, la photographie n'avait pas fait son apparition. Le bédéiste peut être vu comme un explorateur certes, mais il semble plutôt s'explorer lui-même lorsqu'il est en contact avec l'Autre. Ce n'est désormais plus la route de la Soie que l'on privilégie, mais la route du Soi. L'auteur de bédé ne part pas afin d'entreprendre une étude de mœurs ou d'ethnologie, mais une étude de ses propres comportements alors qu'il se trouve en sol étranger.

Nous diviserons notre cadre théorique en trois parties distinctes. Tout d'abord, nous aborderons brièvement le lien particulier qu'entretenait le genre littéraire du récit de voyage avec le dessin, puis nous verrons les caractéristiques d'un courant de plus en plus important, à l'intérieur de l'univers de la bande-dessinée, soit le roman graphique. Puis, nous terminerons ce chapitre en expliquant de quels éléments est constitué le sous-courant analysé dans ce mémoire : le « récit de voyage bédé », résultat de l'addition entre le récit de voyage et le roman graphique. Bref, nous expliquerons comment avec le temps, nos deux premiers points ont découlé du troisième. Nous tenterons de démontrer comment, de nos jours, la bédé se retrouve à être l'héritière des récits d'explorateurs auxquels on incorporait des cartes ou des représentations graphiques des peuples rencontrés et des paysages regardés. Le lecteur a toujours eu besoin de devenir « spectateur de l'image » pour *croire l'Ailleurs*. Bien que la relation au lieu se soit métamorphosée au cours des siècles, on assiste au retour du récit de voyage dessiné, comme au temps où la photographie n'avait pas encore été inventée. La trace laissée à la main avait, jusqu'à l'arrivée de ce courant de la littérature illustrée, été mise de côté au profit de nouvelles techniques en ce qui avait trait au voyage. Nous discuterons donc, dans ce mémoire, des façons dont Joann Sfar et Guy Delisle, deux des figures les plus prolifiques de ce sous-courant, ont représenté leurs expériences en pays étranger à la fois par le mot et le dessin.

Depuis toujours, les voyageurs écrivains ont ajouté des images à leurs écrits afin de rendre compte de l'état des lieux. Si l'on prend comme exemple les grands explorateurs du XVe siècle comme Christophe Colomb et Samuel de Champlain, nous voyons qu'ils

ont toujours incorporé des documents visuels à l'intérieur de leurs récits pour pouvoir informer les dirigeants de leurs pays de leurs découvertes. Nous n'entreprendrons pas de tracer l'historique de ce genre de textes, mais nous tenterons de comprendre comment l'œil du lecteur, au fil des siècles, s'est fait distancier du dessin fait à la main dans les livres. Tous s'entendront pour dire que l'invention qui transforma le jumelage du textuel et du visuel est sans doute l'imprimerie, inventé (pour ce qui est de l'Europe du moins) par Johannes Gutenberg entre les années 1390 et 1468<sup>3</sup>. N'est-ce pas à cause de l'impossibilité technique liée à ce procédé que les documents écrits ne pouvait pas être reliés « naturellement » avec les images ?

L'imprimerie associe depuis l'origine le texte et l'image et cela pose plusieurs problèmes. D'abord, si les lettres et les chiffres peuvent être assemblés au gré de permutations multiples, il n'en va pas de même pour les images. (...) C'est seulement à l'ère du numérique que nous avons renoué avec un mode de production intégré, semblable à celui qui prévalait par le passé pour la réalisation des manuscrits les plus simples, faits à la plume ou au pinceau. Enfin, ces différences, entre autres, ont conduit à étudier séparément textes et images imprimés, la plupart du temps par des spécialistes de disciplines différentes. (...) C'est sans doute pour ces raisons que les premiers manuels d'imprimerie se sont divisés très nettement entre ceux qui traitaient principalement des images et ceux qui traitaient des textes.<sup>4</sup>

Peut-être bien qu'eût été mis sur pied des processus différents, l'image et le texte n'auraient pas été perçus comme étant de natures différentes. Car en soi, le trait qui façonne l'image est bien identique à celui qui façonne la lettre. En imprimerie, il existe deux phases : la préparation et la multiplication. La première phase englobe tout ce qui concerne l'organisation et la production des « marques à imprimer », qu'il s'agisse de textes, d'images ou de d'autres éléments graphiques.<sup>5</sup> L'utilisation du terme *marque* est intéressante dans cet ouvrage sur l'histoire de l'imprimerie, puisqu'il met, tout comme

<sup>3</sup> Twyman, Michael. L'imprimerie : Histoire et techniques. Lyon : ENS Éditions, 2007, p.10.

<sup>4</sup> Ibid, p.17.

<sup>5</sup> Ibid. p.9.

les bédéistes que nous analyserons, le texte et l'image dans la même catégorie : soit celui du « trait ». En effet, le bédéiste du voyage laisse une marque pour représenter le lointain. Elle est parfois illustration parfois lettre, mais la cohabitation sur la même page des deux modes d'expression, fait en sorte que ces marques ou traits de « natures » différentes s'enchevêtrent. Il y a donc moins de frontières entre le visuel et le textuel puisque la trace est celle de la même main et décrit le même lieu. Et comme l'enfant qui a besoin de voir pour comprendre la lecture, le voyage exige lui aussi d'être vu afin de pouvoir non seulement être *lu*, mais aussi *cru*.

Tout comme au voyage, l'image permet à la bédé d'exister. Nous ne pouvons affirmer que dans les deux œuvres que nous étudierons ici, il y a image puisqu'il y a voyage. Bien sûr, le 9<sup>e</sup> art comme on surnomme la bande-dessinée, utilise l'image puisque c'est son vaisseau représentatif. Et nous ne pouvons affirmer non plus que le récit de voyage n'existe pas sans l'image (pensons à Loti ou à Segalen, pour ne nommer que ceux-là). Il est par contre indéniable que la bédé rappelle à quel point l'illustration est indispensable à l'idée de « conquête », puisqu'elle a toujours été présente dans les récits d'explorateurs. D'ailleurs, dès 1066 une broderie longue de 70 mètres et intitulée « La tapisserie de Bayeux », évoque la conquête de l'Angleterre par les Normands. Plus que de l'illustration, c'est de la bédé dont il s'agit puisqu'on a séparé les scènes les unes des autres.<sup>6</sup> À ce sujet McCloud précise : « En lisant de gauche à droite, nous assistons aux différents épisodes de la conquête, qui se déroulent sous nos yeux dans un ordre volontairement chronologique. »<sup>7</sup> Ces illustreurs des temps anciens « racontaient » à travers le pictural, leurs déplacements et leurs victoires. Nous reviendrons plus tard sur ce lien entre voyage et dessin.

C'est en nous attardant sur le rapport entre le voyage et l'illustration, que nous avons découvert que les illustrations représentaient souvent les populations locales rencontrées sur place dans le récit de voyage traditionnel. L'explorateur voulait (dé)peindre l'Autre, curieux de l'homme devant lui. En effet, le voyageur des premiers temps du récit de voyage étudiait ses semblables alors qu'ils interagissaient avec leur environnement tan-

<sup>6</sup>McCloud, Scott. *L'Art invisible*. Paris : Delcourt, 2007, pp.20-21.

<sup>7</sup>*Ibid.*



dis que nos deux bédéistes eux, se regardent eux-mêmes. Ils ne représentent plus l'Autre, mais bien, eux-mêmes *parmi* les autres. Le personnage principal n'est plus « l'étudié » mais bien « l'étudiant ».

Et de là, la différence aussi entre dessin et photo. Avec la photo, l'artiste prend des clichés de celui qu'il voit. Évidemment, il ne peut se prendre en photo lui-même entraîné de vivre. Le bédéiste lui n'a aucune contrainte technique à se représenter lui-même entraîné d'interagir avec son environnement : il se projette à l'intérieur de ses illustrations. Il dessine ce corps en mouvement comme s'il se trouvait constamment devant un miroir. L'objectivité a changé, l'explorateur ne dit plus désormais : voilà ce que vous devez savoir, voyez par mes yeux ce que j'ai vu et ce qu'il y a à apprendre, mais plutôt « voilà comment je déambule dans ce nouveau lieu ». Le voyageur qui écrit insiste davantage sur la subjectivité que sur le lieu ou l'espace en tant que tels. L'humain n'a plus la même relation au lieu. L'espace devient un endroit plus personnel, plus poétique. « Donner son espace poétique à un objet, c'est lui donner plus d'espace qu'il n'en a objectivement, ou pour mieux dire, c'est suivre l'expansion de son espace intime. »<sup>8</sup> En effet, Bachelard parle d'une façon plus *intérieure* de voir *l'extérieur*. Il semble alors que c'est par leur « immensité » que les deux espaces : l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonnants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'humain, les deux immensités se touchent, se confondent. »<sup>9</sup>

Le récit de voyage en bédé est une nouvelle manière de présenter les espaces visités (surtout des espaces urbains, tel qu'on le verra plus loin) et il relie la vision que l'auteur a, à la fois du lieu et de lui-même.

Bref, le récit est devenu plus égocentrique que « topocentrique. » Prenons cet exemple de « Relation du premier voyage » de Christophe Colomb :

*Mardi 11 septembre*

Le vent, qui était encore est et nord-est, ne permit pas non plus aujourd'hui à l'amiral de partir. L'île de la Tortue, située en face de ce port, ainsi qu'il a déjà été dit, paraît être une assez grande île. Sa côte méridionale s'étend

<sup>8</sup>Bachelard, Gaston. La poétique de l'espace. Paris : Presses Universitaires de France, 1957, p.183.

<sup>9</sup>*Ibid.* p.183.

presque dans la même direction que celle de l'île Espagnole, située vis-à-vis, et il paraît qu'il y a de l'une à l'autre dix lieues au plus, en comptant depuis le cap Cinquin jusqu'à la tête de la Tortue, dont la côte s'étend ensuite vers le sud.<sup>10</sup>

Dans le récit de voyage du XXI<sup>e</sup> siècle, il est davantage question des états de l'âme que ceux de la navigation. On pourrait même parler d'une géographie qui serait davantage psychique que physique.

Voyons cet extrait de *Missionnaire* :

C'est vrai qu'à faire des conférences en anglais et de ne parler à personne le reste du temps je tourne plus très rond. Ça fait vraiment représentant de commerce au bord de la crise de nerfs. Je me fais de plus en plus livrer mes repas dans la chambre. Les petits décalages horaires qui s'empilent les uns sur les autres à mesure que je traverse les USA sont autant de gouttes d'eau qui font déborder le vase de nuit qui me sert de tête. Hier je me suis mis en tête de visiter Chicago. Je ne suis pas allé sur Maxwell Street, le mythique quartier d'immigrés. (. . .) J'ai marché dans cette Michigan avenue où c'est tellement le froid et le vent que c'est miraculeux si les oreilles se détachent pas pour tomber givrées sur le trottoir.<sup>11</sup>

En comparant ces deux extraits, nous nous apercevons que ce qui est important de décrire cinq siècles plus tard est plus la manière dont celui qui se déplace se sent, que les éléments qui forment et forment un paysage. Il est donc clair qu'il ne suffit plus de décrire ce qui est vu : les explorateurs ont déjà découvert les îles et les côtes. Par contre, il a fallu repartir à la découverte du monde, après que ce dernier ait changé depuis la mondialisation, plus particulièrement au niveau des espaces urbains. Ces derniers renferment les explorateurs du voyage. Le même lieu semble pouvoir être retrouvé partout. En Asie et

<sup>10</sup>Colomb, Christophe. Relation du premier voyage : entrepris par Christophe Colomb pour la découverte du Nouveau-monde en 1492. Montréal : éditions du Boréal, 2005, p.150.

<sup>11</sup>Sfar, Joann. Les Carnets de Joann Sfar : Missionnaire. Paris : Delcourt, Collection Shampooing, 2007. pp.172-173.

au Moyen-Orient<sup>12</sup>, les villes du nouvel ordre mondial sont en fait les sosies les unes des autres comme nous le verrons avec *Shenzhen*. Si ce n'est pas le lieu, c'est l'histoire qui semble pouvoir être retrouvé partout dans la ville avec *Missionnaire*. Ce n'est donc pas un hasard si la bédé de voyage se crée dans les villes comme nous le verrons dans les prochains chapitres.

De plus, le support iconique semble primordial pour une expérience de l'Ailleurs (même si ladite expérience se veut textuelle à prime abord) et la bande-dessinée offre un renouveau à ses récits d'explorateurs imagés qui ont pris le chemin unique des mots et se sont transformés en récits de voyage «visuellement monolingues» depuis l'arrivée de l'imprimerie. En effet, il apparaît clair que les récits d'explorateurs imagés semblent avoir été «interrompus» par cette invention :

Le XV<sup>e</sup> siècle, connu comme le siècle des navigateurs et des voyages de découverte, est aussi celui de l'imprimerie en Europe. Bien que Johannes Gutenberg ne soit pas à proprement parler l'inventeur de l'imprimerie car cette technique existait déjà en Asie, les innovations qu'il a apportées à la fabrication des livres ont révolutionné la diffusion du savoir en Europe.<sup>13</sup>

Ce siècle des récits des grandes explorations du nouveau monde a donc été aussi celui du schisme entre image et mot, alors que l'on découvrait la Terre et que l'on prouvait visuellement ses découvertes par la cartographie et les croquis. Bien sûr, nous sommes conscients que ses récits de voyages et autres carnets de bord n'étaient pas destinés au « peuple » contrairement (soi-disant) aux documents imprimés, mais il est question ici de l'impossibilité de multiplier des images du lointain, et ainsi de les distribuer à grande échelle. Les images étaient donc laissées à des individus pouvant s'offrir des exemplaires uniques avec des enluminures par exemple<sup>14</sup>. À cette époque explique Twyman, les lettres sont destinées au peuple tandis que les illustrations ne se font acquérir que par

<sup>12</sup>[www.nytimes.com/2008/06/08/magazine/08shenzhen-t.html](http://www.nytimes.com/2008/06/08/magazine/08shenzhen-t.html)

<sup>13</sup>[www.gralon.net/articles/materiel-et-consommables/materiels-industriels/article-gutenberg-l-inventeur-de-l-imprimerie-1334.htm](http://www.gralon.net/articles/materiel-et-consommables/materiels-industriels/article-gutenberg-l-inventeur-de-l-imprimerie-1334.htm)

<sup>14</sup>Twyman, Michael. L'imprimerie : Histoire et techniques. Lyon : ENS Éditions, 2007, p.82.

les plus riches. Les enluminures, produites en exemplaire unique, sont hors de prix donc, aux débuts du document imprimé, le support visuel se veut moins présent.

Bien sûr, si nous prenons Levi-Strauss comme exemple, certains ont continué l'exploration et ont inséré des images dans leurs écrits : quelques dessins en noir. Mais les dessins en couleurs faits à la main décrivant une traversée des frontières et qui s'imbriquent dans un récit fait de mots vivent leur retour chez les bédéistes. Car où d'autres les retrouvons-nous si ce n'est dans la bande-dessinée ? Bien sûr, celui qui faisait le dessin n'était pas le même que celui qui était aux commandes de l'équipage et de la rédaction :

Même sans entrer dans le domaine difficile et incertain de l'identification des mains ou des styles, il reste encore beaucoup à dire sur l'art des illustrateurs. On pourrait consacrer une thèse à l'examen de l'iconographie du *Devisement du Monde*. [...] Mais une étude d'ensemble des rapports du texte et de l'image n'a jamais été entreprise. Les illustrateurs ajoutent toujours quelque chose au texte. Ils le traduisent à leur façon, ils le transposent, parfois ils le trahissent. La miniature est une création nouvelle qui a une signification, parfois une inspiration autonome, qui s'insère dans une tradition iconographique, qui exprime le savoir, la sensibilité et les rêves d'un artiste. Le problème de la représentation de l'exotisme se pose tout particulièrement pour les miniaturistes qui doivent illustrer le récit d'un voyage lointain.<sup>15</sup>

Dans le petit monde du récit de voyage bédé, il est aussi très courant de croiser une double signature : celle du scénariste et celle de l'illustrateur. Ce qui signifie que même dans le monde la bédé, il existe parfois une division des tâches. ... Mais nous ne nous attarderons pas davantage sur cet aspect de la production, puisque les deux auteurs que nous avons choisi d'analyser pour ce mémoire signent à la fois les dessins et les textes. Le fait que l'illustrateur et le scénariste, dans les deux cas, soient la même personne donne de l'homogénéité au langage. L'illustrateur et le scénariste « disent » la même

<sup>15</sup>Rajotte, Pierre (sous la direction de). Le voyage et ses récits au XXe siècle. Québec : Éditions Nota Bene, 2005, p.19.

chose : il s'agit de la même main, comme si en quelque sorte, ils se trouvaient à écrire une version bilingue d'un récit de voyage.

Dans les occasions, où il n'a pas été question d'images «visibles» pour parler de voyage, la question du regard ne s'est par contre jamais laissé mettre de côté. Ce que nous avons remarqué dans les études sur les récits des voyages est ce thème de la pulsion optique qui revient sans cesse. Le champ lexical du regard est présent dans tous les récits de voyage, même ceux ne comportant aucune illustration. Même dans les ouvrages savants, lorsqu'il est question de pérégrination, on parle de l'image même s'il est rare qu'on y discute de la relation entre cette dernière et le mot. La vision est partout lorsqu'il est question de découvertes, même s'il s'agit de visions imaginaires.

Voici un exemple :

Il semble bien que les meilleurs récits de voyage soient ceux qui nous *montrent*, même implicitement, cet exercice du *regard* dans le mouvement de ses multiples accommodations, contraint, par la diversité du réel, à de constants ajustements. Le lecteur peut ainsi découvrir un voyageur faisant parfois l'expérience d'une *faculté* qu'il ne devinait pas si pleine de ressources. Cette capacité, prenant en quelque sorte une forme d'autonomie, se met à suivre certains cheminements qui surprennent le protagoniste lui-même : il se produit alors une manière d'accord du *regard* avec la réalité qui peut s'établir en dehors des décisions propres du sujet. Cet accord qui ne figurait pas, au départ, *dans ses vues* s'accomplit en quelque sorte à son corps défendant, mais il ouvre des perspectives qui nourriront peut-être le meilleur du récit. Le voyageur sera bien inspiré dans cette circonstance de laisser libre cours, sans crainte, à une *fonction visuelle* ayant partie liée, plus ou moins secrètement, avec l'écriture et se livrant ainsi à toutes sortes de variations libres.

16

Concrètement ou symboliquement, qu'il y ait ou non un mariage image/mot dans le

<sup>16</sup>Cogez, Gérard. Les écrivains voyageurs au XX<sup>e</sup> siècle. Paris : Éditions du Seuil, 2004, p.81. (termes italicisés par nous)

résultat palpable qu'est l'objet du livre, il est question de cet « œil qui voit ». Que ce soit l'œil du corps ou celui de la rêverie, le récit de voyage amène des visions à celui qui lit.

Mais pourquoi repartir à la découverte du monde alors que tout à déjà été répertorié ? Peut-être parce que, qu'il s'agisse d'un récit de voyage comme l'entend le sens traditionnel ou tel qu'il est compris au XXI<sup>e</sup> siècle, le lecteur se retrouve devant l'histoire d'un nouveau récit de voyage, celui du voyage interne du voyageur. Ce qui importe n'est plus tellement ce que l'on voit, mais qui le voit, comment il le voit et pourquoi il le voit.

One reading of the process of cross-cultural encounter is that human selves are too deeply inscribed by their original layers of self to do more than collage new senses of self over these more powerful selves, and that the gulf between selves and the will of others remains as deep as ever. Certainly it is hard to stop and learn about the deep layers of others when it seems so much easier to go ahead on the basis of our own cultural assumptions.<sup>17</sup>

Watson parle ici de «layers of self», soit des *couches du soi*. Les couches de peau qui enrobent l'être qui se déplace et tout particulièrement celles de son œil, sont trop nombreuses pour être mises de côté par l'objectivité. Le « bédéiste-migrateur » ne tient plus à rendre un contenu didactique ou ethnographique ni à classer ses découvertes, mais bien à montrer ce qui importe désormais dans une réalité individualiste, soit le voyageur davantage que le voyage. Peut-être le créateur transformait-il ledit extérieur en un lieu beaucoup plus exotique ou sacré qu'il ne l'était en réalité, mais reste que le personnage principal était bel et bien l'endroit lui-même en tant que Tout. Ce que l'on regarde et lit dans ces bédés relève davantage de la géographie interne que de la géographie externe de l'explorateur nouveau genre. Nous pourrions même pousser cette hypothèse jusqu'à affirmer que la cartographie corporelle (cf. I.1, I.2, I.3) a remplacé la cartographie spatiale. Et c'est à cet endroit de notre problématique qu'arrive la question de la relation triangulaire entre le voyage, l'image et le mot :

Comme dans la vie de ces voyageurs, un réseau nouveau, invisible se crée

---

<sup>17</sup>Dalziell, Rosamund (sous la direction de). *Selves Crossing Cultures : Autobiography and Globalisation*. Melbourn : Australian Scholarly Publishing, 2002, pp.215-216

sous l'effet du déplacement entre la lettre et la forme, entre ce qui était au départ inaccessible, ignoré ou impensable et le connu ou convenu, et c'est dès ce moment-là que les changements commencent à opérer. En somme, les résultats que constituent les réalisations écrites et figurées ainsi que les parcours de vie ultérieurs sont le fruit simultané d'un voyage dans une aire géographique excentrée et d'un voyage entre les pôles du mot et de l'image.

18

Nous en venons maintenant à notre partie sur la montée d'un courant qui se veut davantage littéraire à l'intérieur du monde de la bédé : le roman graphique. En plus d'être pionnier pour ce qui est d'un contenu plus « recherché » au niveau textuel, la maison d'éditions française *L'Association* a participé vivement à l'éclosion du phénomène des carnets de voyage et a participé à ce que ces derniers deviennent un sous-courant en bande-dessinée. En effet, la maison d'éditions indépendante dont la structure a été élaboré sous le signe de la coopérative, a vu le jour en 1990. Elle a par la suite invité différents bédéistes (qui n'étaient pas nécessairement publiés par eux au préalable) à faire des voyages dans des endroits donnés. Cela a eu comme résultats trois œuvres collectives : *L'Association en Égypte*, *L'Association au Mexique* et *L'Association en Inde*<sup>19</sup>. Cette maison d'éditions a toujours été perçue dans le milieu comme étant avant-gardiste, voire *underground*. Il s'agit aussi de la maison d'éditions ayant été le premier tremplin de Joann Sfar. C'est sous leur bannière qu'est paru le premier volet de ses carnets : il s'agissait d'œuvres autobiographiques axées sur son quotidien. Le deuxième volet de ses carnets lui (dont fait partie *Missionnaire* et qui est paru chez Delcourt, autre grand nom du roman graphique) est davantage axé sur le voyage. Depuis, chaque maison d'éditions a maintenant sa « section » associée au roman graphique. Même la plus ancienne maison d'éditions spécialisée de bédé, *Casterman*, (à laquelle le fameux Tintin est associé) et qui a toujours eu une ligne éditoriale relevant du commercial, a lancé une nouvelle

<sup>18</sup>Korzilius, Jean-Loup (sous la direction de). *Art et littérature : le voyage entre texte et image*. Amsterdam : Rodopi, 2006, pp.22-23.

<sup>19</sup>Collectif. *L'Association en Égypte*. Paris : L'Association, Collection Éperluette, 1998.  
Collectif. *L'Association au Mexique*. Paris : L'Association, Collection Éperluette, 2000.  
Collectif. *L'Association en Inde*. Paris : L'Association, Collection Éperluette, 2006.

collection. Son nom en dit long sur sa nature : elle est intitulée « Écritures ». Notons que Sfar (qui est publié un peu partout. . .) a participé à un album issu de cette collection la même année qu'il a fait le voyage au Japon, dont il parle dans la première partie de *Missionnaire*. Un autre titre qui est digne d'analyser et qui servira à illustrer notre propos sera *Le Japon vu par 17 auteurs*. La prestigieuse maison d'éditions a aussi fait paraître un album la Corée portant le même titre. Voyons comment le le dessin devient texte dans la présentation même de l'ouvrage, même s'il est censé être question d'une bédé.

Tout d'abord, on indique au lecteur que le lieu visité a été « vu ». On offrira donc à voir, on *montrera* un pays. En effet, Casterman a envoyé environ deux dizaines de bédéistes à l'étranger en leur donnant comme mission de ne pas rapporter leurs impressions de manière lexicale seulement, mais aussi de manière picturale. Mais voilà que les éditeurs choisissent d'incorporer le terme « auteurs »<sup>20</sup> dans le titre. Ils ne sont donc pas présentés à prime abord comme étant des illustrateurs, ni même des bédéistes : mais plutôt des écrivains qui donneront à voir. Donc les artistes ayant voyagé pour ces albums ne sont même plus qualifiés « d'artistes multidisciplinaires », mais sont plutôt réduits à la simple fonction « d'auteur » : ils deviennent *des auteurs de dessins*. Ceci offre une piste en ce qui a trait au récit de voyage bédé : il est écrit autant par le mot que par l'image. Il y a un dialogue tellement serré entre les deux modes d'expression, qu'il est possible qu'ils deviennent indissociables.

De plus, il y a la question du format. Le lecteur friand de bédé a vu depuis les dernières années la transformation de l'objet même de l'album de bédé. Ce courant bédé a changé l'allure du médium et c'est par une métamorphose palpable qu'on le constate. Le roman graphique n'est pas seulement une bande-dessinée à « dessein » littéraire, c'est maintenant un bédé-roman qui prend la forme physique du roman. En effet, le livre appelé *album* en français ou *comic book* chez les Américains, à changé de visage lorsqu'il a changé de contenu. Plus épais, plus large, sans papier glacé ni couverture cartonnée, il est devenu un livre par son format. Un document contenant des centaines de pages, arborant les mêmes dimensions qu'un roman sans image, ce qui contraste avec le format reconnaissable des bédés de fiction. Le fait que l'on utilise les termes auteurs et vu

<sup>20</sup>Collectif. Le Japon vu par 17 auteurs. Paris : Casterman, Collection Écritures, 2005.



dans les titres de Casterman cité plus haut, met en relief une des problématiques de ce mémoire. Habitué à l'image photographiée, informatisée, *infographisée*, le lecteur serait en droit de percevoir comme écriture tout ce qui est fait à la main. Le dessin à l'état pur, fait d'un trait de crayon sur du papier, semble désormais plus apte à être comparé à la lettre qu'à l'image. Le bédéiste qui dessine à la main semble plutôt écrire ses dessins. Ce ne sont pas 16 ou 17 « illustrateurs » qui ont vu ces pays d'Asie, mais des auteurs, des créateurs écrivant leurs regards. Donc le caractère littéraire du récit du voyage bédé ne provient pas seulement d'un contenu autobiographique en opposition à la fiction ou au fantastique mais au fait que le dessin et la lettre s'entrecroisent.

De plus, en bédé, même l'écriture se veut une écriture naturelle, une écriture en scripte, contrairement aux romans sans images. En effet, ces derniers sont imprimés avec des lettres en caractères d'imprimerie. Mise à part la bédé, on ne retrouve qu'à de très rares occasions des mots dessinés, traces uniques de celui qui les écrits, dans les romans, comme la signature. La signature n'est-elle pas un mot adapté personnellement ? Il faut se rallier à l'image pour voir le mot et se fier au mot pour voir l'image. Les illustrations à l'intérieur de la bédé font donc parties du langage écrit, elles sont la continuité de la lettre. Ces auteurs écrivent à l'aide de lignes courbes et droites, les mêmes que celles utiliser pour réaliser leurs croquis et leurs portraits. Ainsi, ils reviennent en quelques sortes à la source de l'écriture : le dessin. Avant les lettres, n'y avait-il pas des figures ? La bédé renvoie donc la lettre à ses origines, lui fait faire demi-tour par le voyage jusqu'à son commencement figuratif : le hiéroglyphe. D'ailleurs il est pertinent de noter ici qu'il est question de ce sujet au Chapitre 1 de la bible de la bande dessinée, soit l'ouvrage de Scott McCloud « L'Art invisible »<sup>21</sup>. McCloud débute donc son exposé sur le 9e art par l'histoire des images en séquences. Mais ces « images » étaient bel et bien une forme première de l'écriture telle qu'on la comprend aujourd'hui. En prenant conscience du passé, il est plus aisé de relier les deux modes d'expression.

Les premiers modes d'écriture reposaient sur des images stylisées. Nous avons vu aussi que la plupart de ces écrits côtoyaient leurs parents, les

---

<sup>21</sup>McCloud, Scott. *L'Art invisible*. Paris : Delcourt, 2007, p.20.

images. Relativement vite, cependant, ces écritures anciennes utilisèrent des signes de plus en plus abstraits. Certaines écritures encore utilisées aujourd'hui conservent des traces de leur origine picturale. Mais avec le temps, presque tous les systèmes d'écriture en sont venus à ne plus représenter que des sons, et ont perdu tout lien avec le monde du visible. Et avec l'invention de l'imprimerie, le mot écrit fit un grand bond en avant. . . et toute l'humanité aussi. Mais où étaient donc passées les images ? De façon significative, quand les mots étaient réunis ( . . . ) ils restaient en fait séparés, tels l'eau et l'huile qui refusent de se mélanger. Le mot écrit devenait de plus en plus spécialisé, abstrait, complexe. . . et s'éloignait de plus en plus de l'image.<sup>22</sup>

Dans nos deux prochains chapitres, dédiés à nos analyses littéraires, nous verrons qu'il existe deux axes à l'intérieur même du sous-courant de récit de voyage bédé. Bien que tous deux soient des récits de voyages rejoignant quelque peu le journal (dans le sens de segments autobiographiques), nous verrons les différences entre la « présentation carnet » et la « présentation traditionnelle. » Bien sûr, il n'est pas si simple de placer les bédéistes en catégorie. Qu'est ce qu'un roman illustré, un roman graphique, une bande-dessinée, un carnet ? Ces différences dans l'apparence, dans la raison d'être (reportages, adaptation d'un livre, pamphlet politique, didactique ou géographique) s'enchevêtrent constamment.

Nous sommes conscients que même si ce type de bédé est présenté par les éditeurs comme étant littéraire, elle comporte plusieurs des caractéristiques associées au 9e art, avec ces codes et sa grammaire. Nous ne stipulons pas que le récit de voyage bédé doit être perçu uniquement comme étant littérature, mais bien comme faisant partie intégrante de la littérature, malgré la présence d'images. Ce changement de format auquel nous avons fait allusion ci-haut pourrait d'ailleurs être vu comme un désir d'offrir ses lettres de noblesse à un genre jadis dit « populaire » ou « infantile » qui le plaçait à l'extérieur du littéraire. En rendant l'album livre, les éditeurs tentent peut-être un rapprochement plus imposant avec la littérature telle qu'on la conçoit traditionnellement, c'est-à-dire

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp.150-152.

sans illustration.

Nous tentons nous aussi d'appuyer cette idée selon laquelle la littérature dite pour adultes n'est pas nécessairement synonyme de *drawing-free*. Nous utiliserons donc l'expression « littérature graphique ». Car la présence de l'illustré ne sert pas à faire ombrage à celle du texte ou à la reléguer à d'autres registres : elle supporte l'écrit, lui donne du relief ou de l'emphase et ce, jusqu'à être impossible à distinguer du texte à plusieurs occasions.

Le dessin n'appartient pas moins à l'univers du livre que le texte. L'opposition même entre le texte et le dessin dans l'univers du livre (...) est artificielle. Dans le texte comme dans le dessin, on est dans l'empreinte ou la trace. Une partie des théoriciens prétend d'ailleurs voir la spécificité de la bédé dans cette unification du texte et de l'image par un tracé (c'est ce que Marion appelle la *graphiation* : Peeters parle, à propos de Töpffer, d'un graphisme non plus mimétique mais sémiotique). Mais même quand un texte est composé typographiquement, et même quand le dessin est gravé sur bois ou sur cuivre, texte et illustration restent des taches d'encre sur du papier. Il y a bande-dessinée quand la disposition des dessins permet à chaque instant au lecteur de se raccrocher à une image. Nous proposons, faute d'un meilleur, le terme d'ancrage pour cette référence constante à une image.<sup>23</sup>

Le mélange entre le visuel et le textuel est ce qui prime dans le récit de voyage bédé. Nous ne tenons pas à mettre des frontières entre roman graphique, littérature illustrée ou bande-dessinée : ce qui prime pour nous est la cohabitation entre image et texte lorsqu'il est question de voyage. La raison pour laquelle notre choix s'est arrêté sur les œuvres *Missionnaire* (Sfar) et *Shenzhen* (Delisle) est en lien avec les relations différentes ressorties entre l'image et le texte. Bien que les deux œuvres s'insèrent dans la catégorie du roman graphique par leur contenu introspectif, *Missionnaire* a été présenté sous la forme d'un « carnet » tandis que *Shenzhen* est présenté sous forme de « cases ». Après maintes lectures de ces deux textes, nous en sommes venus à la conclusion que les choix

<sup>23</sup>Morgan, Harry. Principes des littératures dessinées. Angoulême : Éditions de l'An 2, 2003. p.54.

de formes des deux auteurs étaient directement en lien avec leur perception du voyage et leur relation au lieu. Dans les deux chapitres suivants, parties basées sur des analyses littéraires liées étroitement au texte, nous verrons comment la manière de rassembler image et mot sur une même page annonce la vision de l'auteur à trois niveaux : celui de la représentation de la ville dans laquelle il se trouve, celui de sa vision de l'Autre et celui de son rapport à l'Histoire. À travers la banalité du quotidien et du travail, nous verrons comment la réalité de l'«être ailleurs» varie selon les formes. Et aussi selon la ville en tant que lieu (ou non-lieu). Comme nous le verrons à la fin de chacune des deux analyses, la relation entre le bédéiste et la ville qu'il découvre (ou pas), est primordiale dans cette idée de redécouverte du monde. Qu'il s'agisse uniquement d'une décision stylistique de la part des auteurs ou non, peu importe. Non, Delisle ne crée pas de bédés avec des cases seulement lorsqu'il écrit ses récits de voyage (même ses albums de fiction en comportent) et Sfar lui, ne choisit pas le carnet que lorsqu'il se trouve ailleurs non plus. Mais reste que le fait de mettre mot et lettre en «cage» chez Delisle relate un état de claustrophobie contraire à l'état de mouvance de Sfar, qui offre une présentation plus nomade sur la page en n'utilisant pas barrière.

« Les voyageurs de la première moitié du siècle, on l'a vu, associaient presque systématiquement le début de leur récit au regret de quitter leur pays, leur ville, leur foyer, comme pour se faire pardonner leur voyage à l'étranger. Or, dans les récits de la seconde moitié du siècle, ce rituel de la séparation est souvent escamoté. La plupart des auteurs se lancent d'entrée de jeu dans l'ailleurs, sans transition, comme si quitter leur pays n'impliquait aucun regret et aucune émotion particulière. De même, leur retour n'est que très rarement l'occasion de célébrer leur lieu d'origine, comme c'était le cas dans les écrits de voyage de début du siècle. <sup>24</sup>

La banalité du voyage se faisait déjà sentir, comme nous l'avons lue dans le précédent extrait, dès la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le sentiment de trivialité dans les

<sup>24</sup>Rajotte, Pierre (sous la direction de), Le voyage et ses récits au XXe siècle. Québec : Éditions Nota Bene, 2005, pp.136-137

récits de voyage bédé des années deux mille n'est donc que l'évolution normale des choses. Avec l'industrialisation, puis maintenant, avec la mondialisation caractérisée par la surmodernité où la mobilité, la migration et le déplacement font partie intégrante de la réalité quotidienne, voyager relève maintenant de l'ordinaire et de l'accessible. Depuis le début des années 1990, Augé a introduit une conceptualisation de l'espace urbain propice à cette nouvelle perception du monde, soit les dimensions de « lieu » et de « non-lieu » des villes.

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire », y occupent une place circonscrite et spécifique.<sup>25</sup>

En ce qui concerne nos deux bédéistes, la ville de Shenzhen pour Delisle se situerait dans la catégorisation du *non-lieu* selon la définition d'Augé, alors que Sfar lui, aurait un rapport avec l'espace correspondant à la définition du lieu, toujours selon Augé. Cette dichotomie « lieu/non-lieu » fait partie du concept de surmodernité, cet élément fondateur de la mondialisation. Augé entend par le terme *surmodernité*, « une accélération de l'histoire, un rétrécissement de l'espace et une individualisation des références »<sup>26</sup> ce qui résume bien le contexte dans lequel les deux œuvres ont été écrites. Nous reviendrons sur ces notions lors des deux analyses littéraires.

Le phénomène du déplacement devient de moins en moins une rareté. Voilà pourquoi la présence du quotidien se fait sentir même si le protagoniste (et auteur) se retrouve à l'autre bout de la planète. Delisle compte les secondes jusqu'à la fin de son contrat de

<sup>25</sup> Augé, Marc. Non-Lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris : Éditions du Seuil, Collection du XXe siècle, 1992, p.100.

<sup>26</sup> Augé, Marc. Pour une anthropologie des mondes contemporains. Paris : Flammarion, 1994, p.157.

travail à Shenzhen qui coïncidera avec son retour en France, et même s'il semble plus intéressé à une «science du banal» qu'à une science du savoir. Être en Chine n'amène rien d'exotique si ce n'est un mal du pays frôlant la dépression. Dormir, manger, travailler. Bien que Sfar semble en général plus aventurier et plus allumé par ses destinations, il ne semble pas plus exalté par l'idée d'être ailleurs. De plus en plus, le voyage est vu comme un exercice routinier, un mal nécessaire. De plus, comme nous le verrons dans le chapitre sur Delisle, lorsque le lieu est artificiel il est difficile de « se sentir quelque part. » À Shenzhen, la ville chinoise excellent dans le concept de l'usine-dortoir, le lieu n'est pas ancré dans l'Histoire, ce qui est à l'antithèse de Sfar qui entre en contact avec le judaïsme à l'intérieur des villes américaines qu'il visite.

Reste que dans les deux cas, il est question d'ennui. Alors pourquoi faire des récits de voyages si c'est pour se plaindre ou être blasé ? Pourquoi prendre le temps à la fois de dessiner ET d'écrire le voyage si ce dernier ne mène à rien ? Le voyage, et c'est bien connu, est une inspiration pour tout artiste depuis que le monde est monde et qu'on s'y promène. Dans son ouvrage *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*<sup>27</sup> Tzvetan Todorov propose dix portraits de voyageurs : «Bien sûr chaque voyageur réel se glisse dans la peau tantôt de l'un tantôt de l'autre de ces voyageurs un peu abstraits», explique-t-il à ce propos en page 376.

Le profil de ce que Todorov appelle *l'impressionniste* a piqué notre curiosité dans notre étude de Guy Delisle bien que la catégorisation peut être quelque peu superficielle comme exercice. C'est que Todorov cite trois auteurs (ce que Coge appelle les écrivains-voyageurs) qui nous éclairent sur le fondement de voyages alors qu'ils sont traités en apparence de façon banale, voire désinvolte. Premièrement, il répète cette hypothèse de Loti répondant à l'interrogation sur la raison du désir de partir. «Il faut parfois épicer de son mieux le repas fade de la vie.<sup>28</sup>» (D'ailleurs, notons à ce propos que le seul véritable charme que Delisle réussit à trouver à sa nouvelle ville est la... nourriture.) Donc, ce fade de la vie *continue* dans un ailleurs : il n'est que déplacé. Cette différence n'est par contre pas toujours une amélioration du quotidien. Elle n'est qu'une *variation*. Dans le

<sup>27</sup>Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres : La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Éditions du Seuil, 1989.

<sup>28</sup>*Ibid.*, p.379

même esprit, Todorov cite Beaudelaire qui parle de l'expérience dans *L'invitation au voyage* : «Ne serais-tu pas encadré dans ton analogie, et ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques dans ta propre correspondance<sup>29</sup> ?»

La citation précédente rappelle Delisle dans sa perception de son expérience en Chine. Le terme «encadré» est tout indiqué pour le bédésiste qui présente son récit de voyage en images avec les fameuses cases, forme traditionnelle de la bédé populaire et qui se présente en cage. Il semble être enfermé avec sa propre compagnie. Et puis il y a cette idée de *propre correspondance*. . . ne se parle-t-il pas à lui-même lorsqu'il raconte les inutilités de son quotidien ? Un journal aura rarement été si bien organisé. Le journal, dans l'idée général, aurait davantage été créé sous la forme d'un carnet, comme Joann Sfar l'a fait avec *Missionnaire*. L'hypothèse que nous proposons serait que Delisle a tenté de répertorier ces expériences de voyage, ou plutôt son manque d'expériences. Bien sûr, Delisle crée toujours à partir de bandes-dessinées à cases, mais dans *Shenzhen* ce procédé prend un sens plus complexe qui sert à l'analyse de son propos.

Sfar quant à lui est connu dans le milieu de la bédé française comme étant un créateur philosophe. Cette réputation à deux causes : ses études en philosophie et sa série succès de librairie «Le Chat du Rabbin<sup>30</sup>» sous forme de commentaires sur la philosophie rabbinique. Todorov aussi a conclu qu'il existait le profil du *philosophe* parmi les voyageurs :

Mais l'observation des différences n'est pas le but final ; elle n'est que le moyen pour découvrir les propriétés – des choses ou des êtres, des situations ou des institutions. (. . .) (G)râce à son observation attentive des différences, son universalisme n'est plus un simple ethnocentrisme ; et, habituellement, il se contente de porter des jugements et laisse aux autres le soin d'agir, de réparer les torts et d'améliorer les sorts<sup>31</sup>.

Mais les voyageurs n'ont pas tous les mêmes buts en quittant leurs pays. Et ce n'est pas seulement en tant qu'observateur que les auteurs de récits de voyage bédé

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Sfar, Joann, *Le Chat du Rabbin*. Tome I-V. Paris : Dargaud, 2002-2006.

<sup>31</sup> *Ibid*, p.386.

se rendent à l'étranger. Alors que Sfar et Delisle ont pris l'avion parce que leur travail d'artiste les y a contraint, d'autres auteurs du sous-courant se sont déplacés pour réaliser d'autres sortes de projets : coopération humanitaire (Nicolas Wild), tournée promotionnelle (Craig Thompson), correspondance (Jeanneteau-Duba), recherche spirituelle (Renaud de Heyn), reportage politique (Joe Sacco) ou touristique (Ferrandez). Deux résultats émergent donc : il y a la raison « alimentaire » du voyage puis le résultat artistique. Si l'oeuvre n'était pas la raison première, ces auteurs ont transformé leurs déplacements en bédés. Plusieurs voyages sont donc représentés dans ces livres. Il y a celui de la raison première du déplacement puis, celui qui est venu du désir de montrer ce qu'on a vu pendant les activités qui les ont amenés à l'autre bout du globe. Puis il y a aussi cet aller-retour entre le textuel et le visuel. Ce transport entre un et l'autre se veut un éternel va-et-vient, un voyage entre l'iconique et l'arbitraire du signe. L'alliage texte et image jusqu'à l'imbrication quasi ultime, donne une voix encore plus profonde au thème du voyage. En effet, elle donne autant au lecteur qu'à l'auteur une impression de combler le regard. Cette sensation optique offre un moyen d'occuper l'espace de manière plus englobante. Dans ce sens, il s'agirait d'une expérience tactile voire physique puisqu'il est question de déplacement, à la fois d'un mode d'expression à l'autre. Le voyageur se réapproprie l'état migratoire à travers le choix du médium qu'est la bédé.

Alors que le carnet de Sfar ne peut être vu comme étant un journal de bord puisqu'il se présente plutôt sous la forme d'un carnet (le terme est d'ailleurs incorporé au titre : *Les carnets de Joann Sfar : Missionnaire*), Shenzhen elle, est une bédé typique dans le format, même si le propos, lui, est atypique. Donc, nous verrons comment le récit de voyage bédé est en fait l'héritier du récit de voyage des explorateurs par son recours aux images pour représenter l'Ailleurs et ce, même si les anciens enjeux ont été modifiés au fil des siècles, par les frontières mouvantes, la politique et la représentation de l'Autre. Il faut redécouvrir le monde car il ne cesse de se renouveler.



## CHAPITRE 3

### GUY DELISLE

#### Implosion du lieu : Guy Delisle et ses encadrés

Le lecteur serait en droit de s'attendre de la part d'un auteur qui publie un récit de voyage, à une quasi-extase, de l'enthousiasme, des découvertes et un élan pour l'aventure.

Bien que les auteurs étudiés soient tous deux partis pour des raisons professionnelles, ils vivent leurs expériences de façon bien différente. De la recherche et des conférences aux quatre coins du globe pour un Sfar en demande, travail en animation dans une seule ville pour un Delisle qui est bloqué dans un bureau. La différence entre Joann Sfar et Guy Delisle se situe au niveau des contacts humains, du rapport qu'ils ont avec le monde extérieur. Ces contacts sont en quelque sorte inexistantes pour Delisle. Tout au long de *Shenzhen*, l'auteur évacue le cliché selon lequel le seul fait de se déplacer dans l'espace est synonyme de bonheur. Il nous parle de son voyage pour nous dire combien celui-ci a été long. Le récit de voyage, outre l'émerveillement qu'il suscite, peut certes nous dévoiler ses difficultés. Mais publier ses mémoires de voyage en mettant à l'avant-plan l'ennui est plutôt inusité : Delisle nous parle ici d'un voyage dont il attendait impatiemment la fin (cf. I.6).

Ce qui est donc surprenant chez Delisle est le sentiment d'attente désespéré et, comme nous le verrons plus loin, celui de « l'enfermement » que lui inspire son lieu d'adoption. Nous n'avons qu'à comparer les titres. Tel que nous l'avons vu brièvement dans la deuxième partie, *Missionnaire* fait appel à l'idée de déplacement, tandis que *Shenzhen*, qui est le nom d'une ville, fait référence à la sédentarité. Oui, il s'agit de l'histoire d'un homme et d'une ville. D'un homme avalé par le désespoir du temps qui n'avance pas, et qui est pris dans une ville qu'il ne connaîtra jamais.

Contrairement à Joann Sfar, Guy Delisle fait dans le concret. Il n'a pas le choix : son personnage n'a que le quotidien pour se « divertir ». Autant dire qu'il n'a rien du tout.

Sauf exceptions, l'auteur se contente en apparence des faits et laisse son imagination de côté. Avec *Shenzhen* tout comme avec ses autres albums à saveur autobiographique<sup>1</sup>, Delisle utilise un procédé traditionnel pour créer ses bandes dessinées : des cases, une histoire linéaire, un univers encadré. Nous sommes loin de du monde complexe et sans fin de Sfar. L'histoire de *Shenzhen* est assez simple, l'auteur décrit au lecteur son quotidien en tant qu'animateur de dessins animés, dans une ville du sud de la Chine appelée *Shenzhen*. Il s'y trouve en remplacement du directeur d'un studio pour un contrat de trois mois, durant lesquels il vivra dans une chambre d'hôtel. Il se butera jour après jour à sa solitude, ne communiquant qu'avec très peu de gens. *Shenzhen* n'est pourvu que de très peu d'attractions (cf. I.7) :

Je me rends compte que mon séjour sera plutôt du genre solitaire. Pour une ville moderne en banlieue de Hong-Kong, il n'y a presque pas de chinois bilingues... pas d'universités ou de cafés où je pourrais rencontrer des jeunes ouverts sur l'Occident. Ici, on vient pour les affaires, on passe négociier pour une journée ou deux, ensuite on rentre à Hong-Kong. (8e p.)

Les contacts humains sont difficiles même avec le peu de gens qui parlent l'anglais ou le français et le protagoniste ne connaît pas la langue du pays. Ce protagoniste c'est Guy Delisle<sup>2</sup> lui-même. Il a écrit cette portion de sa vie lorsqu'il était en Chine, en 1998, pour son travail d'animateur pour une série produite par Dupuis-Animation. Comme résultat, on se retrouve avec un récit de voyage sous forme de bande-dessinée, un éventail de tâches quotidiennes et de moments en apparence banals, dessiné en noir et blanc.

En fait, l'action est tellement inexistante que nous avons comparé ce carnet de voyage, qui se présente comme une sorte de mémoire graphique, à une « implosion ». Alors que Sfar prend son déplacement comme point de départ afin de multiplier les réalités en les faisant éclater, Delisle prend cette réalité et la décompose jusqu'à ce qu'elle soit réduite

<sup>1</sup>Delisle, Guy. *Pyongyang*. Paris : L'Association, 2003. et Delisle, Guy. *Chroniques birmanes*. Paris : Delcourt, Collection Shampooing, 2007.

<sup>2</sup>Pour faciliter la compréhension du texte, lorsque je ferai référence à l'auteur et sur son travail de bédéiste j'utiliserai le nom Delisle, et lorsque j'écrirai sur le personnage, je me référerai à lui un utilisant son prénom : Guy.

à sa plus simple expression. Il la dissèque et entre dans ses moindres éléments. Alors que Sfar va de l'intérieur vers l'extérieur avec ses mondes parallèles et que ses idées sont propulsées de tous côtés, Delisle lui, plonge de *l'extérieur vers l'intérieur*. Puisqu'il trouve sa nouvelle réalité des plus grise et ennuyante, il plonge dans les bas-fonds de l'ennui, plutôt que de s'en échapper. Cela a comme résultat une vision clairvoyante des détails des jours qui passent.

Le matin quand la femme d'étage me voit sortir de la chambre, elle se précipite vers l'ascenseur pour le faire venir. Il suffit d'appuyer une seule fois et c'est bon. . . pourtant elle continue d'appuyer sans arrêt, jusqu'à ce que l'ascenseur soit là. (32e p.) (cf. I.8)

Pourquoi avoir transcrit la monotonie de son propre quotidien, si le but ultime était de s'évader par l'écriture ? Il aurait pu s'en échapper, mais il choisit (était-ce réellement un choix ?) de s'imprégner d'elle. Afin de survivre à une migration temporaire ardue, Delisle lui donne un sens en se recentrant sur ses propres faits et gestes. Il ne voit rien d'autre car il reste seul dans son nouvel univers.

Pourquoi ne pas s'être servi de son passage solitaire en Chine pour créer un récit qui l'aurait sorti de son enfermement ? En faisant le décompte des détails qui réaffirment sans cesse sa solitude, Delisle l'a anesthésiée. Ce séjour de trois mois devient ainsi une excuse à la création d'une nouvelle œuvre. . . car que reste-t-il de la ville de Shenzhen pour Delisle, sinon cet album ?

Mis à part travailler, activité qu'il exécute seul, Guy n'a aucune autre occupation. La barrière de la langue l'empêche de créer des liens et même son interprète ne le comprend pas tout à fait. Le soir et les fins de semaine, Guy n'a personne avec qui échanger puisqu'il n'est pas en contact avec ses collègues. La ville n'offre pas d'activités intéressantes ni de sites enchanteurs et les contacts sont superficiels avec ceux qui l'invitent. Soit pour cause d'incompréhension langagière, soit par cause d'incompréhension culturelle. Il passe le plus clair de son temps seul et, comme nous le voyons ici, n'a que lui-même pour converser.

Individualisme d'une part, abstraction collective de l'autre : la ville reste bien le

lieu problématique où la relation symbolique (celle qui permet de penser l'un et l'autre comme complémentaires) est mise à l'épreuve- ce qui nous confirme que, à travers les problèmes dits urbains, c'est la question politique et anthropologique de la surmodernité qui est posée. S'il est difficile de créer des lieux, c'est parce qu'il est encore plus difficile de définir des liens.<sup>3</sup>

Voici un exemple :

Il m'arrive de passer des jours sans prononcer la moindre parole. (...) Au moins, pendant la semaine, je salue un collègue par-ci par-là, le week-end les possibilités de communiquer sont plus réduites. Du coup, je développe un bavardage intérieur inhabituel. C'est comme dans ces films où l'on entend en voix-off les pensées du personnage principal (...) (78e et 79e pp.) (cf. I.9)

Ainsi, cette réalité se trouve composée d'instantanés baignés dans la vie courante certes, mais qui mettent au premier plan ce qui semble à prime à bord invisible. Chaque instant est souvent comparé à une torture pour cause d'ennui et le moment qui, chez soi, passerait inaperçu par son insignifiance, prend dans la solitude des proportions gigantesques.

Par exemple, Guy se rend un jour compte que son collègue a échappé du café alors qu'il se trouvait dans son bureau et que du liquide s'est retrouvé sous la vitre qui recouvre son pupitre. Il tente de nettoyer le dégât en infiltrant des papiers buvards entre la vitre et le dessus de ce dernier. Il finit par les oublier.

Immanquablement, une pourriture s'est développée. Je laisse l'expérience suivre son cours et jour après jour, j'admire les motifs se transformer. (66e p.) (cf. I.11)

Cette expérience se terminera quelque cinquante pages plus loin, alors qu'une employée jette les feuilles en faisant le ménage du bureau de Guy. Pendant, le tiers de l'album, une pourriture se forme et Guy s'y intéresse lorsqu'il passe par là. L'attention qu'accorde Guy à cet incident démontre la place de l'anodin dans son voyage. Le banal

<sup>3</sup>Augé, Marc. Pour une anthropologie des mondes contemporains. Paris : Flammarion, 1999, p.171.

prend des proportions démesurées puisque le voyage est marqué par une vague impression de vide, impression d'ailleurs tout à fait fondée. L'exemple de la moisissure est éloquent puisqu'il est associé à l'infiniment petit et à la recherche de concret sur quoi se poser. Placé devant rien, Guy se penche sur l'extrêmement petit de l'existence, jusqu'à avoir la capacité de porter attention au microscopique. Le quotidien de Guy en Chine, tout comme les bactéries sur du papier, évolue sans faire de bruit, avec une lenteur patiente. Cet extrait montre l'obstination à la fois des minutes qui passent, et de Guy qui cherche où loger son regard pour ne pas être emporté par cette folie du vide. S'il y a intérêt pour une moisissure se formant sur un papier buvard, c'est le symptôme que le temps pour Guy demande à être rempli d'évènements, aussi minuscules soient-ils.

Finalement, Delisle semble tellement se diriger vers l'intérieur, qu'il va jusqu'à entrer dans le monde de l'imperceptible, monde que l'on ne peut atteindre que dans l'accablement de l'isolement : l'invisible .

L'ouvrage de Scott McCloud traite d'ailleurs de cette question de l'invisibilité, comme le démontre le titre dudit ouvrage « L'art invisible<sup>4</sup>. » En effet, McCloud stipule que ce qui caractérise la bande-dessinée serait ce vide présent entre les cases : le caniveau. Cet espace est une ellipse à l'intérieur même du récit. L'ellipse est le « phénomène qui consiste à n'observer que des fragments mais à comprendre une totalité<sup>5</sup>».

McCloud soutient que l'art de la bande-dessinée tient dans ce vide, dans ce que l'on ne voit pas. Ce qui consiste donc à affirmer que dans *Shenzhen*, ce qui est montré est aussi important que ce qui nous est caché. Car qu'est-ce qui caractérise le séjour de Guy sinon la longueur élastique du temps ? Comment faire sentir au lecteur cet enfermement ? Si l'on ne commente que sur les bases de l'existence humaine : c'est-à-dire manger, dormir, travailler, se déplacer c'est qu'il n'y a rien d'autre à raconter, ou presque. Donc, le vide fait surgir l'action de la même manière dont le caniveau fait apparaître la case et vice-versa.

Comme l'invisible fait avancer la bande-dessinée puisqu'il en est « le vecteur de la progression, du temps et du mouvement », relater l'invisible fait avancer le récit de

---

<sup>4</sup>McCloud, Scott. *L'art invisible*. Éditions Delcourt, 2007.

<sup>5</sup>Idem,p.71.

Delisle. En rendant l'infiniment petit visible, Delisle trouve du sens à sa monotonie : c'est l'invisible qui donne du contenu aux jours identiques qui se suivent à Shenzhen. Tout comme le caniveau blanc fait progresser l'histoire d'une b.d. malgré l'absence qu'il personnifie, l'attente de voir apparaître de la moisissure sur du papier, remplit le journal d'un temps vidé d'évènements.

En cherchant l'invisible dans le contenu de son mémoire graphique, Delisle fait un parallèle avec ce qui est l'identité même de la bande-dessinée. Mc Cloud explique comment les vides « sont » le cœur même de cet art. L'invisible des caniveaux fait en sorte que le lecteur crée lui-même ses connexions entre les cases. « L'art invisible » existe de par la subjectivité. McCloud écrit qu'il y a autant de façon de lire les « sauts » entre les cases que de lecteur. C'est comme une intrigue qui pourrait avoir comme sujet principal, le Rien. Car c'est cette absence d'actions qui a mis ses couleurs sur le récit de Delisle.

### **Sentiment d'enfermement**

Le sentiment d'enfermement que vit le narrateur est aussi ressenti chez le lecteur. Ce qui est palpable par Guy est transmis au récepteur à travers l'ambiance de Shenzhen. L'on vit cet enfermement à la lecture grâce à plusieurs procédés : au noir et blanc, à la structure, aux cases. On ne sort jamais de ces cases, contrairement au carnet de Sfar. En fait, comme nous le verrons plus loin, Delisle raconte son ennui afin de se sortir de son emprise : il sublime son quotidien afin de se sauver de cet enfermement Ce dernier est une conséquence directe de l'implosion mentionnée dans la partie précédente et il est visible à trois niveaux : dans le lieu, dans le temps, et dans le silence. Delisle se retrouve ainsi prisonnier des endroits où il doit vivre pendant trois mois, des jours qui semblent se figer parce qu'ils se répètent dans la monotonie et de l'impossibilité de communiquer avec les autres.

### **Dans l'espace (lieu : ville et chambre)**

Dans l'histoire, les auteurs ont souvent voyagé afin de s'inspirer. Comme si le seul fait de se déplacer dans l'espace allait leur fournir le flux créatif tant recherché. Pour

trouver une histoire (on pense à Pierre Loti<sup>6</sup> entre autres), il suffisait de se déplacer et le lieu devenait ainsi le personnage principal de leur œuvre. L'auteur pouvait se contenter d'énumérer les nouveautés et autres émerveillements pour former une intrigue : les péri-péties naissaient du seul fait que le romancier se trouvait dans un « ailleurs ». Combien de titres d'ouvrages portent des noms de villes, de lieux imaginaires ou réels comme si le seul fait d'intituler une œuvre de cette façon annonçait de l'enchantement ? Être ailleurs était synonyme d'exotisme et l'on s'attendait à ce que cet exotisme tisse de lui-même les fils conducteurs du récit. Voilà pourquoi le récit de Delisle est surprenant. Parce que bien que ce soit son dépaysement et les trouvailles qu'il fait tout au long de son contrat qui soient en trame de fond, l'intrigue tient sur l'ennui. Ce n'est donc pas l'émerveillement du changement qui construit le récit, mais bien la prise de contact avec le vide.

Le prologue de Shenzhen est constitué d'une carte. Il s'agit d'une seule page, la toute première. En fait, elle est située avant le début du récit. On y voit la mappemonde puis, le point sur la Chine correspondant à l'emplacement de Shenzhen. (cf. I.4)

L'histoire de Guy débutera deux pages plus tard. Cette prémisse situe le lecteur tout d'abord géographiquement, mais indique aussi qui sera le véritable protagoniste de ce récit : la ville étrangère. La ville, mêlée du sentiment qu'éprouve pour elle son visiteur esseulé. Vers la fin de l'album, alors qu'il revient d'une escapade dans une ville avoisinante, Guy se fait la réflexion suivante :

Si seulement le studio avait été situé à Canton, mon séjour aurait été complètement différent. C'est une ville, je crois à laquelle je me serais attaché.

(134e p.) (cf. I.12)

En fait, Guy n'a jamais réussi à éprouver de l'affection pour sa ville hôte. Le seul lien tissé ressemble à celui qu'entreprendrait un prisonnier avec son bourreau. Alors qu'il est à Hong-Kong :

Si seulement j'avais pas à l'esprit que je dois rentrer à Shenzhen dans moins d'une heure, j'arriverais probablement à me détendre. (105e p.) (cf. I.13)

---

<sup>6</sup>Loti, Pierre. Aziyadé. Paris : Calmann-Lévy, 1987.

Car même s'il est en congé, le prisonnier sait qu'il doit retourner dans sa cellule. Malgré une période de répit, le séquestré n'est jamais tout à fait libre. Le fait de penser au devoir qu'il a de retourner sur ses pas, annule ceux qu'il lui reste à faire pendant cette journée de délivrance.

La plus petite mesure de son sentiment d'emprisonnement serait en fait sa chambre d'hôtel. Il y a la Chine, puis la ville de Shenzhen qui l'étouffent. Mais ultimement, il y a cette chambre. Cette dernière, ne lui apporte ni le repos et ni le calme mais plutôt un face à face avec sa condition d'homme seul et déraciné. Il est obligé d'y habiter. La chambre dans Shenzhen n'est donc pas un lieu où se protéger des autres, mais plutôt un lieu qui lui rappelle la distance entre lui et ces mêmes autres. Car si elle est le seul endroit « à lui », elle ne lui appartient pas. Ce n'est pas sa chambre, mais bien une chambre d'hôtel anonyme. D'ailleurs, l'album débute et se termine avec la vision de la chambre. Nous avons répertorié une dizaine de scènes qui se déroulent entre ces quatre murs. La plupart du temps, Guy s'y retrouve pour écrire et divaguer. La plupart du temps autour d'un même sujet : l'enfermement ou son contraire, la liberté.

Moi je pensais à ceux qui se font kidnapper et qui perdent sans raisons leur liberté, sans savoir dans combien de jours ils la retrouveront. . . Est-ce que c'est d'être dans un pays comme la Chine qui me pousse à avoir des réflexions sur la liberté ? (30e et 31e pp) (cf. I.14, I.15)

La chambre devient ici *cellule*. Les seules illustrations qui ne sont pas dessinées dans une case sont les lieux imaginaires, les pensées, les souvenirs. Tout le reste semble voué à être emprisonné. La bande dessinée semble, de ce point de vue le médium tout destiné pour exprimer le sentiment d'enfermement de Delisle. Par contre, ce qui est intéressant est qu'en même temps que l'œuvre de Delisle nous plonge dans la claustration, par l'incommunicabilité, par son noir et blanc et ses cases-prisons (86e p.) (cf. I.16), l'œuvre en tant que telle fait sortir le narrateur de l'isolement par sa seule existence.



### Dans le temps (immobilité de la temporalité)

Le sentiment d'enfermement n'est pas seulement vécu du point de vue du lieu, mais aussi du point de vue du temps. Le narrateur compte les heures et les jours jusqu'à son départ et le temps ne semble pas vouloir s'écouler. Pire encore, il semble recommencer à l'infini. Delisle fait sentir au lecteur la lenteur des instants. Il enferme le temps entre quatre murs : les quatre côtés de la case. La case, qui contient un moment précis de l'action, pourrait être située n'importe où dans l'histoire car selon Guy, les jours se confondent :

Ça laisse la curieuse impression que le temps n'avance pas . . .ou pire, que la même journée se répète. (80e p) (cf. I.17)

Gaston Bachelard nous parle de l'image poétique<sup>7</sup>, qui serait une image venant à l'esprit de quelqu'un au moment où il lit. Mais comment fonctionne ce processus de l'imagination lorsqu'il s'agit de littérature graphique ? Car il s'agit bien ici de littérature. Les mots de Delisle ne sont pas à la merci des images, *ils sont leurs preuves*. Car cette lenteur ne peut être ressentie seulement à travers les dessins. « La case nous indique, de façon très générale, que nous sommes face à une division de l'espace et du temps<sup>8</sup>.

Une des premières choses que l'on remarque, c'est que les pages ne sont pas numérotées<sup>9</sup>. Comme si la temporalité des jours qui se suivent et qui se ressemblent tous était interchangeable. Tellement, qu'on en oublie les dates. En fait, les pages de *Shenzhen* pourraient être présentées dans le désordre tellement la chronologie n'a que peu d'importance. Guy ne se sent pas plus heureux après trois mois en Chine qu'à son arrivée. Le processus d'apprivoisement ne s'améliore pas avec le temps qui passe.

Notre personnage est enfermé dans la platitude. L'absence de numéros de pages marque une *non-évolution* du récit. Autant au niveau des sentiments, qu'au niveau de l'interaction entre lui et les gens qui « forment » la ville. Dans la diégèse, le temps passe à mesure que les pages sont tournées. Mais le temps n'est utilisé que pour accéder à un

<sup>7</sup>Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957.

<sup>8</sup>McCloud, Scott. *L'art invisible*. Paris : Delcourt, 2007, p.107.

<sup>9</sup>J'ai moi-même numéroté les pages afin que les extraits soient plus facilement repérables.

but ultime : arriver au jour du départ. Guy attend que son contrat finisse, ayant abandonné l'idée que des événements formidables surgiraient seulement parce qu'il est à l'autre bout du monde. Si dans la croyance populaire « le temps arrange les choses », dans *Shenzhen*, le temps n'arrange rien du tout.

Delisle accorde beaucoup de place à l'idée de répétition. En effet, les jours qui se sont succédé pour former les trois mois de son contrat n'ont pas été très différents les uns des autres. Ils ont plutôt été marqués par les anecdotes du dépaysement et l'incapacité à créer des liens.

Les journées se succèdent avec une telle ressemblance, qu'il m'est venu l'envie de tenter une expérience : essayer de pousser jusqu'à l'extrême cette ressemblance, de façon à vivre deux journées parfaitement identiques. (pp. 136, 137) (cf. I.18)

Cet extrait démontre un enfermement dans une horloge qui recommence comme une roue qui tourne.

### **Dans le silence ou l'incommunicabilité**

Un facteur important de la solitude de Guy est l'incapacité qu'il a de communiquer avec autrui. Tout au long du récit, ce mur entre lui et les autres est personnifié entre autres par le portier de l'hôtel où il demeure. Il est peut-être la seule personne avec qui il a des contacts chaque jour. Mais comme le reste, ce contact en surface est superficiel. D'ailleurs, Guy ne répond jamais lorsque le personnage le questionne. À chaque fois qu'il l'accueille, le portier pose les questions les plus saugrenues en guise de « bonjour ». Parmi les questions machinalement demandées par l'employé :

How old are you ? (10e p.) (cf. I.20)

Le portier désire pratiquer la langue anglaise. Delisle nous montre, avec ce personnage, la superficialité des échanges, qui rendent Guy d'autant plus blasé. Avec bref monologue, l'auteur nous montre par cet exemple la nature de toutes les rencontres de Guy :

des moments où si l'on s'écoute, personne ne se comprend et si l'on ne se comprend personne ne s'écoute. Guy s'enferme ainsi de plus en plus dans un monde imaginaire où il est le seul à parler. Le silence l'emprisonne autant que l'on fait les lieux et le temps.

Cette incommunicabilité est vécue dans le « volet écrit » de la bande-dessinée, à l'intérieur des bulles ou, en termes de bédé, dans les « phylactères ». En fait, le fait de représenter les caractères chinois tout au long de l'album ont un effet visuel important sur le lecteur. Grâce à eux, ce dernier peut ressentir la prison langagière. Souvent, il est clair qu'on ne lui traduit que le minimum d'information.

L'effet est poussé encore plus loin, alors que tout juste tiré de son sommeil, Guy entend des sons mais ne semble pas reconnaître de quelle langue ils proviennent. Ainsi les bruits chinois, sont transformés en une sorte de « code-barre », afin d'illustrer les sons qui se bousculent dans ses oreilles. (cf. I.21, I.22)

Autres pays, autres mœurs. En Chine, c'est possible de dormir sur le bureau sans trop de problèmes (. . .) Damned, qu'est-ce que je fabrique ici ? » (24e et 25e pp.)

À la 71e page, nous retrouvons Guy alors qu'il est complètement attaqué par la langue étrangère. Les mots semblent se lancer partout sur son corps, si bien qu'il ferme les yeux en prévision d'un probable aveuglement. Il est assailli par le Cantonais. (cf. I.23)

De plus, les cases où ne s'échange aucune parole ont un effet aussi troublant pour le lecteur : il se retrouve face au silence, à l'absence de l'interaction. Ces moments sont assez nombreux. Même lorsqu'il est en compagnie de gens, Guy semble seul. Dans cet extrait : il est invité par une étudiante en anglais, mais cette dernière ne dit pas un mot de toute la soirée. . . (119e p.) (cf. I.24)

Les sourires de malaises sont aussi monnaie courante. Si Guy rencontre dans l'ascenseur des gens qu'il croise souvent, mais avec qui il ne peut pas communiquer, Delisle les dessinent tous avec des grands sourires indisposés. (143e p.) (cf. I.25)

Tous ces exemples démontrent à quel point la langue est un facteur important lorsqu'il est question d'habiter, ou non, un lieu. Habiter dans le sens d'appartenir à ce lieu. Le silence, dans ce cas, serait celui qu'il *entend des autres*. Car bien que ceux qui l'en-

turent s'expriment verbalement, leurs mots ne se rendent pas à la compréhension. Il est enfermé dans le silence des langues qu'il connaît.

### **La manière d'être ailleurs de Delisle**

À huit reprises, soit environ à chaque quinzaine de pages, Delisle présente un dessin hyperréaliste plus grand que les autres cases. Une sorte de photo pleine page, la plupart du temps de constructions mais aussi de foules. Ces sortes de « portraits de ville » ne sont jamais accompagnés de texte. Ils semblent présenter au lecteur une ville se bâtissant sous ses yeux. Il y a de grands tableaux publicitaires. Il sont autant de fenêtres sur un champ de vision qui devrait lui rappeler la maison, mais qui le positionne encore plus dans un non-lieu. Ces « boîtes grand format » représentent des paysages surréalistes d'amoncements de passants et d'immeubles, tous trop larges pour une ville inconnue. Ses visions semblent le dépasser : Delisle a choisi de leur donner un format plus imposant que le reste des cases. (cf. I.5)

Comme si la case de format standard n'était pas suffisante et qu'il fallait montrer la hauteur du dépaysement : Guy ne peut connecter avec une ville qui semble ne pas être connectée sur elle-même à force de prendre de l'ampleur trop rapidement. Mais tout Shenzhen est nouveau et donc vierge, autant pour le dessinateur que pour les habitants. Augé qui a écrit ses essais sur le non-lieu dans les mêmes années où Delisle a fait son voyage, dit :

La multiplication des non-lieux, au sens empirique, est pourtant caractéristique du monde contemporain. Les espaces de la circulation (autoroutes, voies aériennes), de la consommation (grandes surfaces) et de la communication (...) s'étendent aujourd'hui sur la Terre entière : espaces où l'on coexiste où l'on cohabite sans vivre ensemble, où le statut de consommateur ou de passager solitaire passe par une relation contractuelle avec la société. Ces non-lieux empiriques (et les attitudes d'esprit, les rapports au monde qu'ils suscitent) sont caractéristiques de l'état de surmodernité (...) <sup>10</sup>

<sup>10</sup> Augé, Marc. Pour une anthropologie des mondes contemporains. Paris : Flammarion, 1999, p.157.

Malgré la grandeur de ses dessins, Guy ne semble pas pouvoir percer l'âme de la ville. Les détails des visages des passants non plus ne suffisent à développer d'intimité avec personne : les gros plans ne sont pas synonymes de rapprochements. Les cases grands formats de Delisle ressemblent à d'ultimes essais de s'avancer pour mieux toucher l'étrangeté des lieux. Nous verrons comment l'auteur représente l'autre et comment il utilise à la fois l'image et le mot pour « écrire » sa représentation du lieu visité et de ceux qui l'habitent.

### **L'autre**

Comment Delisle représente l'autre pourrait se résumer en un mot : essai. Guy ne cesse de se buter à un mur lorsqu'il est question de relations interpersonnelles. Cela ne l'empêche pas de faire plusieurs tentatives au cours du récit. En effet, Guy tente de tisser des liens, de se lier à l'Autre par différents moyens :

Après le repas il était prévu d'aller faire un tour au « English Corner » : un endroit où je pourrais faire des rencontres et discuter avec des chinois.

It's for Chinese to speak English. Very good.

Ils auraient pu m'en parler avant quand même. Je leur avais déjà demandé pourtant. Et ce, dès mon arrivée au studio. Mais aujourd'hui, pas de chance. C'est fermé. J'y suis retourné plusieurs fois par la suite mais toujours sans succès. (85e p.) (cf. I.26)

Durant tout son séjour, il semble se heurter à des portes closes. Afin de faire connaissance avec elle, il invite sa traductrice au restaurant. Guy fait des efforts pour engager la conversation, mais elle ne semble pas suivre (10e p.) (cf. I.27). Comme s'il n'avait pas assez d'information pour les atteindre et ensuite s'attacher à elle. Il ne peut que les dessiner, il ne peut que les illustrer entrain de donner la mauvaise réponse à ses questions. Le seul Shenzhen que l'auteur semble réellement rencontrer est le livre en tant que tel : *Shenzhen*. Les personnages ne servent qu'à remplir son journal. Avoir choisi le noir et

blanc pour représenter cette ville est un énoncé en soi : il relate le fait que sa représentation de l'autre (l'autre lieu, l'autre humain) est *réduite*. À la fois à cause de la solitude ressentie par le narrateur et par les essais de communication qui n'ont pas porté fruit.

Si un jour, je mets toutes ces anecdotes en images, ça donnera forcément l'impression d'avoir été un séjour formidable. . . J'imagine que même l'ennui, une fois sorti de son contexte, se sublimera et prendra finalement une forme divertissante. . . un peu comme fait la mémoire. (141e p.) (cf. I.28)

La mise en évidence d'une position, d'une « posture », d'une attitude, au sens le plus physique et le plus banal du terme, s'effectue au terme d'un mouvement qui évide de tout contenu et de tout sens le paysage et le regard qui le prenait pour objet, puisque précisément c'est le regard qui se fond dans le paysage et devient l'objet d'un regard second et inassignable- le même, un autre ( . . . ) Celle-ci (la surmodernité) impose en effet aux consciences individuelles des expériences et des épreuves très nouvelles de solitudes, directement liées à l'apparition et à la prolifération des non-lieux. »<sup>11</sup>

Malgré la grandeur de ses dessins, Guy ne semble pas pouvoir percevoir l'âme de la ville. Les détails des visages des passants non plus ne suffisent à développer d'intimité avec personne : les gros plans ne sont pas synonymes de rapprochements. Les cases grands formats de Delisle ressemblent à d'ultimes essais de s'avancer pour mieux toucher l'étrangeté des lieux. Nous verrons comment l'auteur représente l'autre et comment il utilise à la fois l'image et le mot pour « écrire » sa représentation du lieu visité et de ceux qui l'habitent.

### **La bédé comme lieu particulier de l'écriture pour Delisle**

Guy Delisle est animateur de formation, c'est-à-dire créateur de dessins animés. Voilà d'ailleurs pourquoi il a fait plusieurs séjours en Asie : il allait superviser des studios là où la main-d'oeuvre est moins chère. En transférant vers la bédé, Delisle a dû

<sup>11</sup>Augé, Marc. Non-Lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris : Éditions du Seuil, Collection du XXe siècle, 1992, pp. 117-118

ajouter des mots aux images. Mais reste que Delisle est un illustrateur avant d'être un écrivain. Même si le contenu de *Pyongyang* est plus politique que celui de *Shenzhen*, c'est quand même par ses dessins qu'il "prouve" sa vision. Le travail de *Shenzhen* est plutôt axé sur le dessin, contrairement à Sfar qui est plutôt littéraire dans son approche de la bande-dessinée. Delisle semble donc « annoter » ses propres dessins. Le texte devient ainsi le commentaire de ce qu'il a illustré, non pas l'énoncé principal. Comme s'il avait dessiné sa case avant de choisir ce qu'il allait y écrire comme information.

La bande-dessinée peut sembler être le moyen idéal de mettre le textuel et le visuel au même niveau puisqu'il existe une relation entre les deux à l'intérieur même de son identité. Le texte est considéré comme étant plus clair que le dessin, aussi a-t-il pris une place plus importante que ce dernier depuis l'arrivée de l'imprimerie. Le texte semble détenir la vérité et le dessin semble l'agrémenter. Comme si l'on pouvait mettre en doute le dessin (la toile, la peinture) mais pas le texte. Le lecteur semble plus enclin à croire l'illusion qu'occasionne l'illustration que l'illusion occasionnée par l'écrit. Car l'écrit n'est pas illusion : on ne peut discuter de ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas. Le texte est là et les mots ne trompent pas. Evidemment, les mots appuient le dessin : sans eux le dessin n'est pas complet. D'ailleurs dans la bande-dessinée, les écrits sont eux aussi dessin : ils font partie de l'illustration. McCloud compare l'image et le mot à un couple de danseurs : « si tous deux essaient simultanément de mener le bal, cela peut aller contre leur intérêt commun. » Il s'agirait selon lui de *combinaison d'interdépendance*<sup>12</sup>. « Si les mots verrouillent la signification d'une séquence, alors les images peuvent aller vagabonder. » Dans le cas de Delisle, la plupart du temps, la simplicité du texte donne l'élan à son talent de dessinateur. Comme si la quasi-absence de récit donnait la chance à l'image d'être embellie. Delisle s'est sauvé de la prison qu'était ce voyage, ce lieu, ce déplacement en faisant son journal. Le journal, à la base, est celui d'un animateur, d'un illustrateur : d'un artiste visuel. D'ailleurs plusieurs cases sont muettes. Quoi de mieux pour représenter le silence que de ne pas apposer de texte à des images ? La solitude de Guy peut-elle être sentie à travers le mutisme ? Le malaise de Guy est palpable parce qu'il n'y a ni son ni réflexion. Les textes auraient bien sûr pu être ceux d'une réflexion,

<sup>12</sup>McCloud, Scott. *L'Art invisible*. Paris : Delcourt, 2007.

d'un monologue intérieur. Pas de phylactères, juste des pensées non-dites. Au lieu de cela, c'est le vide textuel complet : l'image peut exister seule car elle dit tout. Que peut-on écrire s'il n'y a qu'à voir ?

Ce qui rend le langage limité est le fait qu'il ne peut être comparé à ce qu'il représente. Contrairement à l'image, qui elle, reproduit la réalité. L'auteur aurait pu écrire « je ressentais un malaise parce que je ne pouvais communiquer avec ceux qui partageaient mon ascenseur. » Mais qui a besoin de cela lorsqu'il peut admirer les nombreux sourires gênés de Delisle. Sans en arriver au cliché « une image vaut mille mots », on peut affirmer que les motifs de Delisle sont clairs. L'image domine car c'est ce qui a dominé son expérience en Chine : l'image des choses, leur surface, l'impossibilité d'établir des contacts, de percer la réalité. L'image gagne sur le texte non seulement parce que Delisle est un dessinateur avant d'être un auteur, mais parce que la réalité de son séjour à Shenzhen n'était qu'une impression. Car ce qu'il veut écrire pour représenter le lieu physique et psychologique dans lequel il se retrouve pendant ce voyage, il ne peut l'écrire qu'en le dessinant.

### **Ceci n'est pas une pipe (non plus)**

Comparons maintenant la case à un tableau. Dans l'Histoire de l'art, si l'on pense à la dualité entre écriture et peinture, ou entre mot et image, le peintre surréaliste belge René Magritte et sa fameuse toile « La trahison des images<sup>13</sup>», nous viennent immédiatement en tête. Michel Foucault a porté une attention toute particulière à cette œuvre dans son livre « Ceci n'est pas une pipe<sup>14</sup>», titre faisant directement référence à la peinture en question. Plusieurs points relevés par Foucault peuvent être appliqués afin de comprendre le procédé de Delisle. En effet, si nous regardons de plus près ce que stipule le philosophe nous verrons que le dessin en tant que tel ne renvoie pas à un objet, mais il EST cet objet<sup>15</sup>. On parle ici d'objet, par conséquent de la pipe. Mais quel serait « l'objet » (dans

<sup>13</sup>1928-1929

<sup>14</sup>Foucault, Michel. *Ceci n'est pas une pipe : deux lettres et quatre dessins de René Magritte*. Montpellier : Fata Morgana, 1973.

<sup>15</sup>Ibid, p.19.



le sens de *sujet*) de Delisle ? Voilà peut-être pourquoi il vaut mieux rester *muet* pour bien *dire* les choses. Delisle écrit le sens en le dessinant parce que tout dans la bédé est illustration : l'écriture est un dessin, celle-ci étant exécutée par la même main qui a illustré.

Foucault parle aussi du *calligramme*, « ce poème dont la disposition graphique sur la page forme un dessin, généralement en rapport avec le sujet du texte, mais il arrive que la forme apporte un sens qui s'oppose au texte<sup>16</sup> ». En se référant à ce processus du calligramme, l'auteur parle d'une possibilité de dire deux fois les mêmes choses avec des mots différents et il ajoute :

Signe, la lettre permet de fixer les mots ; ligne, elle permet de figurer la chose. Ainsi, le calligramme prétend-il effacer ludiquement les plus vieilles oppositions de notre civilisation alphabétique : montrer et nommer ; figurer et dire ; reproduire et articuler ; imiter et signifier ; regarder et lire.<sup>17</sup>

Le texte inséré dans la bédé ferait-elle partie intégrante du dessin ? Même si les phrases de Delisle sont plus séparées physiquement dans la page que celles de Sfar, il s'agit du même coup de crayon. Les oppositions auxquelles fait référence Foucault sont celles-là mêmes qui *font* la bédé. La bande dessinée a donc élaboré son propre langage, sa propre grammaire et son propre système référentiel. Car *regarder* les images, équivaut à *lire* la bédé.

Il est intéressant de soulever le fait que Foucault utilise le champ lexical de l'enfermement<sup>18</sup>, thème qui, tel que nous l'avons vu plus haut, est central dans *Shenzhen*. Lorsqu'il aborde la rencontre entre mot et image, il parle de « traquer », de « piège », de « capture », d' « imposer », de « trappe ». Comme deux mains qui se rencontrent rapidement pour écraser quelque chose. Les procédés du visuel et le textuel sont utilisés comme étant une « double entrée » qui emprisonne l'objet. Nous revenons donc à cette idée de la *case-cellule*. Il y aurait une capture du sens, du moins une tentative de capturer. Car malgré l'intégration à la fois de l'image et du mot, Delisle ne peut que représenter

<sup>16</sup>[www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)

<sup>17</sup>Ibid, p.22

<sup>18</sup>Ibid, pp.22,23

la réalité. Même s'il dispose de deux outils pour y arriver, d'où la double entrée ou le piège parfait selon Foucault, sa vision de la Chine reste une expérience qu'il ne peut que tenter de partager avec le lecteur, à la fois d'images et de mots. Son désir de montrer est servi deux fois plutôt qu'une mais reste tout de même limité.

Toujours à propos de la « Trahison des images » Foucault s'attarde sur l'image de la pipe. La phrase de dessous devient une « légende », un « support », une « explication<sup>19</sup>» . L'image l'emporte au concours de la représentation et le texte devient son supplément. L'objet (toujours dans le sens de sujet pour Delisle) de Shenzhen est bel et bien quelque chose que l'on ne peut « discuter » puisqu'il est silence.

## **Journal**

Nous l'avons compris plus haut : l'oeuvre de Delisle se situe au carrefour de plusieurs genres. Bien qu'il s'agisse d'un album relatant un voyage, sur plusieurs points Shenzhen est très proche du journal intime. Le seul hic : l'auteur/personnage semble n'avoir rien à dire.

Je continue sans trop y croire. Tourner en rond dans une chambre d'hôtel, même en Chine, me semble un peu mince comme péripétie pour intéresser un lecteur. Mais comme les activités se comptent sur les doigts d'une main, je remplis une page par soir. (30e p.) (cf. I.30)

L'auteur voyageur qui publie son journal marque en quelque sorte sa solitude. Maurice Blanchot, critique littéraire français, a beaucoup écrit sur la place de la solitude dans son oeuvre : pour lui, la littérature ne peut exister sans elle. Car bien que Delisle dessine plus qu'il n'écrit, il produit tout de même une oeuvre littéraire dans la mesure où il s'agit de littérature imagée. Il a tellement vécu d'isolement qu'il lui fallait plus que le langage pour mettre cette réalité face au lecteur. En effet, selon Blanchot :

Le langage n'est pas un pouvoir, il n'est pas le pouvoir de dire. Il n'est pas disponible, en lui nous ne disposons de rien. Il n'est jamais le langage que

---

<sup>19</sup>Ibid, p.24

je parle. En lui, je ne parle jamais, jamais je ne m'adresse à toi, et jamais je ne t'interpelle. (...) C'est qu'il parle comme absence. Là où il ne parle pas, déjà il parle ; quand il cesse, il persévère.<sup>20</sup>

Voilà le paradoxe de l'être écrivain. Le langage lui est indispensable puisqu'il en a besoin pour communiquer, mais en même temps il est la preuve de sa solitude. Le livre devient le seul complice de l'auteur qui s'isole. Au moment de l'écriture, il se sent épaulé par son projet alors que celui-ci est en construction. Même en même temps, il est la preuve de sa claustration. Car Delisle ne pouvait que confesser son désespoir. Et ceci est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit de la forme du journal intime. Décider d'écrire tous les jours offre un sentiment d'utilité : l'écriture nous attend, nous avons un rendez-vous avec un récit, une histoire. Mais si l'histoire en question est la nôtre et qu'il ne se passe rien dans notre quotidien, la solitude s'en trouve accentuée.

La solitude de l'œuvre – l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire – nous découvre une solitude plus essentielle. Elle exclut l'isolement complaisant de l'individualisme, elle ignore la recherche de la différence ; le fait de soutenir un rapport viril dans une tâche qui couvre l'étendue maîtrisée du jour ne la dissipe pas.<sup>21</sup>

L'ajout d'images serviraient-elles à sortir de la solitude ? Est-ce que représenter tous ces gens inapprochables par le dessin serait un moyen d'avoir de la compagnie ? Car si l'illustration représente un silence impossible à communiquer par le langage, elle est aussi visage de la cité et du citoyen. Peuplé visuellement son texte permet d'être regardé dans sa solitude d'écrivain de bédé. Ainsi, le journal imagé permet de chasser la solitude par la rencontre avec l'écriture, mais devient aussi la preuve de cette même solitude. Car le résultat final de *Shenzhen* est une plainte d'un homme seul dans un lieu étranger. Delisle écrit jour après jour son quotidien pour le fuir, mais celui-ci le rejoint par le seul fait d'exister en tant qu'œuvre. Représenter le lieu lui donne à la fois le sentiment d'agir et un album basé sur le vide d'un voyage ennuyant.

<sup>20</sup>Blanchot, Maurice. L'espace Littéraire. Paris : Gallimard, 1988, p. 55.

<sup>21</sup>*Ibid.*, pp.13-14.

Voilà pourquoi les trois besoins humains primaires deviennent des évènements en soi. Dormir, manger et déféquer prennent une place exagérée puisque c'est tout ce qu'il possède. Il n'a que son corps comme compagnon de voyage et c'est donc sur lui seul qu'il peut se concentrer. Il devient son phare dans cette Chine qui lui est hostile et donc ses mécanismes de survie sont ses seuls alliés. Sans eux, il mourra, littéralement. De la vie de Guy, il ne reste que le squelette : la base de son existence ainsi que les symptômes de celle-ci.

### Besoins

À l'instar de Montaigne<sup>22</sup>, Guy en vient à s'intéresser à ses excréments. D'ailleurs il est intéressant de souligner le fait que dans une des cases il montre l'image d'un journal daté (du 4 décembre) dans lequel il analyse ses selles. Si nous nous attardons un instant sur cette case en particulier (56e p.), nous voyons que Delisle montre carrément qu'il écrit sur le sujet dans un journal. Il sort de son rôle de narrateur pour devenir l'auteur. L'auteur qui fera une bédé à partir de son journal personnel. Ainsi, il ne parle pas directement, il montre ce qui le préoccupe c'est-à-dire : ce de quoi il se vide. Car lorsqu'on consacre du temps à parler de sa propre « odeur de merde » (et je cite), c'est que l'auteur en est arrivé à un point de vide. Son seul passe-temps devient l'observation du mécanisme de ses organes, le videment de ses entrailles. La toilette devient un lieu s'apparentant à la chambre : un endroit qu'il faut visiter chaque jour. Une pièce familière, pouvant être retrouvée dans tous les lieux visités à travers le monde. Ainsi, Delilse prend le temps d'illustrer le moment où il s'est uriné dessus alors que l'urinoir était défectueuse (47e p). Il explique aussi son malaise face au portier des toilettes (12e p) et il rit de la manière dont sont disposés les trous dans une chambre commune servant de toilettes. Salle qui lui fait penser à une église, comme si les gens occupés à déféquer étaient à la messe.

Dans les toilettes publiques l'ambiance est au recueillement. En guise d'a-tel, un petit lavabo pour se purifier les mains. Mes biens chers frères... videz-

<sup>22</sup>Montaigne, Michel de. Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581. Paris : Editions Garnier, 1955.

vous de vos péchés... vous vous sentirez plus légers. (130e et 131e pp)  
(cf. I.31, I.32)

Prendre le temps de discuter sur l'ambiance des toilettes publiques se rapproche de l'absurde, dans le sens où le lecteur est en droit de se demander à quoi sert ce journal si ce n'est que pour parler de ce qui se jette.

### **Manger**

Étant un récit ancré dans le quotidien, Delisle accorde une grande place aux besoins vitaux : dormir, manger et déféquer. Aussi, le lit est une figure très présente. Son image du lit est très récurrente et elle est s'impose en tant que métaphore du recommencement.

Ça laisse la curieuse impression que le temps n'avance pas... ou pire, que la même journée se répète. (80e p.)(cf. I.17)

Lorsqu'il est question de « déjà-vu », Delisle dessine un lit : celui où chaque soir il peut compter une journée de moins dans son calvaire.

De façon plus persistante, l'acte de manger et celui de faire ses besoins le suivent partout : ce sont les seuls instants lors desquels il se retrouve. Il n'est pas perdu alors qu'il s'occupe de survivre comme l'on s'occupe de survivre en tout lieux. Manger, dormir et aller aux toilettes ne se perd jamais. Son lien avec la nourriture est assez étroit puisqu'il semble s'en servir comme passe-temps voire, comme exutoire. C'est la seule activité qu'il traite avec enjolivement. Le peu d'exotisme dans Shenzhen tient dans les plaisirs de la table : serpent, têtes de coq. Le tout est illustré avec soin, les détails sont bien présentés : les mets chinois sont les seuls éléments dans toute la ville à pouvoir l'exciter. C'est son seul plaisir, sa seule porte de sortie. Pour Guy, la table est un endroit privilégié afin de tenter de socialiser. L'activité de manger est la seule qui soit rassembleuse dans sa routine. Dans l'extrait ci-dessous, Guy passe un autre après-midi ennuyant et ce, même s'il a été invité par un collègue. Il a hâte de manger pour avoir une occupation.

Ensuite, retour devant la télé avec sa copine qui ne dit pas un mot. J'ai eu faim très tôt. (120e p.)(cf. I.34)

Il a hâte de manger pour enfin *faire*, ou même pour se sentir *être*. Se nourrir lui rappelle son existence, et lui rappelle qu'il sait faire quelque chose et qu'il le fait comme les autres, avec les autres. Dans ce vide qu'est *Shenzhen*, manger devient un événement en soi. Il se tire de situations fâcheuses et gagne du temps en allant au restaurant. Alors qu'un jeune étudiant chinois le suit partout pour pratiquer le peu d'anglais qu'il connaît :

J'espère m'en débarrasser en m'arrêtant pour manger. (126e p.) (cf. I.33)

Manger sauve le temps de Guy. Devant une table comme devant des toilettes, il n'est désormais plus en perdition. Il sait comment se comporter. Tout va bien lorsqu'il n'a qu'à être en contact avec son propre corps.

### ***Shenzhen*, récit égoïste ?**

Ce n'est donc pas tout à fait un récit de voyage, mais plutôt un « récit de l'échec de la rencontre ». L'échange n'a jamais lieu, et l'autre n'est pas un être qui semble pouvoir s'appriivoiser. Le récit d'explorateur devient presque un anti-récit d'exploration. En effet, à part quelques moments cocasses, Delisle semble presque se moquer du plaisir à lire du lecteur. Ce n'est pas son but de créer du rêve, et mais s'il le désirait, il ne semble pas être dans un contexte dans lequel c'est possible. Qui voudrait aller compter les jours, seul en Chine, dans une ville sans Histoire ? Non, personne n'envie le séjour de Guy à *Shenzhen*. Alors pourquoi avoir conçu une bédé de voyage si cette dernière ne sert qu'à détruire l'idée d'enchantement émanant du voyage ? En fait, Delisle n'a pas écrit *Shenzhen* pour son lectorat, mais bien pour remplir son horaire du temps entre le jour de son arrivée et celui de son départ : il a créé ce récit pour lui-même, pour survivre à cette expérience de vie dans un non-lieu jamais apprivoisé. Écrire le banal consume autant de temps qu'écrire de la fiction certes, mais ce n'était pas une question de choix. C'est que Delisle est resté coincé, incapable d'outrepasser ou de surpasser les barrières illusoire : il s'est confiné et a alimenté l'enfermement dans ses cadres, ses cases et sa solitude.

## CHAPITRE 4

### JOANN SFAR

Dans l'œuvre même de Sfar, il existe deux lignes directrices. D'un côté, il y a son écriture et de l'autre on trouve ses commentaires : il s'agit de fiction et de métafiction. Il y a donc les albums plus traditionnels d'un côté, et de l'autre il y a les Carnets à saveur autobiographiques. Grâce à ses derniers, le lecteur suit le parcours de Sfar *qui se prépare à écrire*. Les carnets sont le chemin, les albums en sont le résultat.

En plus des carnets, il a aussi écrit des livres illustrés. Le traitement qu'il fait de la bande-dessinée est complètement explosif dans le sens où il a différents moyens de la voir et de la *faire voir*. Pour lui, écrire et dessiner ne sont pas deux moyens créatifs distincts. Il ne peut produire un sans l'autre.

Que je sois scénariste, dessinateur ou auteur complet, dans tous les cas je vais raconter une histoire. Le dessinateur n'est pas un simple illustrateur, il s'empare du récit comme le réalisateur de cinéma. (...) Je ne conçois pas d'écrire une histoire sans la dessiner un petit peu<sup>1</sup>.

Alors que Delisle semble utiliser l'écriture en tant que supplément à l'image afin de dépeindre sa relation au lieu, dans ses carnets Sfar lui écrit comme il dessine, c'est-à-dire partout sur la page. Il dessine ce qu'il écrit et écrit ce qu'il dessine. Pour Sfar, le mot fait partie du dessin.

Joann Sfar a plusieurs bédé traditionnelles avec cases à son actif. La plus populaire est sans contredit le *Chat du Rabbin*<sup>2</sup> (comptant 5 tomes). Tous les carnets qu'il a créés sont à saveur autobiographique. Il inventait des histoires et en parallèle, il racontait sa vie d'artiste à ses lecteurs. Ses carnets ne sont pas toujours en lien avec le voyage (sauf pour *Caravan* et *Maharadjah*<sup>3</sup>), tous étant directement tissés à des époques de sa vie. Ses

---

<sup>1</sup>Leclerc, Michel-Édouard. Itinéraires dans l'univers de la bande dessinée. Flammarion, Paris, 2003, p.236.

<sup>2</sup>Sfar, Joann, Le Chat du Rabbin. Tome I-V. Paris : Dargaud, 2002-2006.

<sup>3</sup>Sfar, Joann. Les Carnets de Joann Sfar : Maharajah. Paris : Delcourt, Collection Shampooing, 2007.

carnets relatant des pans de son existence, permettent de faire le point sur les créations de fiction qu'il écrit simultanément. Il peut très bien par exemple, dans un carnet, parler du fait qu'il est en retard pour un tome du *Chat du Rabbin* et écrire en détail les excuses qu'il a données à son éditeur à propos du retard. Ses Carnets sont comme des soupapes, des pauses dans ses histoires inventées.

### **Explosion**

Alors que Guy Delisle plonge dans son album de l'extérieur vers l'intérieur jusqu'à l'infiniment petit, Joann Sfar lui, va de l'intérieur vers l'extérieur avec ses mondes parallèles et ses idées propulsées à tous vents. Le terme « explosion » est approprié dans le cas de Sfar autant lorsqu'il est question du lieu, que lorsqu'il est question de sa perception de lui-même et des autres, et de son traitement de la bande-dessinée, thèmes que nous regarderons de plus près au cours de ce chapitre. C'est que Sfar n'est pas emprisonné par les endroits qu'il visite : ils lui donnent l'occasion de se renouveler, voire de multiplier ses identités. Et il n'est pas victime de la monotonie car il invente les occasions. D'ailleurs, il semble plutôt enclin à les attirer afin de les transformer à sa manière. Et cette manière n'est pas celle de l'attente mais plutôt celle de la provocation. Si l'implosion de Delisle s'est faite dans le silence, l'explosion de Sfar vole en éclats bruyants. Et cela est dû à leur manière d'être en relation avec la ville, soit le lieu ou le non-lieu.

### **Lieu Explosé (Diaspora Juive)**

Joann Sfar a souvent été décrit comme étant un créateur boulimique. En effet, à trente-sept ans, il a à son actif environ cent-cinquante publications. Si Delisle évoque le vide, Sfar évoque le trop-plein. Dans *Missionnaire*, Joann Sfar qui se met lui-même en scène est un envoyé spécial. En effet, l'Institut Français le dépêche dans différents pays afin qu'il fasse la promotion de la culture française à travers ses oeuvres. Son périple débute au Japon, (à Tokyo plus précisément) puis se poursuit aux États-Unis soit, à New-York, à Philadelphie, à Chicago, à San Francisco et à Miami. Son périple états-unien est teinté de judéité : les É-U étant le deuxième pays comportant le plus d'habitants de



religion juive<sup>4</sup> après Israël (40,3% contre 40,6% de la population juive mondiale). Dans chaque ville visitée, Sfar se rend dans les centres communautaires ou les quartiers juifs. Le lieu qu'est le pays sort de ses frontières et devient le lieu de l'intériorité de l'auteur, le diaspora juive. Les États-Unis ne sont donc pas seulement un pays dans *Missionnaire* (même si Sfar fait référence aux élections américaines à quelques reprises) mais un lieu à part. Car à l'Institut français, États-Unis rime avec judaïsme. Et c'est l'occasion pour Sfar de parler de sa nouvelle série *Klezmer*, une série de trois volumes sur un groupe de juifs ashkénazes musiciens avant la Deuxième Guerre Mondiale<sup>5</sup>.

D'ailleurs sur la page couverture de *Missionnaire*, on voit la devanture d'une boutique portant l'enseigne ASHKENAZ : DELI FEATURING BEST KOSHER PRODUCTS (cf. I.35). Plus loin, on apprend que ce marché se trouve à Chicago. Cette page couverture donne le ton au carnet : Sfar est parti à l'étranger certes, mais il n'y sera pas un étranger. Il parcourra des villes qui trouveront écho à son histoire personnelle et à son identité religieuse, contrairement à Delisle qui se trouve dans un lieu où il ne se reconnaît jamais. Shenzhen ne possède pas de points d'ancrage culturels pour son auteur. Le lieu explosé est pour Sfar une forme de diaspora littéraire, à l'image des diasporas juives qu'il visite. Qui il est, explose partout sur les pages : le Français, le Juif, le conteur, l'autobiographe. Il se retrouve donc dans ses villes américaines aux identités multiples. Mais ce qui le frappe le plus est le rapport qu'entretiennent ces milieux urbains avec le judaïsme. Et à ce niveau aussi, il est question de diaspora. Sfar n'a pas qu'atterri aux États-Unis : il a atterri sur la deuxième terre juive en importance. Pendant son parcours, il a connu des « sous villes » juives. Il se rend compte, que lorsqu'on est juif, on trouve un chez-soi partout. Tel qu'Augé définit le lieu (par opposition au non-lieu de *Shenzhen*).

Le lieu se définira comme identitaire (en ce sens qu'un certain nombre d'individus peuvent s'y reconnaître et s'y définir à travers lui), relationnel (en ce sens qu'un certain nombre d'individus, les mêmes, peuvent y lire la relation qui les unit les uns aux autres) et historique (en ce sens que les occupants du lieu peuvent y retrouver les traces diverses d'une implantation ancienne, le

<sup>4</sup><http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Judaism/jewpop.html>

<sup>5</sup>Sfar, Joann. *Klezmer*. Tomes I-III, Paris : Gallimard, 2006-2008.

signe d'une filiation). Ainsi le lieu est-il triplement symbolique (au sens où le symbole établit une relation de complémentarité entre deux êtres ou deux réalités) : il symbolise le rapport de chacun de ses occupants à lui-même, aux autres occupants et à leur histoire commune. Un espace où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne sont symbolisées se définira comme un non-lieu, mais cette définition, là encore, peut s'appliquer à un espace empirique précis ou à la représentation qu'ont de cet espace ceux qui s'y trouvent. Ce qui est un lieu pour certains peut être un non-lieu pour d'autres et inversement.<sup>6</sup>

Un New-York juif : « Mark m'a beaucoup enjuivé... c'est pas grave, on est à New-York. » (Commentaire de l'auteur sur un portrait de lui, dessiné par l'illustrateur Mark Siegel) (p.149) (cf. I.36)

Un Chicago juif : « Ici c'est plus facile pour la bouffe cachère que pour les livres en français. » (p.174) (cf. I.37)

Et ces « sous-villes » ne semblent exister que lorsque les villes qui les abritent portent en elle une Histoire. Le pays se transforme alors en un lieu sans limites géographiques : le pays devient un centre juif, une base de données pour les renseignements dont Sfar a besoin pour se documenter pour l'écriture de *Klezmer*. C'est qu'à part les conférences sur la France dans des écoles, Sfar est envoyé en tant qu'auteur juif. Voilà sans doute pourquoi la première question qu'on lui pose lors de ses allocutions est sans cesse reliée à sa judéité.

Étant donné que les centres d'études juives sont pour la plupart situés dans les villes américaines, Sfar se retrouve à sortir des frontières nationales. Il est donc intéressant de constater qu'en s'éloignant de chez lui, il continue à garder son identité propre autant en tant que Français qu'en tant que Juif. Car s'il écrit sa fiction en France, il profite de son passage aux États-Unis pour nourrir ses Carnets et ses albums. Ses bandes-dessinées de fiction s'inspirent du judaïsme de façon importante, et l'auteur est en contact constant avec le judaïsme en France également. Donc même en changeant de pays le fils qui le relie à ses origines n'est jamais coupé malgré la distance et en est plutôt enrichie par son

<sup>6</sup>Augé, Marc. Pour une anthropologie des mondes contemporains. Paris : Flammarion, 1994, pp.156-157.

expérience aux É-U. Le pays lui remémore ce qu'il est, autrement que dans un contexte national. En effet, il ne s'agit pas ici d'une perspective « nation à nation », de contact entre lui en tant que Français versus l'autre en tant qu'Américain. Chez Sfar, toutes les frontières sont floues, autant celles entre l'image et l'écriture, que celles entre ses différentes identités. L'identité juive de Sfar est une source d'inspiration importante dans ses scénarios de bédé. Aussi, lorsqu'il se rend aux États-Unis, il ne voit pas que des Américains, mais des Juifs Américains. Ces gens se préoccupent davantage de leur identité religieuse que de leur identité nationale. Les frontières nationales se transforment donc en quelque sorte en des frontières fictives et fictionnelles. Le Français invité par l'Institut français à faire des conférences aux États-Unis, est aussi le bédéiste juif qui vient faire de la recherche et vient parler dans les centres juifs. Les frontières nationales n'ont pas d'importance lorsqu'il est question de faire l'étude de son sujet de prédilection et d'écrire des histoires. Car selon Sfar, il faut s'informer puisque l'histoire n'est jamais très loin de l'Histoire. Il ne peut s'empêcher d'écrire des fictions plaquées sur des réalités :

J'ai toujours envie de me borner à une histoire d'amour et on dirait que les personnages ne peuvent pas s'empêcher d'aller fourrer leur nez dans les choses qui donnent du chagrin. (p.184) (cf. I.38)

J'adore la phraséologie de l'Institut français. Selon l'ordre que je viens de signer, je ne suis pas un artiste invité ou un gros couillon qui va signer ses livres pendant trois semaines en Amérique, non, je suis un « Missionnaire » et c'est très intéressant. N'empêche que c'est très symptomatique de l'esprit des divers Instituts français où j'ai été accueilli : en Thaïlande, en Espagne, en Italie, au Japon, partout j'ai retrouvé cette vieille idée selon laquelle la France aurait un modèle de culture et de civilisation à offrir aux autres peuples. (p.126) (cf. I.39)

Le seul titre évoque le déplacement. Il est en mission et « mission » est synonyme de « pouvoir ». En effet, contrairement à Guy, Joann est en contact constant avec les

autres : il réussit à s'en approcher même si ce n'est pas d'égal à égal au premier abord. En étant invité, conférencier, bédéiste, Sfar a un statut à l'étranger : il est attendu puis entendu. Il voyage en tant que personne, il est présent en son propre nom, même s'il est parrainé dans un certain sens par un organisme gouvernemental. Il ne se déplace donc pas seulement dans l'espace mais aussi entre les gens, selon ses identités. Il est vrai que Sfar atterrit dans des pays plus ouverts sur le monde (Japon et États-Unis), habituellement remplis d'étrangers de passage à moyen ou long terme et qu'il est par conséquent plus simple pour lui de tisser des liens et de se tenir informé que pour Delisle. La Chine de la fin des années 90 où se rend Delisle est certes plus ouverte sur le monde qu'au temps du communisme pur et dur, mais cette brèche n'existe que dans un contexte économique. Contrairement à Sfar, qui lui s'est déplacé grâce à une invitation reçue dans un contexte culturel. En effet, Sfar se retrouve donc dans une position d'*échange* avec ses interlocuteurs : il recevra en même temps qu'il offrira.

Delisle n'est pas en Chine à titre personnel, même s'il est, tout comme Sfar un artiste. Sa présence en Chine n'interpelle personne. Bien qu'il soit responsable des animateurs, il n'est pas pris en considération à un niveau individuel puisqu'il ne peut communiquer avec eux. Le travail de Delisle est tout de même celui d'un missionnaire en quelque sorte, mais un missionnaire économique. Il est envoyé par la France pour qu'il exporte le savoir français, mais surtout pour faire économiser la compagnie qu'il représente. Mais tout ceci donne le même résultat, car de leur périple à tous deux résultent les images et les mots de leurs expériences. Donc il est impossible d'infirmier que Delisle est en Chine à titre d'auteur (du moins pour les lecteurs) puisque de son voyage en Chine, ressort cet album. Il a retiré un bénéfice personnel au niveau artistique puisqu'un livre est né alors qu'il était là, mais il n'a reçu aucune reconnaissance à ce niveau pendant son voyage, puisque le but de ce dernier était tout autre. Oui, tout comme pour Sfar, le lieu visité a inspiré une œuvre, mais étant donné que l'œuvre n'étant pas à l'origine du déplacement, Delisle n'a pas pu s'en « servir » afin de créer des liens. Les liens ne se créent-ils pas lorsqu'on peut dire qui l'on est et qu'on a l'espace pour le faire ?

D'ailleurs, même si tous deux sont des français envoyés à l'étranger par la France (que ce soit par le gouvernement lui-même ou par une compagnie nationale par des

choix économiques), les deux auteurs possèdent une deuxième identité qui ressurgit alors qu'ils sont à l'étranger. Delisle, alors qu'il commence à se sentir terriblement seul, débute un monologue intérieur. Il se parle puis se répond, seul avec sa monotonie. Plus il dialogue avec lui-même, plus son accent change : il retrouve l'accent québécois de son enfance. Son identité québécoise revient à la surface et il se met à parler avec l'accent du Québec, avec sa langue maternelle.

Son identité nationale française vient en second lieu du moment où il prend vraiment contact avec l'environnement étranger qui l'entoure et se retrouve seul avec lui-même et son essence. En perdant ses repères il se rappelle qui il est outre le niveau national d'adoption. Tout comme Sfar qui défend son pays, jusqu'à temps qu'on l'interroge à maintes reprises sur la manière dont les Juifs sont traités en France. Il finit par s'inquiéter du sort de ses coreligionnaires. Il finit par avoir un rapport à l'autre en tant que Juif plus qu'en tant que Français. Ses deux expériences arrivent dans les deux récits, à la fin du voyage des auteurs. C'est qu'il est important de tenir son rôle mais la solitude du voyageur fait en sorte qu'émerge le soi profond. Les deux auteurs possèdent un titre en se rendant ailleurs, l'un est « missionnaire » l'autre est « chargé de projet ». Mais leur contact avec l'étrangeté du lieu et la solitude du voyage (même dans le cas de Sfar qui est constamment entouré parce qu'il peut communiquer avec autrui contrairement à Delisle) fait en sorte que leur identité d'origine prend le dessus sur leur fonction sociale. Justement puisqu'il est ici question de mondialisation, l'individualisme surpasse le nationalisme. Loin de chez eux, l'essence des auteurs se mettant eux-mêmes en scène, refait surface. C'est le fait de n'avoir que soi-même et de n'avoir aucun repère social qui fait en sorte que l'on ne peut compter que sur soi-même. Sfar et Delisle doivent convaincre les autres de qui ils sont.

On voit ainsi le pays de l'extérieur et leur individualité de l'intérieur.

### **Ville Artificielle et Mondialisation**

Shenzhen est une ville qui a été créée sur mesure pour répondre aux nouveaux défis économiques chinois. Au niveau culturel, on pourrait dire qu'il s'agit d'un endroit artifi-

ciel, puisque la plupart des lieux dignes d'être vus par le visiteur ont été construites pour lui. Rien n'est «devenu» attraction touristique avec le temps. On a donc bâti ces attractions pour qu'elle deviennent des attractions touristiques, exactement ce qu'un touriste s'attendrait à découvrir dans une ville étrangère<sup>7</sup>. En effet, le site officiel du gouvernement chinois nous informe qu'il y a des parcs d'attractions, des clubs de golf luxueux et des centres commerciaux. En moins de trente ans, la population de Shenzhen est passée de quelques milliers à 13 millions<sup>8</sup>. Ce n'est pas une ville qui possède une histoire. Elle est importante aujourd'hui grâce à un essor fabriqué. Elle n'est pas porteuse d'Histoire : Shenzhen n'a pas de souvenirs à offrir à ses visiteurs. C'est plutôt une ville qui donne un avant-goût de ce qui attend la Chine au niveau économique. En la visitant, on ne voit pas la Chine d'hier, mais bien celle de demain. Il s'agit donc d'une ville partagée entre deux temps.

In 1979, Shenzhen (then a series of sleepy fishing villages among the estuaries facing Hong Kong) was designated the first of China's Special Economic Zones (SEZ). The plan was to create a sealed off enclave to experiment with market reforms and performance incentives without posing a threat or risk to the established economic system elsewhere in China. Shenzhen won the honor as it could easily connect to the capital and management resources of Hong Kong and serve as a buffer between a more open border with Hong Kong and the rest of mainland China. Currently it has a population of approximately 8 million, compared to only 30 thousand in the 1980s. As a purely economic creation, the city lacks much in terms of historical sites but much like Las Vegas, if you have enough money, anything is possible. Since the 1990s, Shenzhen has cultivated tourism and shopping as another cash cow to supplement industry.<sup>9</sup>

Voilà la différence entre les expériences de Sfar et de Delisle. Alors que Sfar profite de son passage aux États-Unis pour se mettre en contact avec sa propre Histoire, Delisle

<sup>7</sup><http://english.sz.gov.cn/tis/>

<sup>8</sup>The Architecture Issue, Nicolai Ouroussoff, New York Times, 8 juin 2008

<sup>9</sup><http://wikitravel.org/en/Shenzhen>

lui, vit pendant trois mois dans un endroit qui se construit devant ces yeux. Il recherche à quelques reprises à établir un contact avec la ville et ceux qui y habitent en tentant d'en apprendre davantage sur eux. Il souhaiterait trouver des repères humains ou culturels à Shenzhen, mais en vain.

Dans *Missionnaire*, il arrive aussi que Sfar se retrouve face-à-face avec l'absence de l'Histoire telle qu'il la connaît. Mais voilà que l'absence des caractéristiques de l'Histoire peut aussi être «reposante». En effet, alors que Sfar se trouve au Japon, il voit des adolescentes arborant la croix gammée. Le fait que ce symbole soit porté sans arrière-pensée a en quelque sorte soulagé Sfar :

La présence de ces nymphettes en tenue SS me rassure étrangement. Cela signifie que nous sommes dans un pays où l'on n'a pas la mémoire d'Auschwitz. (...) Je me sens léger. Envie de rester là pour toujours, loin des chrétiens, loin des musulmans, loin des juifs. Il faut quitter l'Histoire pour trouver le repos.<sup>10</sup>

En voyageant dans un pays qui ne transporte pas les mêmes souffrances que le sien, fait non seulement partie du dépaysement du voyageur, mais aussi de l'aspect recherché du désir de fuite. Ainsi, être dans un lieu déconnecté de sa propre histoire fait paraître la croix gammée comme un symbole quasi banal. Il faut dire que la ville de Tokyo possède sa propre histoire et que son passé se compte en millénaires, donc dans ce cas-ci le poids de l'histoire n'est pas absent parce que Tokyo est un non-lieu mais bien parce qu'elle porte une histoire différente. Alors que Shenzhen reste une «ville-champignon» qui a poussé sans crier gare, donc un véritable non-lieu. Un lieu qui n'est ancré dans aucun passé. Shenzhen est un bon exemple de non-lieu dans le sens où c'est un centre urbain issu du temps présent, de la surmodernité. comme un lieu qui n'existe pas tout à fait. Un lieu inscrit dans l'espace géographique mais pas dans l'espace temporel et anthropologique.

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la

---

<sup>10</sup>P.37 (image p.36) (cf. I.40)

surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui (...) n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire », y occupent une place circonscrite et spécifique.<sup>11</sup>

Le malaise de Delisle tout au long de son séjour n'est certainement pas étranger à ce phénomène issu de la mondialisation. Il ne réussit pas à établir de contacts avec les gens de la ville qui parlent une autre langue et ultimement parce que la ville n'a de contact ni avec le passé des lieux, ni avec le passé de Delisle. Il ne tisse pas de lien car la ville n'en a pas elle-même avec son environnement et sa communauté formée par des questions pratiques. Alors que Delisle a été envoyé en Chine par la compagnie pour laquelle il travaille, dans un contexte d'économie mondiale, Sfar aussi se retrouve en tant que « représentant » de la France. Si le premier est aussi envoyé par des employeurs français, c'est pour des raisons financières, et non culturelles, comme dans le cas du deuxième. Même si les deux auteurs vivent en France, c'est plutôt Sfar qui s'installe dans la vision colonialiste de la France, même s'il la déplore et se moque d'elle :

Ma mission ? Coloniser les ...heu...Éduquer les populations de...faire rayonner les prestiges de...de mon cul. (p.126) (cf. I.39)

Somme toute, il donne des conférences, des cours, discute avec les gens de son métier, de la France et de sa vision de la politique nationale et internationale. Il répond d'ailleurs à plus d'une occasion à des questions de cet ordre. Les interrogations sur son travail en tant qu'artiste débouchent à coup sûr sur d'autres sortes d'intérêts. Ne dit-on pas que le privé est politique ? Ici, c'est la bande dessinée qui devient politique.

On m'a demandé si la France était un pays antisémite. Ça doit être la troisième fois qu'on me pose cette question depuis le début du voyage. Bien entendu, je défends mon pays et j'explique que non. J'explique que le vieil antisémitisme d'Église et que l'antisémitisme littéraire français sont morts

---

<sup>11</sup>Augé, Marc. Non-Lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris : Éditions du Seuil, Collection du XXe siècle, 1992.



avec la Deuxième Guerre Mondiale. (...) Je dis que je suis heureux en France. (p.167) (cf. I.42)

Plus tard dans son récit (et donc plus loin dans l'itinéraire), alors qu'il est à Miami, Sfar écrit :

On m'a encore demandé si la France était un pays antisémite. Je réponds que non. Je ne leur dis pas que de plus en plus de Juifs doivent mettre leurs gosses dans le privé pour qu'on arrête de les insulter. (...) Pourquoi ça me fout tellement la honte ? Je suis pas ambassadeur de France ! Missionnaire et ambassadeur c'est pas pareil ! (p.221) (cf. I.42)

L'écrivain ne peut donc pas aller seul en « mission » à l'étranger, il traîne son pays et ses contradictions partout avec lui. Il ne peut enlever le caractère national de son œuvre puisqu'il est le représentant de sa nation par l'écriture à l'étranger. En allant à l'étranger, l'écrivain est automatiquement associé à sa provenance. Car ce qu'il écrit dans un contexte de voyage n'est-il pas entre autres, le miroir de son lieu d'origine ? En changeant de lieu tout au long de son carnet en tant que missionnaire, Sfar tire les traces de la France avec lui partout où il va. Si ses œuvres parlent de tolérance entre les uns et les autres, le lecteur ne peut faire fit de cette information pour percer l'identité littéraire de l'auteur qui prône la tolérance. Cette dernière devient d'ailleurs synonyme de son identité multiple qui doit conjuguer avec le rôle de missionnaire que l'Institut français lui a confié.

Le caractère national se fait aussi sentir lorsque Sfar compare Robert McKee à Gaston Bachelard, un Américain et un Français, auteurs possédant des visions complètement différentes sur comment écrire une histoire. Il pose le pour et le contre, fait les textes se battre dans sa tête puis admet :

Je ne veux pas être injuste avec McKee. (...) Mais l'énoncé de généralités sur la narration, je ne suis pas convaincu que ça facilite la vie. (...) J'aime mieux Bachelard. J'aime mieux les mystères. (pp.178-179) (cf. I.43)

Ce ne sont pas seulement les lecteurs et les auditeurs de ses conférences qui mêlent politique et littérature : Sfar fait aussi de même. En effet, dès son arrivée aux États-Unis il avait comme compagnon un auteur français, Dumas.

Lorsqu'il se sent esseulé et qu'il voyage, Joann Sfar n'est en réalité pas tout à fait seul. Ses carnets sont ceux des déplacements géographiques, mais aussi des voyages littéraires et culturels. Car même si parfois Sfar ne veut parler à personne et qu'il a le mal du pays, il regarde en lui pour trouver de la compagnie. N'a-t-il plus rien à dire parce qu'il est dans l'avion ou la chambre d'hôtel ? il entretient le lecteur sur les livres qu'il découvre ou les réflexions qui l'habitent. Il ne laisse pas celui qui le lit sentir le vide, car en fait, le vide n'est jamais vraiment au rendez-vous puisque Sfar a la capacité de remplir l'œil du lecteur par sa géographie intérieure inspirée de ses perceptions. Lorsque Sfar est seul, il cherche en son for intérieur. Il dépeint ce qu'il voit hors lui et en lui, contrairement à Delisle qui trouve tellement le temps long à Shenzhen qu'il n'a même pas l'énergie nécessaire pour se bâtir un monde imaginaire. Alors, qu'il décide de commencer la lecture de l'oeuvre de Dumas, Sfar écrit :

J'ai de la chance. Je me suis trouvé un bon compagnon de voyage avec Monte Cristo. . . huit heures plus tard, après des retards au décollage et sept heures de vol, je suis déçu d'être arrivé. Je n'ai pas lâché le bouquin pendant tout le vol. J'ai lu 350 pages et quoi qu'il arrive il faut que je trouve le tome 2 en français quand je serai à New York. (p.133) (cf. I.44)

La compagnie qu'il trouve provient aussi de sa propre création. Ses carnets personnels sont l'occasion de regrouper tous ses personnages fictifs. En effet, puisque *Missionnaire* est un carnet autobiographique, Sfar s'y met en scène alors qu'il fait des recherches pour la création de ses œuvres de fiction, cette production parallèle à ses Carnets. À Chicago, il va au Institute of Jewish Studies pour en apprendre davantage sur les pogroms :

Je pense à mes pauvres héros de Klezmer. Plus je lis de témoignages directs sur Kishinev, plus je mesure la sauvagerie du lieu où je les envoie. (p.184) (cf. I.46)

### Image de Soi Explosée

Il n'est pas seulement question d'explosion des frontières dans le propos, il en est aussi question dans l'identité. En effet, Joann Sfar change d'apparence tout au long de son carnet. Nous avons repéré ses transformations. Il est tour à tour : un crocodile (p.3)(cf. I.45), un koala (p.39)(cf. I.46), un oiseau (p.48)(cf. I.47), un chien (p.77)(cf. I.48), un pingouin (p.94)(cf. I.49), un ours (p.129)(cf. I.50), un « hydrocéphale » (p.173)(cf. I.51), tête en forme d'instrument de musique (p.210)(cf. I.52).

C'est que l'auteur métamorphose son visage selon ses états d'âme, contrairement à Delisle, qui lui est dans une position de neutralité permanente. Cette neutralité vient du fait que son image n'est pas reflétée par autrui. Par exemple, puisque Joann se retrouve dans le pays nippon, ce roi de la politesse, il ne peut s'empêcher de se sentir comme un « gros animal stupide et bête » (p.38) qui n'a aucune idée de comment se comporter en public. Cet animal est en fait non-identifiable. Comme lui, qui ne saurait trouver la bonne manière d'être comme les autres.

Guy, lui, n'éprouve jamais le besoin d'être comme les autres pour la simple et bonne raison qu'il ne découvre jamais tout à fait comment ils sont. Puisqu'ils demeurent fermés sur eux-mêmes, et que leur pays n'a pas une tradition d'immigration comme l'ont les Etats-Unis. Il ne comprend pas où il est : il ne peut changer de corps puisque personne ne lui fait miroiter son propre malaise. Bref, la diaspora n'existe pas dans les non-lieux.

La manière d'être ailleurs de Sfar, se résume en quelques mots : vagabondage, écla-tement, vitesse et liberté. Rien que la mise en page fait montre de cette liberté : contrairement aux cases de Delisle, Sfar mêlent dessins et lettres dans la même page. Dans une entrevue à Michel-Édouard Leclerc, il dit :

Pour que je puisse écrire un scénario, il faut qu'il se déroule presque aussi vite qu'il me vient en pensée. Donc, j'essaie de ralentir le flux narratif dans ma tête et j'augmente la vitesse du processus graphique.<sup>12</sup>

Voilà pourquoi les lignes des dessins de Sfar semblent incomplètes : elles sont en

<sup>12</sup>Leclerc, Michel-Édouard. *Itinéraires dans l'univers de la bande dessinée*. Flammarion, Paris, 2003, p.239.

mouvements. Il dessine davantage le mouvement lui-même que les personnages qui en sont porteurs. Ces illustrations semblent être faites en vitesse mais pourtant, ce n'est pas le cas. Car même si Sfar ne cesse jamais de dessiner, il le fait très lentement. Les droites interrompues ne sont pas le signe de son empressement, mais plutôt celui de ses personnages, qui vivent et sont en action : ils se déplacent dans le temps et l'espace. Si les dessins de Sfar semblent incomplets, c'est parce qu'ils évoluent ils semblent en mouvance perpétuelle.

Je m'intéresse plus à l'acte de dessiner qu'au dessin fini. Savoir si c'est joli ou pas, je m'en fiche. (...) Je veux tout simplement que le dessin soit juste, le plus approchant de la réalité. Quand je dis réalité, je ne veux pas dire photographique, évidemment.<sup>13</sup>

Alors que les personnages de Delisle sont loin d'avoir été fait dans l'expressionnisme et sont ancrés dans le silence et l'isolement, ceux de Sfar semblent prêts à sortir de la page. Comme Sfar qui explore (et explose) lorsqu'il voyage, Joann fait appel à une myriade de gens en les mettant en scène dans son quotidien.

Je me suis fabriqué un dessin à l'image de ce que je voulais raconter. J'essaie de ne pas jouer au dessinateur sophiste qui croit posséder son dessin. Je veux être un petit anonyme qui regarde honnêtement son modèle en lui disant : « je ne sais rien de toi » (...) Tous mes personnages évoluent comme dans la vie ! Ils peuvent se marier, mourir, vieillir. . . Tout comme moi. (p. 239-240)

Bien que le déplacement dans l'espace soit traité de façons différentes chez Delisle et Sfar, nous avons relevé des similitudes dans le choix des aspects à traiter. C'est-à-dire dans la représentation du lieu, dans l'analyse des contacts humains, dans les allusions au mal du pays/mélancolie.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp.240-241.

### Manière d'être seul : Delisle vs Sfar

Et même dans les moments d'ennui et de solitude, l'auteur crée des dialogues et des personnages, contrairement à Delisle qui, trappé dans son isolement, ne peut s'en sortir même en pensée. Il y a aussi les nuits interminables à l'hôtel chez Sfar :

Logique implacable : une phase de déprime est immanquablement suivie d'une explosion d'imbécillité régressive. J'ai pas pu m'empêcher de déballer tous les jouets que j'avais achetés pour faire des cadeaux. Au début, j'ai ouvert une boîte et ensuite je suis devenu dingue. J'ai tout ouvert : les godzilla, les ultraman, les masked riders. Après je les ai classés par petits groupes. Je les ai mis par terre. Et puis sur des étagères. J'ai commencé à jouer ainsi à 22h30 et là, il est 1h43 du matin. (p.92) (cf. I.53)

Sfar cherche et trouve des issues à son mal du pays, à cette nostalgie de l'Ailleurs. Pourquoi Delisle, lui, n'a jamais pu s'en échapper tout à fait ? Peut-être n'a-t-il jamais pu dessiner ce qu'il voyait, alors que Sfar lui dessine ce qu'il a *décidé* de voir. Tout comme ces figurines tout droit sorties des dessins animés auxquelles il donne vit le temps de trouver le sommeil, Sfar crée le mouvement, fait vivre les choses afin de s'évader de son mal. Il utilise son art pour donner un souffle aux éléments qui l'entourent. Il emploie le fantastique afin de fuir la réalité du voyage. Delisle, quant à lui, ne fuit pas : il endure. Il attend que ça passe sans sortir de sa torpeur, sans inventer de situations invraisemblables pour passer le temps, il subit.

Peu importe comment chaque auteur exprime ce malaise, il est clair que, autant dans le carnet de voyages explosif que la bédé implosive, la mélancolie d'être loin du connu frappe. Que cette dernière soit illustrée et écrite de différentes manières, que l'auteur soit en mouvement (comme Sfar) ou qu'il soit pris au piège (comme Delisle), son récit de voyage bédé lui sert de point d'appui pour crier ce que personne n'entend. Car s'il est un sentiment inaudible, c'est bel et bien celui de la solitude lors des départs. Contrairement à Delisle, le départ de Sfar est un départ servant à bouger voilà pourquoi ses dessins sont sans cesse en mouvement. Mais il est capable de travailler ainsi car il possède le

« matériel » pour sortir de sa torpeur, c'est-à-dire les contacts humains. En effet, en échangeant avec autrui lors de ses voyages, Sfar a de quoi faire aller son imagination. Il parle, il écoute, il réfléchit, il rit : il est donc *nourri* par l'Autre. C'est cela qui alimente sa vie créatrice et c'est cela qui fait que dans les moments de désespoir la fiction vient à la rescousse du carnet. Étant dans un autre contexte de travail, celui de « missionnaire » de l'an 2000, on attend quelque chose de Sfar. C'est quelqu'un qui est sollicité. Pour ce qui est de Delisle, son boulot ne l'inspire pas assez pour qu'il sorte du tourbillon dans lequel ce dernier l'a jeté. Il ne l'incite pas à sortir de la réalité pour puiser de nouvelles idées créatrices.

Alors que chez Delisle, l'humour (plutôt abrasif) réside dans les dessins, les ellipses entre les cases et les non-dits, chez Sfar, il se répercute au travers de la langue. Chez Delisle, c'est le dessin qui illustre le propos et non l'image qui serait une légende de ce qui a été écrit. D'ailleurs, plusieurs pages de Sfar sont complètement écrites à la main. Elles en deviennent noires de mots, toutes *dessinées* de phrases. (p.192) Sfar écrit en lettres attachées et non en lettres carrées comme il est d'usage en bédé : il illustre ce qu'il fait dire à ses personnages. Certaines pages ne comportent que quelques petits dessins et beaucoup de réflexions transcrites. Tandis que les images qui sont sans texte dans le carnet sont comme des intermèdes à l'histoire.

### **Missionnaire, récit de l'abondance**

À l'opposé de Delisle, Sfar crée une bédé expansionniste dans le sens où ses idées s'épanouissent sur la page, sans la restriction des cases. Si Delisle conçoit un anti-récit de voyage, Sfar quant, à lui l'embrasse pleinement en témoignant des apports bénéfiques du fait de s'être déplacé. Il est habité par sa propre atmosphère subjective, contrairement à Delisle qui semble « bloqué » par l'atmosphère ambiante. Ce qui revient à dire que Sfar peut se permettre de sortir de lui-même puisqu'il est habité par son intériorité. Delisle, lui, broie du noir (même au niveau esthétique) parce qu'il est habité par sa vision de Shenzhen jusqu'à en être obnubilé. Ce n'est donc plus les villes qui sont des lieux ou des non-lieux, mais bien les perceptions de l'espace des bédéistes eux-mêmes.

## CHAPITRE 5

### CONCLUSION

Nous avons vu dans le présent mémoire, que les bédéistes sont la nouvelle génération d'explorateurs d'un monde se redéfinissant sans cesse. Les récits de voyages bédé se trouvent bel et bien à être les héritiers des récits d'exploration puisque l'écrivain voyageur se meut sur une planète où les frontières se renouvellent et où les villes mutent à une vitesse éclair.

Le roman graphique dont est issu le sous-courant des récits de voyages bédé, est né dans la ville et s'inspire de cette dernière. Voilà pourquoi *Shenzhen* de Guy Delisle et *Missionnaire* de Joann Sfar ont été choisis pour illustrer ce sous-courant né à la fin des années 1990. Un sous-courant qui débute dans le monde littéraire, et plus précisément dans celui de la littérature graphique. Non seulement, les deux auteurs ont utilisé l'image de la ville, soit dans le lieu soit dans le non-lieu selon les termes d'Augé, mais à l'instar des explorateurs, ils ont utilisé à la fois le dessin et la lettre pour transmettre l'état des lieux. Certes, leurs regards étaient posés sur leur intériorité, ce qui a eu comme résultats une approche plus subjective qu'objective.

Certains thèmes propres au voyage sont toutefois demeurés malgré les siècles : la mélancolie, le besoin de communiquer, etc mais c'est avec une nouvelle réalité propre à la mondialisation et à la surmodernité (toujours selon Augé) que nos deux auteurs ont regardé l'Ailleurs et l'Autre. Au commencement, il y avait le monde à découvrir et maintenant que cela est fait, il faut repartir, crayon à la main afin de découvrir le « monde mondialisé ». Alors que Sfar dépeint plutôt les aspects positifs de la mondialisation, Delisle lui souligne les aspects négatifs du nouvel ordre mondial : échanges culturels pour le premier, solitude et isolement pour le deuxième. Leurs différences ne s'arrêtent pas là puisque leurs esthétiques est aux antipodes. Tous deux en partance de la France pour le travail, nos deux bédéistes ont choisi des présentations différentes afin de relater leurs expériences. Alors que Sfar allait aux É.-U., donc à la découverte de l'Ouest, il s'est forgé une place (même si temporaire) avec les siens, dans un lieu où l'on peut continuer

à être en contact avec ses racines : la diaspora juive. Delisle, pendant ce temps, partait pour découvrir l'Est, soit la Chine avec comme seul échantillon, la ville de Shenzhen. Une ville sans mémoire et sans attache qui offre comme seule source d'inspiration à l'auteur, un retour à lui-même et à l'infime banalité de la vie. Le voyage de Delisle, loin de faire éclater le désir de nouvelles possibilités, le renferme sur lui-même jusqu'à ce qu'il découvre sa seule fonction : celle d'humain aux besoins primaires. Sfar, quant à lui, se questionne de plus en plus à mesure que le récit avance puisqu'il se reconnaît dans le regard d'autrui. Il a choisi la couleur pour représenter son déplacement, il a choisi l'explosion et la destruction des frontières. Sa « présentation carnet » type d'album sans restriction, est à l'image de son aventure et même de son identité : explosée. La représentation par cases de Delisle elle, passe un message clair : l'auteur est en cage dans un monde où il n'existe pour personne sauf pour lui-même. Le noir et blanc colore de monotonie sa vision de la vie quotidienne.

Les nouveaux explorateurs partent pour tisser la carte de leur provenance, jusqu'à faire le voyage en sens contraire : ils partent vers l'étranger pour tester, aiguïser leur vision du monde à travers leur regard. Ils ne descendent plus le courant comme les explorateurs du XV<sup>e</sup> siècle, mais ils descendent plutôt le courant de leur perception, jusqu'à se retrouver devant le reflet d'un miroir d'une chambre d'hôtel anonyme. C'est ce reflet qu'ils ont illustré : celui de Sfar était plus encourageant puisqu'il était resté en contact avec lui-même dans un lieu resté en contact avec son Histoire. Le reflet que Delisle a vu de lui-même par contre n'était pas si reluisant. C'est qu'il n'avait plus les repères identitaires nécessaires pour la fuite vers l'inspiration.

Les écrivains et illustrateurs du voyage font sans cesse la redécouverte de l'espace géographique à travers leur propre espace intérieur avec leur double passeport, soit le textuel et le visuel. Des nouveaux lieux se construisent et de nouvelles communautés se forment et il faut prendre note, répertorier les changements. Et même si chez Sfar il y avait prédominance du textuel et chez Delilse prédominance du visuel, le bédésiste dessine ce qu'il écrit et écrit ce qu'il dessine. Tout comme le voyage dans les villes est peuplé de paysages urbains, la littérature des bédésites, ces nouveaux auteurs écrivains de graphisme, est rempli de paysages intérieurs. Comme s'il s'agissait des souterrains



des cités qui évoluent pour le meilleur et pour le pire et qui restent à découvrir par d'autres auteurs de dessins.

Le sous-courant que nous avons nous-mêmes appelé « récit de voyage bédé » n'a jamais vraiment été étudié en tant que sous-courant comme tel. Ce qui nous a étonné pendant nos recherches a été à quel point il est en symbiose avec les nouvelles réalités du déplacement. Issu de la bande-dessinée, genre qui en est à ces premiers balbutiements littéraires, il tente, tout comme le voyageur errant dans le nouveau monde mondialisé de déconstruire les certitudes. À la fois, à propos de ce que devrait être la littérature graphique (quelle qu'elle soit) et de ce que devrait être les déplacements migratoires. Les bédéistes de ce nouveau courant sont des briseurs de frontières : Les frontières des conventions littéraires, celles des conventions de la bande-dessinée et surtout celles des conventions spatiales, autant sur la page que sur la Terre.

## BIBLIOGRAPHIE

### RÉCITS DE VOYAGES BÉDÉ

- Baudoin. Araucaria : Carnets du Chili. Paris : L'Association, Collection Mimolette, 2004.
- Collectif. L'Association en Égypte. Paris : L'Association, Collection Éperluette, 1998.
- Collectif. L'Association au Mexique. Paris : L'Association, Collection Éperluette, 2000.
- Collectif. L'Association en Inde. Paris : L'Association, Collection Éperluette, 2006
- Collectif. La Corée vue par 12 auteurs. Paris : Casterman, Collection Écritures, 2006.
- Collectif. Le Japon vu par 17 auteurs. Paris : Casterman, Collection Écritures, 2005.
- Collectif. Le monde dessiné par les plus grands auteurs de BÉDÉ. Paris : Casterman, 2002
- Cosey. Echo. Paris : Éditions Daniel Maghen, Collection Biographie en images, 2007.
- Cosey. Voyage en Italie. Paris : Éditions Daniel Maghen, Collection Aire libre, 1988.
- De Heyn, Renaud. La Tentation : Carnets de voyages au Pakistan. (tomes 1-2-3) Bruxelles : La Cinquième Couche, T1 2002, T2 2003, T3 2006.
- Delisle, Guy. Pyongyang. Paris : L'Association, 2003.
- Delisle, Guy. Chroniques birmanes. Paris : Delcourt, Collection Shampooing, 2007.
- Delisle, Guy. Shenzhen. Paris : L'Association, 2000.
- Dupuy-Berberian. Istanbul Carnets. Paris : Éditions Cornelius, 2007.
- Ferrandez, Jacques. Carnets d'Orient vol. 1-9. Paris : Casterman, 1987-2007.
- Geo (Corto Maltese)
- Golo. Made in Taiwan. Taipei : Éditions du Pigeonnier, 2001.
- Golo. Les Carnets du Caire : Samir. Montreuil : Les rêveurs, Collection On verra bien, 2003.
- Golo. Les Carnets du Caire : Goudah. Montreuil : Les rêveurs, Collection On verra bien, 2006.
- Jeanneteau-Duba. Kyoto-Béziers. Montpellier : Six pieds sous terre, 2001.
- Jeanneteau-Duba. À Kyotô. Montpellier : Six pieds sous terre, 2004.
- Leclerc, Michel-Édouard. Itinéraires dans l'univers de la bande dessinée. Flammarion, Paris, 2003.

- Ricard, Sylvain et al. Clichés Beyrouth 1990. Paris : Editions Humanoïdes Associés, Collection Tohu-Bohu, 2004.
- Sacco, Joe. Palestine. Seattle : Phantagraphics Books, 2001.
- Sfar, Joann. Les Carnets de Joann Sfar : Maharajah. Paris : Delcourt, Collection Shampooing, 2007.
- Sfar, Joann. Les Carnets de Joann Sfar : Missionnaire. Paris : Delcourt, Collection Shampooing, 2007.
- Thompson, Craig. Un Américain en balade. Paris : Casterman, 2005.
- Trouillard, Guillaume. Colibri. Bordeaux : Éditions de la Cerise, 2007.
- Wild, Nicolas. Kaboul Disco, Tome 1 : Comment je ne me suis pas fait kidnapper en Afghanistan. Antony : La boîte à bulles, Collection Contre Cœur, 2007.
- Wild, Nicolas. Kaboul Disco, Tome 2 : Comment je ne suis pas devenu opiomane en Afghanistan. Antony : La boîte à bulles, Collection Contre Cœur, 2008.
- Willem. Partout. Paris : Cornélius, 2008.
- Willem. Ailleurs. Paris : Cornélius, 2002.

## **CADRE THÉORIQUE**

### **BANDES-DESSINÉES**

- McCloud, Scott. L'Art invisible. Paris : Delcourt, 2007.
- Morgan, Harry. Principes des littératures dessinées. Angoulême : Éditions de l'An 2, 2003.
- Mouchart, Benoît. Idées reçues : La Bande dessinée. Paris : Éditions Le Cavalier Bleu, 2003.
- Peeters, Benoît. Case, planche, récit : Comment lire une bande dessinée. Paris : Casterman, 1991.
- Peeters. La Bande dessinée. Paris : Flammarion, Collection Dominos, 1993.
- Pomier, Frédéric. Comment lire la bande dessinée ? Paris : Klincksieck, 2005.

## RÉCITS DE VOYAGE

- Bertrand, Gilles (sous la direction de). La culture du voyage : Pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du XXe siècle. Paris : L'Harmattan, Collection Logiques Historiques, 2004.
- Brunel, Pierre (actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat – 2 mars 1985- recueillis par). Métamorphoses du récit de voyage. Genève : Éditions Slatkine, 1986.
- Cogez, Gérard. Les écrivains voyageurs au XXe siècle. Paris : Éditions du Seuil, 2004.
- Korzilius, Jean-Loup (sous la direction de). Art et littérature : le voyage entre texte et image. Amsterdam : Rodopi, 2006.
- Leclerc, Michel-Édouard. Itinéraires dans l'univers de la bande dessinée. Flammarion, Paris, 2003.
- Levi-Strauss, Claude. Tristes Tropiques. Paris : Librairie Plon, 1955.
- Loti, Pierre. Aziyadé. Paris : Calmann-Lévy, 1987.
- Montaigne, Michel de. Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581. Paris : Editions Garnier, 1955.
- Pons, É. Le voyage, genre littéraire. Strasbourg. 1924-1925.
- Pratt, Mary Louise. Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation. New York : Routledge, 2008.
- Rajotte, Pierre (sous la direction de). Le voyage et ses récits au XXe siècle. Québec : Éditions Nota Bene, 2005.
- [http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/Guide\\_2008.pdf](http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/Guide_2008.pdf) (sur institut français)

## LA VILLE, LA MONDIALISATION ET L'ALTÉRITÉ

- Anderson, Benedict. L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme. Paris : La Découverte, 1996.
- Augé, Marc. Non-Lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris : Éditions du Seuil, Collection du XXe siècle, 1992.

- Augé, Marc. Pour une anthropologie des mondes contemporains. Paris : Flammarion, 1999.
- Benjamin, Walter. Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Paris : Petite Bibliothèque Payot, Collection Critique de la politique, 1979.
- Bachelard, Gaston. La poétique de l'espace. Paris : Presses Universitaires de France, 1957.
- Blanchot, Maurice. L'espace Littéraire. Paris : Gallimard, 1988.
- Carpentier, André et L'Allier, Alexis (sous la direction de). Les écrivains déambulateurs : poètes et déambulateurs de l'espace urbain. Montréal : UQAM, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, 2004.
- Dalziell, Rosamund (sous la direction de). Selves Crossing Cultures : Autobiography and Globalisation. Melbourne : Australian Scholarly Publishing, 2002.
- Foucault, Michel. Ceci n'est pas une pipe : deux lettres et quatre dessins de René Magritte. Montpellier : Fata Morgana, 1973.
- Garric, Henri. Portraits de villes : Marches et cartes, la représentation urbaine dans les discours contemporains. Paris : Honoré Champion, 2007.
- Todorov, Tzvetan. Nous et les autres : La réflexion française sur la diversité humaine. Paris : Éditions du Seuil, 1989.
- Vion-Dury, Juliette. L'écrivain auteur de sa ville. Limoges : Pulim. Collection Espaces Humains, 2001.
- Wirth-Nesher, Hana. City Codes : Reading the Modern Urban Novel. New York : Cambridge University Press, 1996.

## **JUDAÏSME**

- Brenner, Frédéric. Diaspora : Terres natales de l'exil. Paris : Éditions de la Martinière, 2003.
- Halevi, Ilan. Question juive : la tribu, la loi, l'espace. Paris : Éditions de Minuit, 1981.
- Horowitz, Maurice. Initiation à la littérature hébraïque, de la Bible à nos jours : 25 textes annotés et traduits. Paris : Institut de la connaissance hébraïque, 1959.

- Jabès, Edmond. Le Livre des Questions. Paris : Gallimard, 1963.
- Ouaknin, Marc-Alain. Le livre brûlé : philosophie du Talmud. Paris : Éditions du Lieu Commun, 1993.
- Phipps, William. Genesis and Gender : Biblical Myths of Sexuality and Cultural Impact. New York : Praeger, 1989.
- Robin, Régine. Le golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi. Montréal : XYZ, 1997.
- Scholem, Gershom Gerhard. Fidélité et utopie : essais sur le judaïsme contemporain. Paris : Calmann-Lévy, 1978.
- Sfar, Joann. Klezmer. Tomes I-III, Paris : Gallimard, 2006-2008.
- Sfar, Joann. Le Chat du Rabbin. Tome I-V. Paris : Dargaud, 2002-2006.
- Schwartz, M. Regina. The Curse of Cain : The Violent Legacy of Monotheism. Chicago : University of Chicago, 1997.
- Wisse, R. Ruth. The Modern Jewish Canon : A Journey through Language and Culture. New York ; Toronto : Free Press, 2000.
- Yerushalmi, Yosef Hayim. Zakhor : Histoire juive et mémoire. Paris : Éditions La Découverte, 1984.
- Yudkin, I. Leon. Jewish Writing and Identity in the Twentieth Century. New York : St. Martin's Press, 1982.

## Annexe I

### Annexe des Images

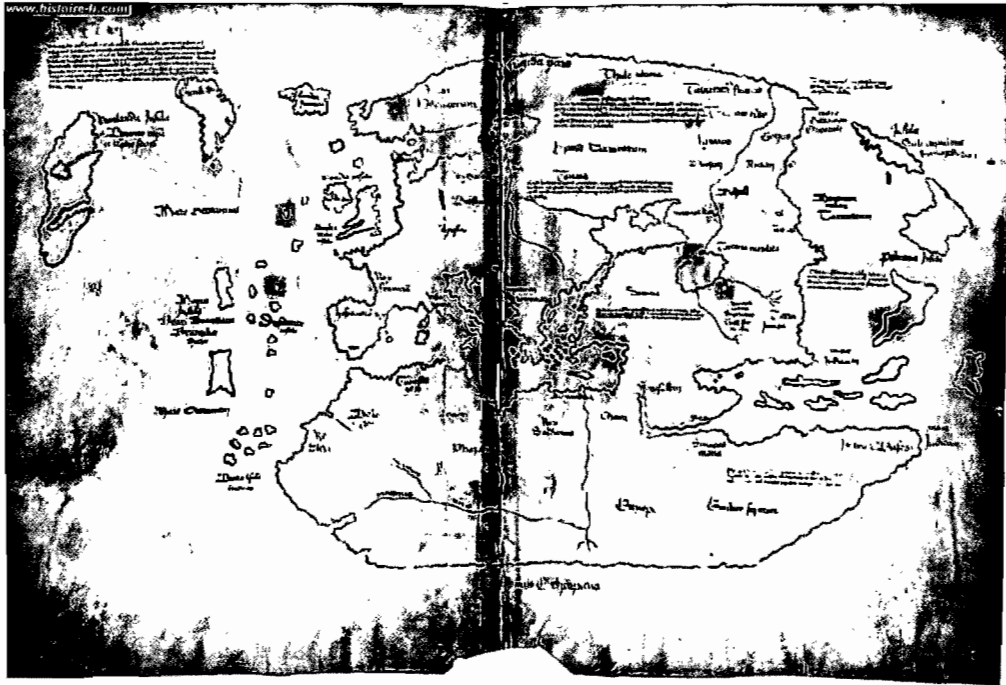


Figure I.1 – Carte géographique du XVIème siècle (anonyme)

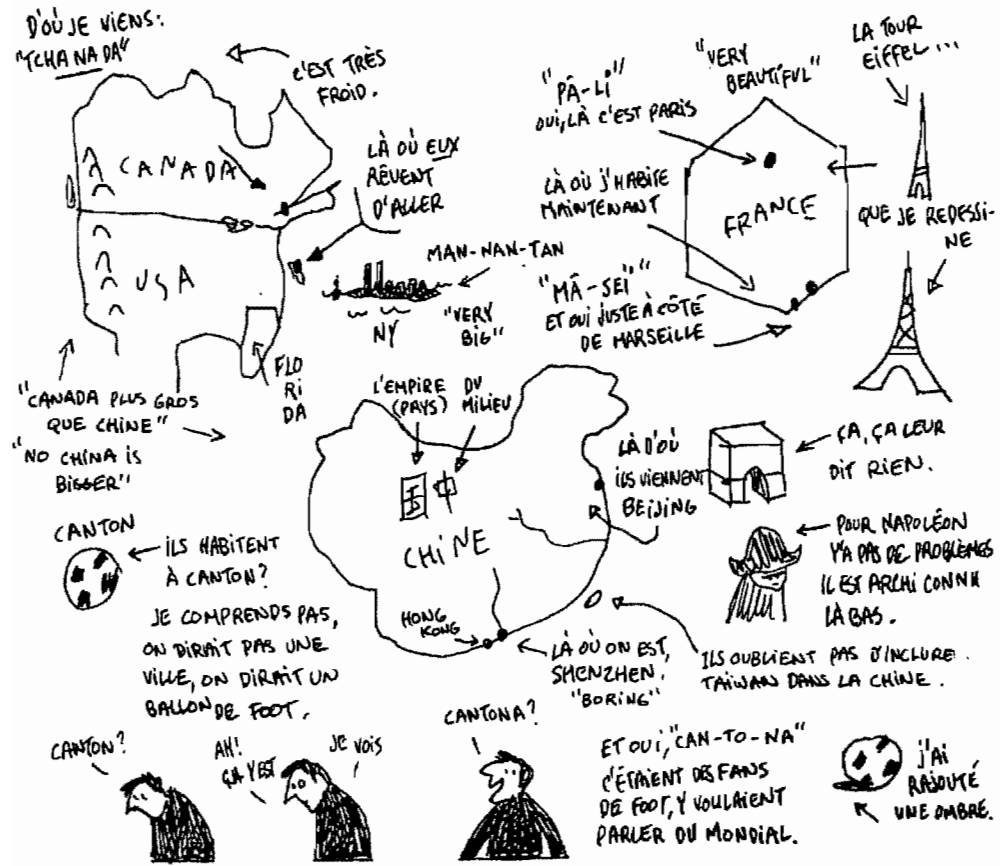


Figure I.2 – Carte géographique imaginaire dans Shenzhen





Figure I.3 – Carte géographique imaginaire dans *Missionnaire*

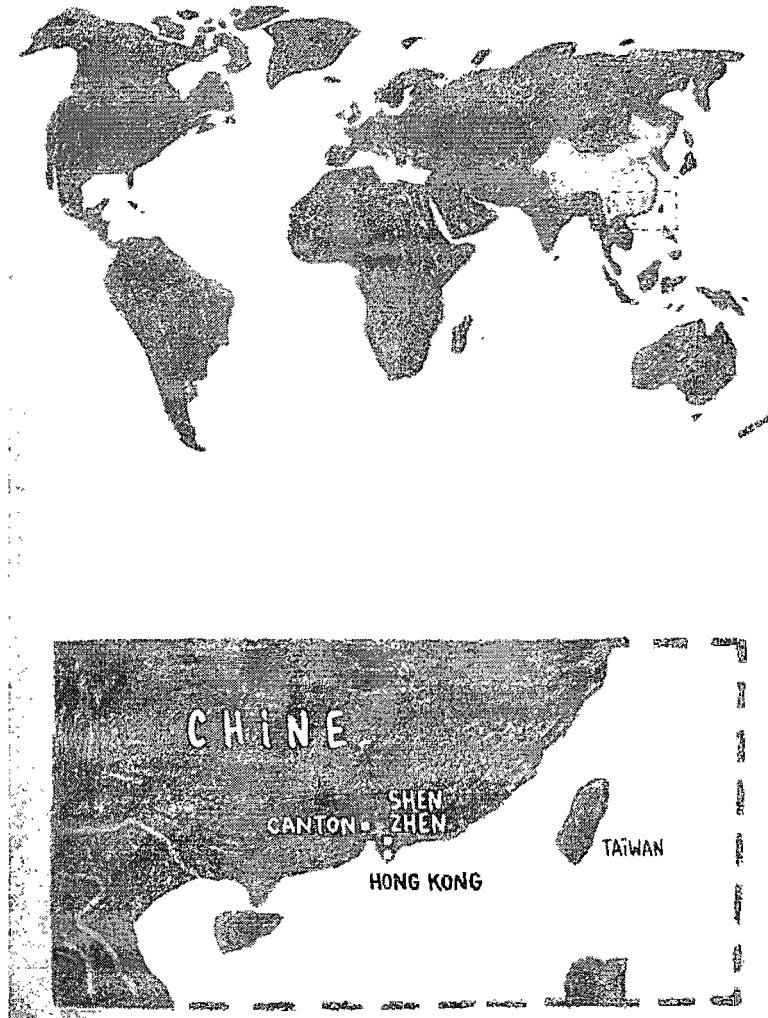


Figure I.4 – Image dans *Shenzhen*

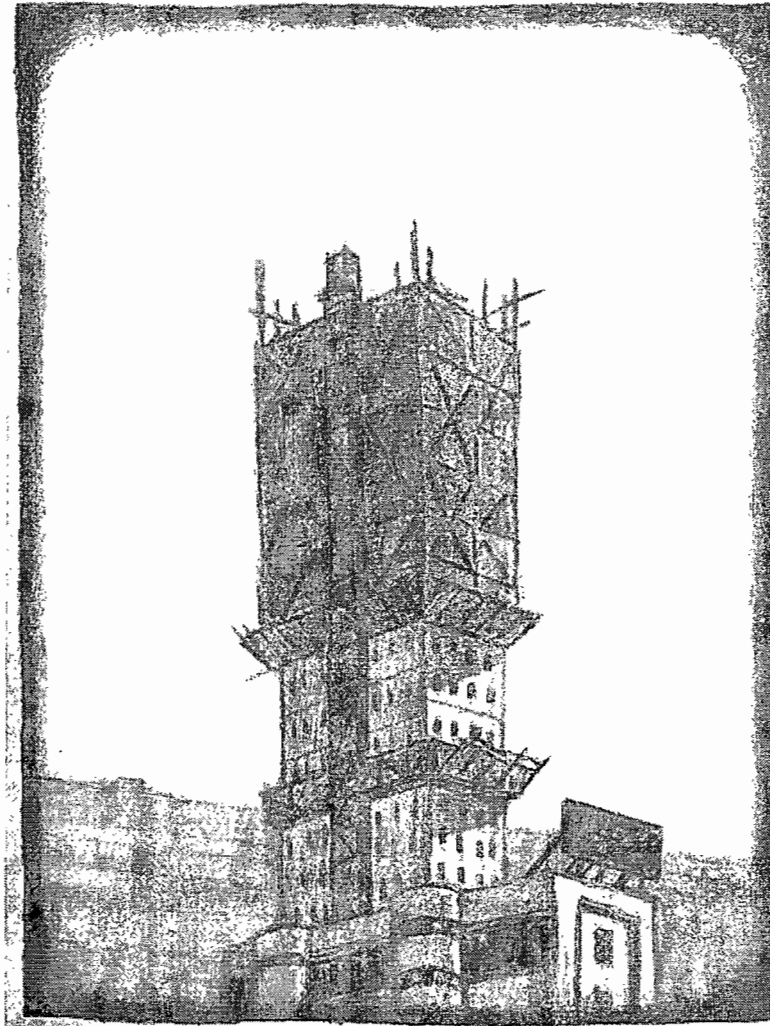


Figure I.5 – Image dans *Shenzhen*

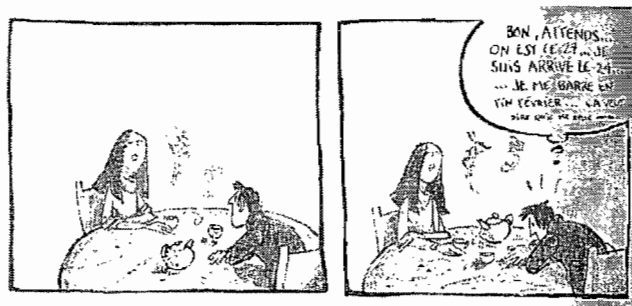


Figure I.6 – Image dans *Shenzhen*

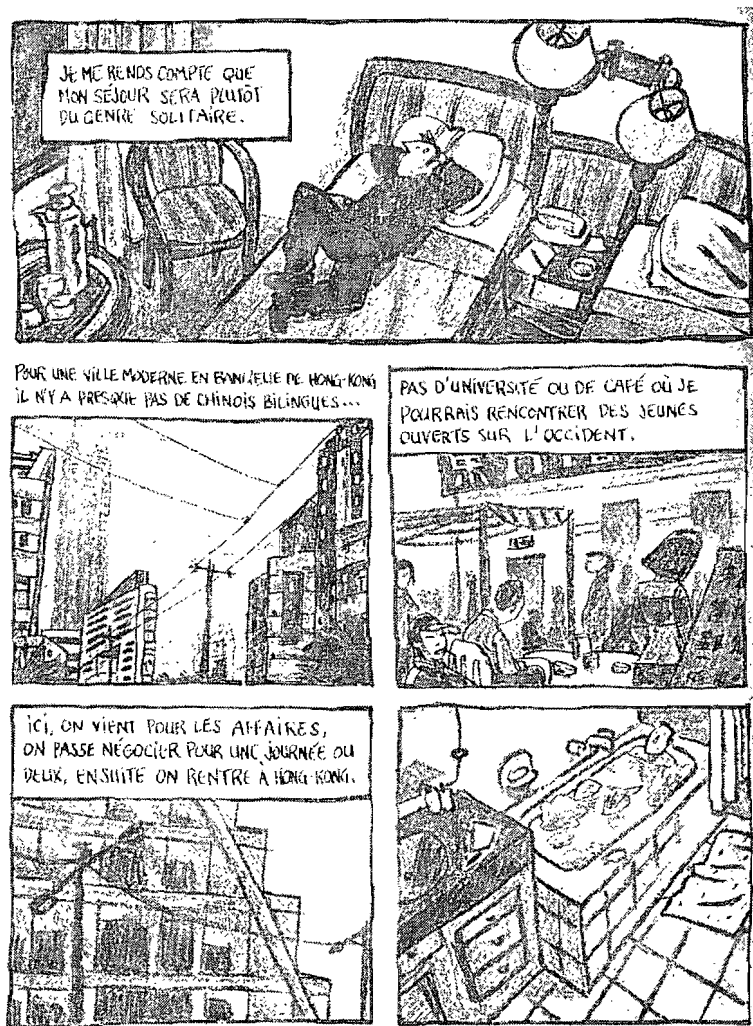


Figure I.7 – Image dans Shenzhen

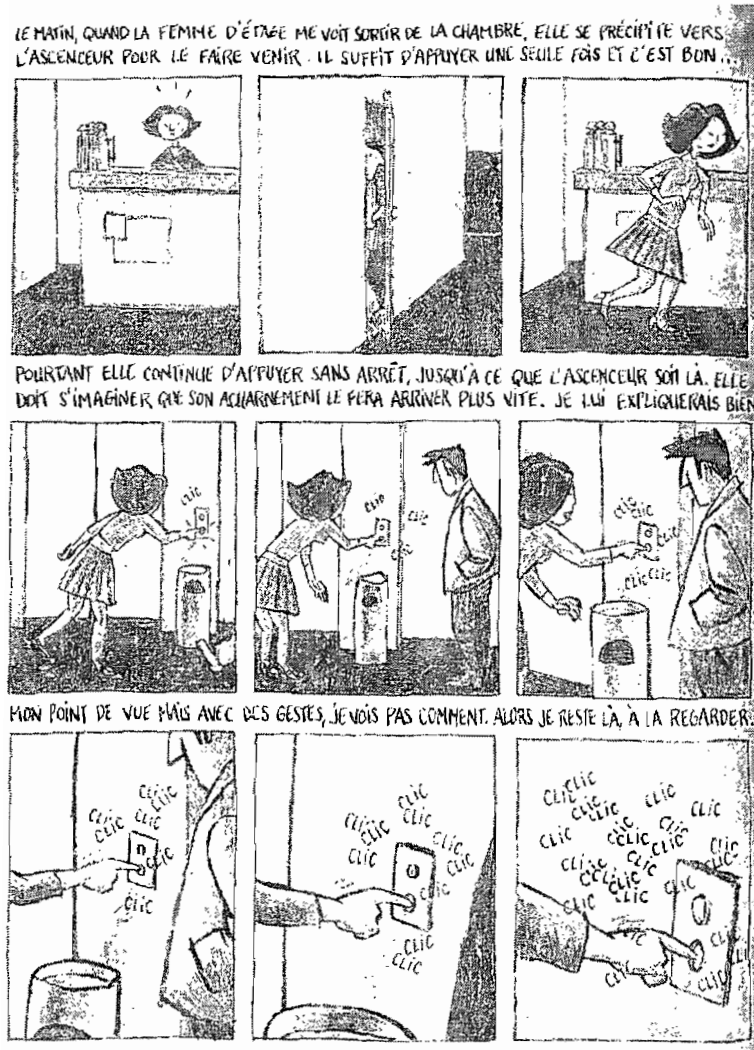


Figure I.8 – Image dans Shenzhen



Figure I.9 – Image dans Shenzhen



Figure I.10 – Image dans Shenzhen

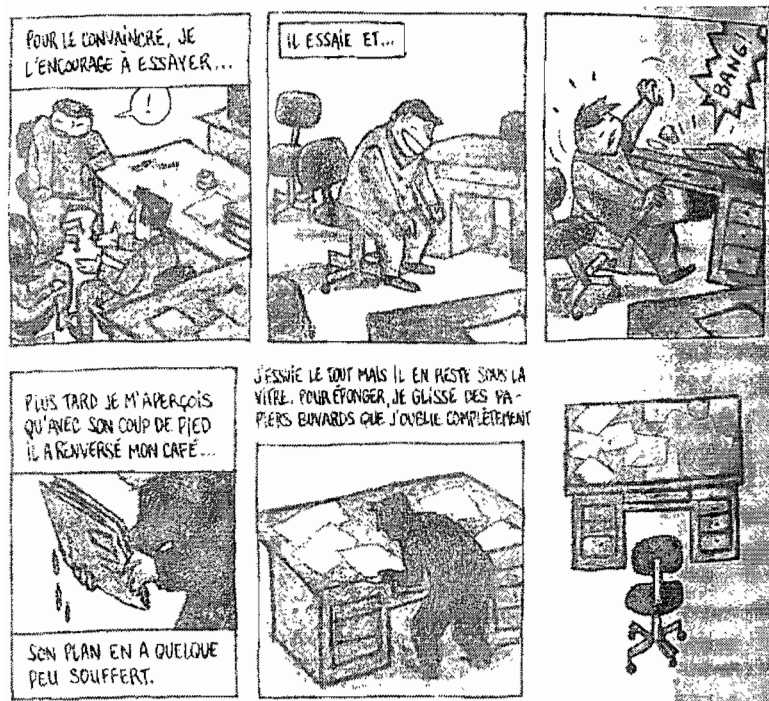
Figure I.11 – Image dans *Shenzhen*Figure I.12 – Image dans *Shenzhen*





Figure I.13 – Image dans *Shenzhen*

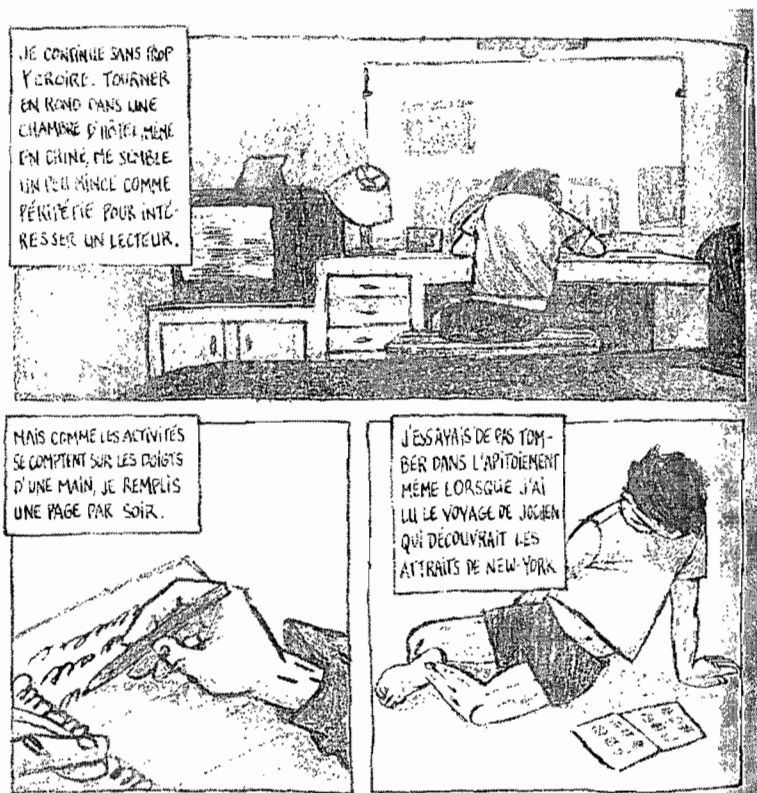
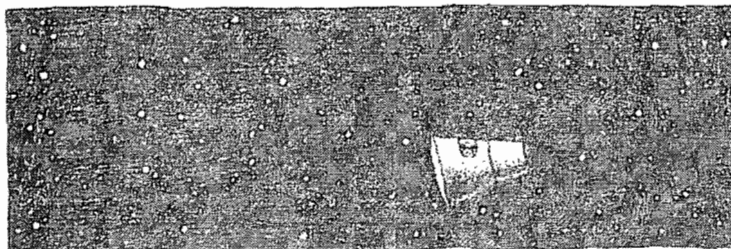
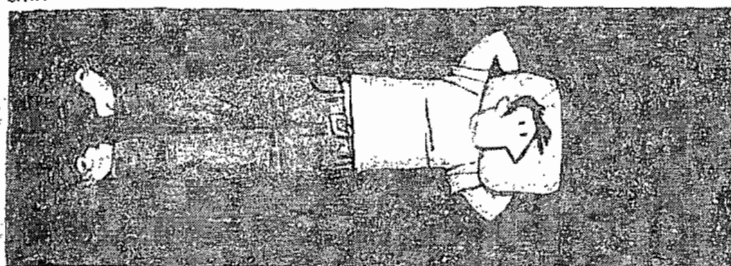


Figure I.14 – Image dans *Shenzhen*

DANS "MA VIE DE CHIEN" LE JEUNE INGEMAR ALLÈGEAIT SON MALHEUR EN SONGEANT AU SORT DE LAÏKA, LA CHIENNE ENVOYÉE EN ALLER-SIMPLE DANS L'ESPACE. CONDAMNÉE À ERREUR DANS LE COSMOS.



MOI JE PENSAIS À CEUX QUI SE FONT KIDNAPPER ET QUI PERDENT SANS RAISONS LEUR LIBERTÉ, SANS SAVOIR DANS COMBIEN DE JOURS ILS LA RETROUVERONT.



AVANT DE PARTIR, J'AVAIS LU LE TÉMOIGNAGE DE CHRISTOPHE ANDRÉ, KIDNAPPÉ PENDANT 111 JOURS EN TCHÉTCHÉNIE ET QUI AVAIT RÉUSSI À S'ENFUIR ET À REJOINDRE L'AMBASSADE. IL PARLAIT DE LA SATISFACTION D'AVOIR PU REPRENDRE LUI MÊME SA LIBERTÉ, AU LIEU D'ÊTRE ÉCHANGÉ COMME UNE MARCHANDISE. SÛREMENT LA MEILLEURE FAÇON DE S'EN SORTIR PSYCHOLOGIQUEMENT.



EST-CE QUE C'EST D'ÊTRE DANS UN PAYS COMME LA CHINE QUI ME POUSSÉ À AVOIR DES RÉFLEXIONS SUR LA LIBERTÉ ?

Figure I.15 – Image dans *Shenzhen*



Figure I.16 – Image dans *Shenzhen*



Figure I.17 – Image dans *Shenzhen*

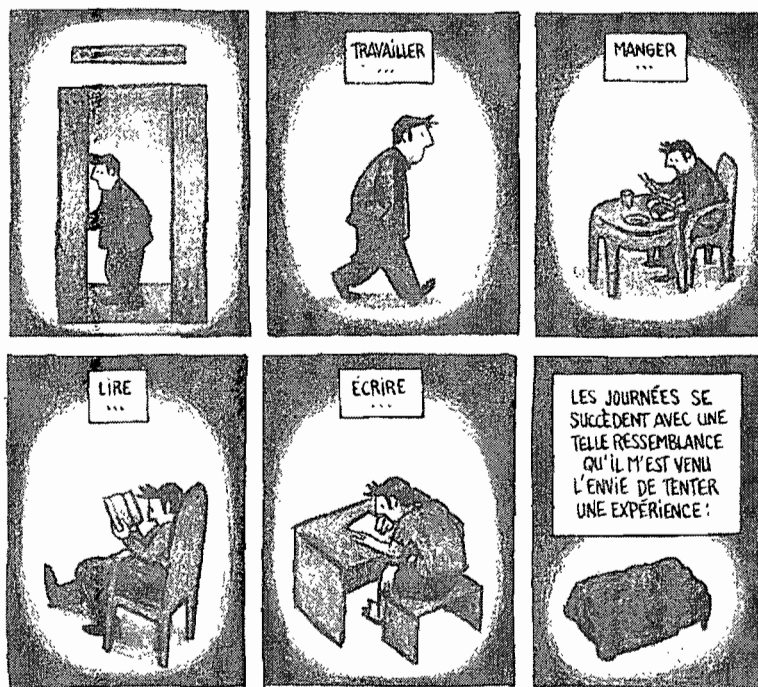


Figure I.18 – Image dans *Shenzhen*



Figure I.19 – Image dans *Shenzhen*



Figure I.20 – Image dans *Shenzhen*

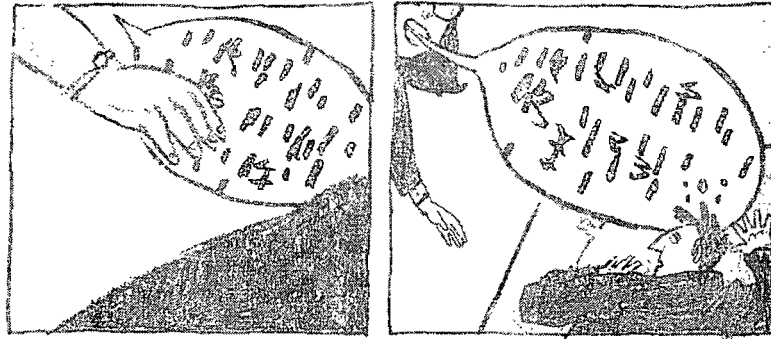


Figure I.21 – Image dans Shenzhen

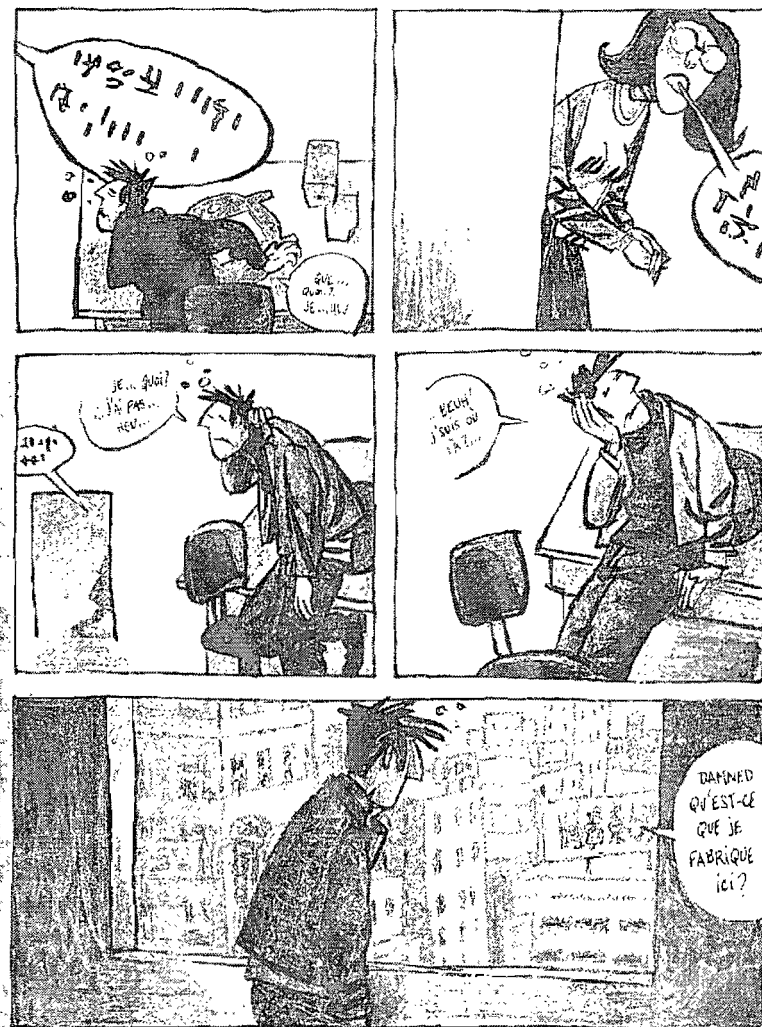


Figure I.22 – Image dans Shenzhen

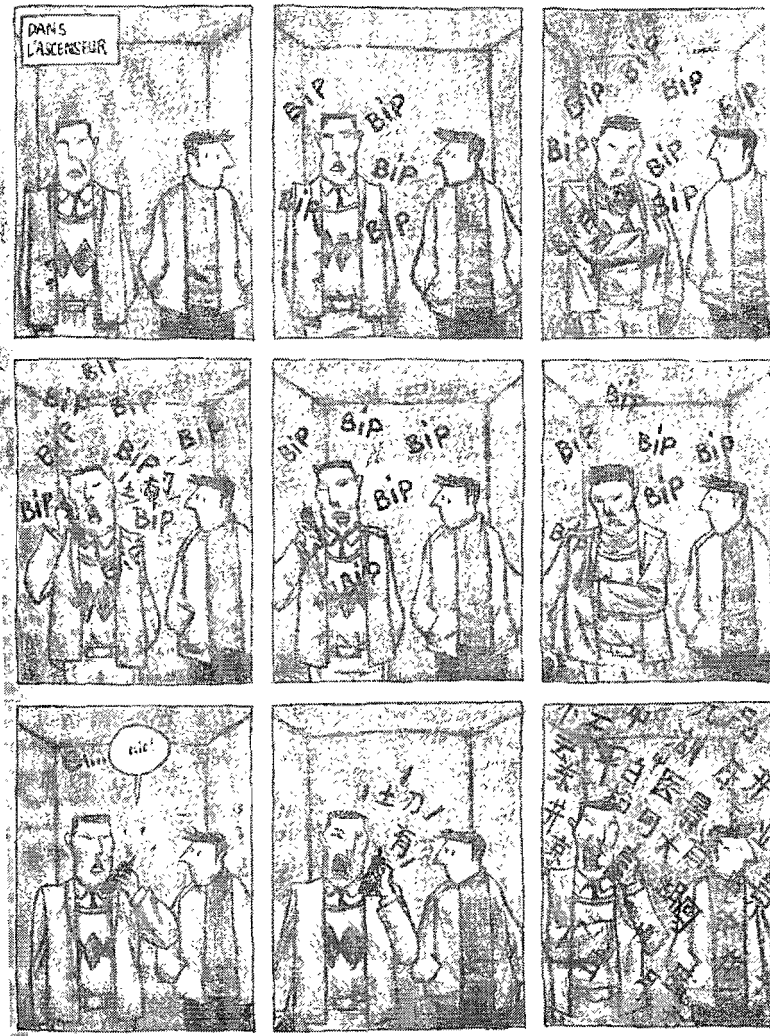


Figure I.23 – Image dans *Shenzhen*



Figure I.24 – Image dans *Shenzhen*



Figure I.25 – Image dans *Shenzhen*

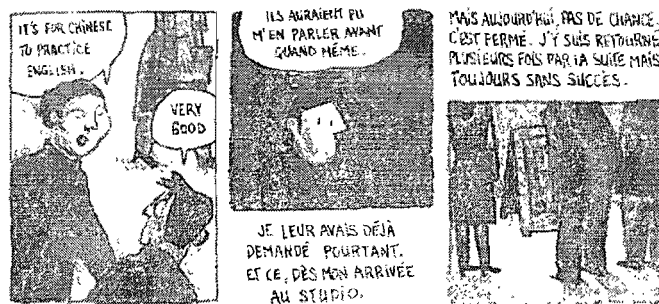


Figure I.26 – Image dans *Shenzhen*



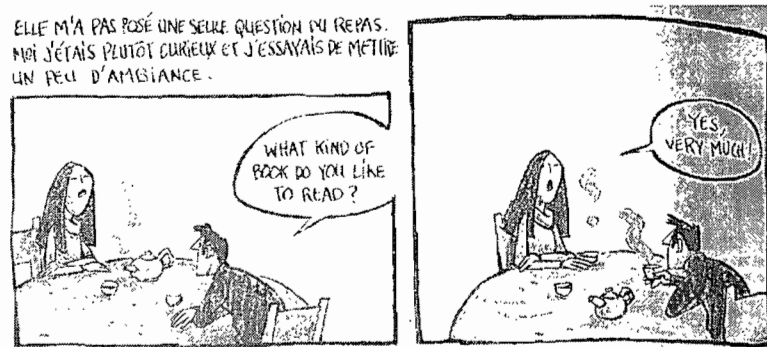


Figure I.27 – Image dans *Shenzhen*

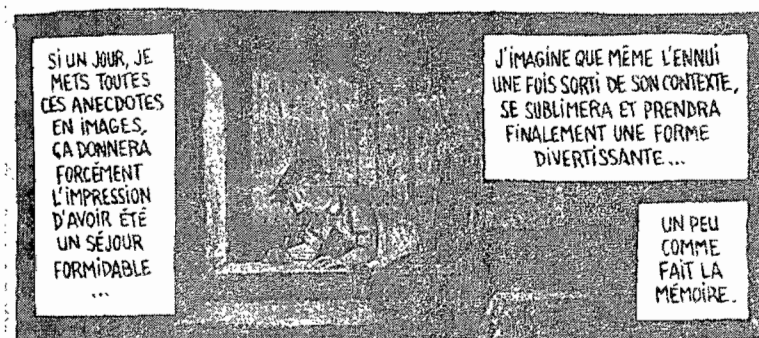


Figure I.28 – Image dans *Shenzhen*

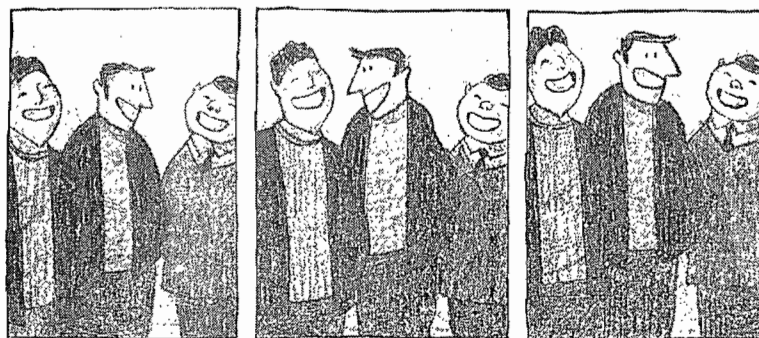


Figure I.29 – Image dans *Shenzhen*



Figure I.30 – Image dans Shenzhen

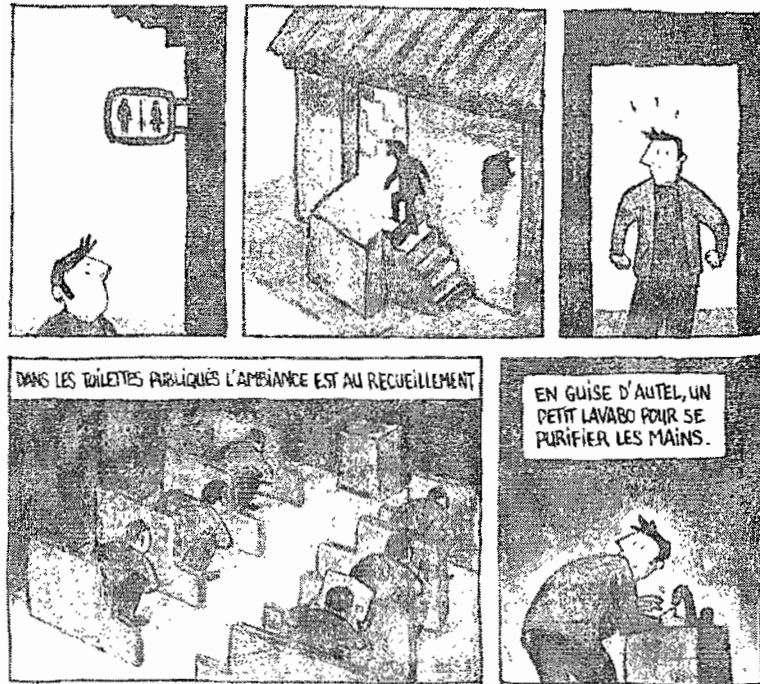


Figure I.31 – Image dans *Shenzhen*



Figure I.32 – Image dans *Shenzhen*

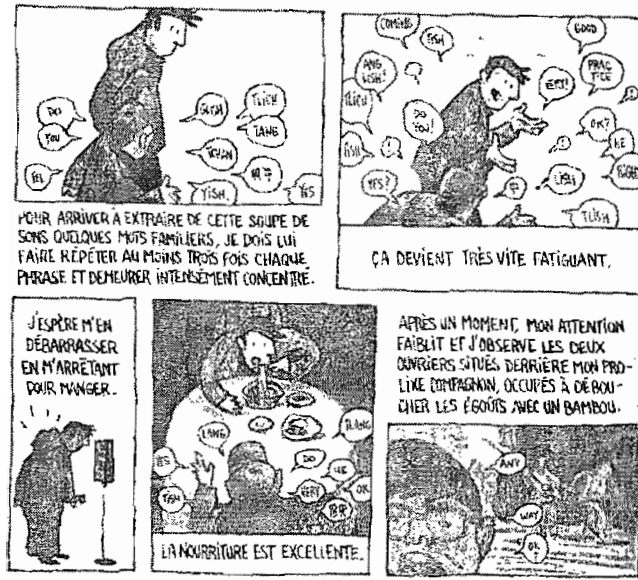


Figure I.33 – Image dans Shenzhen



Figure I.34 – Image dans Shenzhen



LES CARNETS DE JOANN SFAR

# MISSIONNAIRE



**shampooing**

Figure I.35 – Image dans *Missionnaire*

Malheureusement, je ne parviens pas à rien foutre et j'occupe l'endroit confortable où l'on m'a amis: Jessica Abel et Matt Madden veulent me poser des questions techniques sur les bandes dessinées. Au début je croi qu'ils disent ça pour plaisanter mais ils sont très sérieux: malgré mon décalage haraïre et bien qu'on ait déjà eu notre talk show et qu'on soit au milieu de la nuit ils sortent un carnet et m'interrogent sur la difficulté de négocier correctement un contrat. Je pique du nez dans mon Martini. Matt qui sait tout des cocktails m'en commande un autre. Je suis trop fatigué. Je dis bonsoir et rentre à l'Algonquin.



Figure I.36 – Image dans *Missionnaire*



Figure I.37 – Image dans *Missionnaire*



Figure I.38 – Image dans Missionnaire





Mais sommes donc le 3 Novembre 2006 et je quitte mes bureaux en pleine campagne électorale : mes compatriotes ont peur des Arabes, des Noirs, de l'islam, des Palestiniens, du monde. Moi, j'ai peur qu'ils élisent Nicolas Sarkozy, l'homme du moment. J'ai aussi peur de Jean-Marie Le Pen qui n'a jamais eu autant de soutien. La gauche française donne malgré tout le soutien de cette majorité.

Sarkozy et Fillon ont enfin un discours clair sur la laïcité et sur la nécessité de ne pas laisser les postures religieuses polluer l'espace public. L'opinion s'est faite pas à l'appréhension des valeurs habituellement rétrogrades à la droite : mépris de l'éducation, les structures familiales, engager d'indivision, les jeunes générations. La gauche ne promet plus la lune, mais elle s'engage à faire de son mieux pour mieux distribuer les bénéfices de la croissance. Elle promet un tout petit peu moins de dépenses que les autres.

À titre personnel, j'ai la conviction que la grande amitié française ne pourra durer à moins que l'on ne résolve les problèmes du pays. Les choses ne seront belles qu'elles sont. En revanche, si Nicolas Sarkozy était élu président, je lui fais confiance pour que tout se dégrade très vite. À l'image de George Bush qui est devenu Sarkozy n'a pas son quart pour exorciser les tensions et souffler sur les braises.

Où, c'est très agréable de réfléchir pour un temps de nos élections... manque de loi, chez USA, cette semaine on vote aussi : c'est le mid-term election. La bonne nouvelle, c'est que Bush est donné pendant : je n'aide vers un pays plus et espoir.

(27)

Figure I.39 – Image dans *Missionnaire*



Figure I.40 – Image dans *Missionnaire*

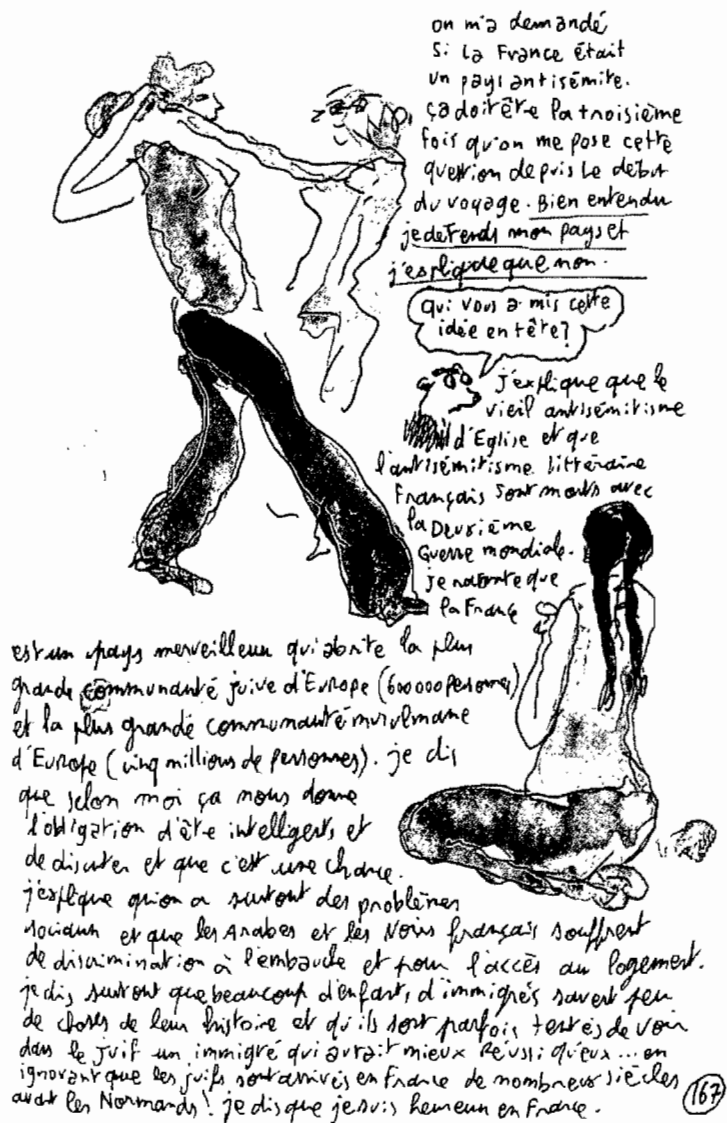
Figure I.41 – Image dans *Missionnaire*



Figure I.42 – Image dans *Missionnaire*





Figure I.45 – Image dans *Missionnaire*



Figure I.46 – Image dans *Missionnaire*

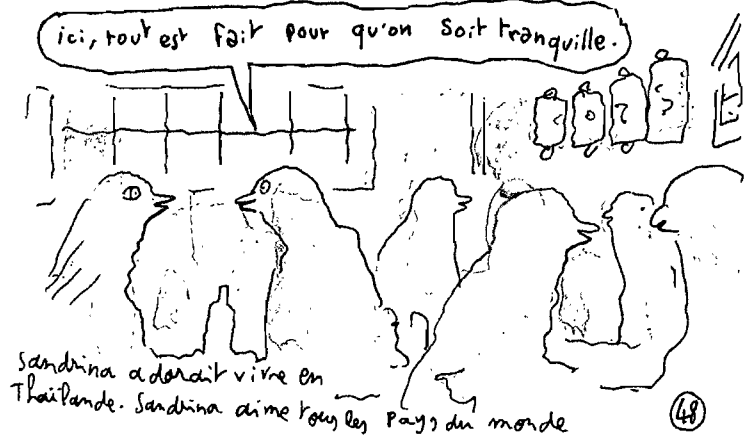


Figure I.47 – Image dans *Missionnaire*



Figure I.48 – Image dans *Missionnaire*



Figure I.49 – Image dans *Missionnaire*



Figure I.50 – Image dans *Missionnaire*





Figure I.51 – Image dans *Missionnaire*

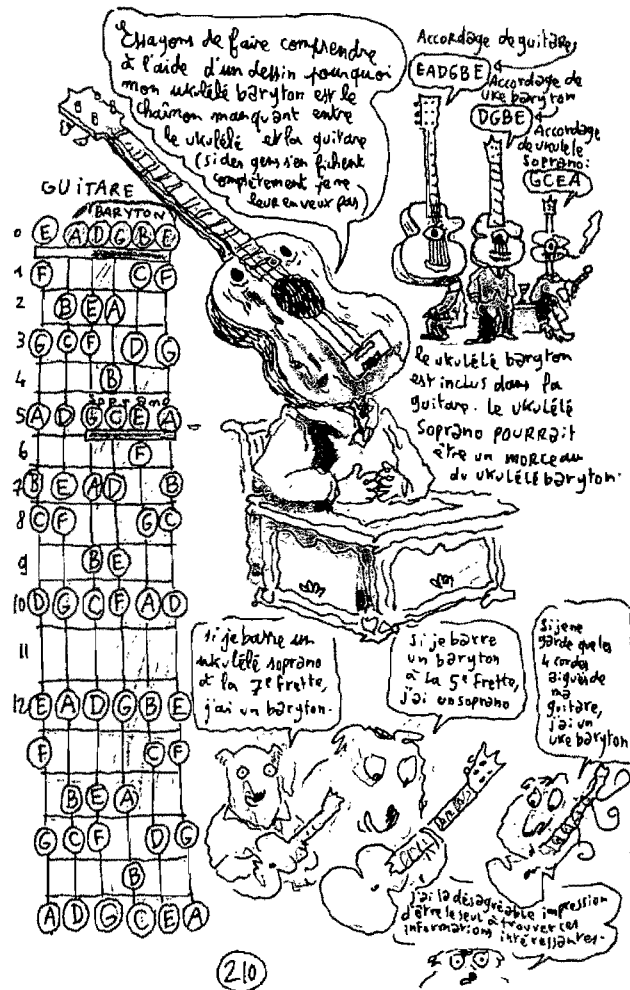


Figure I.52 – Image dans *Missionnaire*



Figure I.53 – Image dans *Missionnaire*