

TABLE DES MATIERES

Introduction	3
I- GUY DELISLE ET LEWIS TRONDHEIM : PARCOURS CROISES	5
1) DEUX AUTEURS AUTOBIOGRAPHES	5
a) Place de l'autobiographie dans leur œuvre respective.....	5
b) Le dessinateur dessiné.....	7
2) DES CONSTRUCTIONS SIMILAIRES	10
a) Rupture et continuité.....	10
b) Le petit comme prisme de l'important et du grave	15
3) DES IDENTITES PROCHES	19
a) Autoportrait en anti-héros.....	19
b) Proximités graphiques.....	22
c) Humour et légèreté apparente du ton.....	25
4) LE VOYAGEUR ET L'ANGOISSÉ	26
a) Le moi, le nous et le ils.....	26
b) Le rapport au médium.....	28
c) Arrières plans.....	29
d)angoisses.....	30
II- LA QUESTION DU MOI	33
1) LIENS ET COÏNCIDENCES AVEC L'AUTOBIOGRAPHIE DITE « CLASSIQUE »	33
a) <i>Le Pacte autobiographique</i> de Philippe Lejeune.....	33
b) Héritages du genre autobiographique.....	39
2) LE MOI, PRISME D'UN AILLEURS	44
a) Légitimité d'une démarche.....	45
b) L'individuel et le collectif : le moi face à autrui.....	47
c) L'interne et l'externe : l'ailleurs pluriel.....	51
3) LE MOI, LIEU DE TRANSFORMATIONS	53

a) Autofiction(s).....	53
b) La figure du double.....	59
III – LES REPONSES DE L'ART SEQUENTIEL.....	65
1) IMPLICATIONS DU MEDIUM.....	65
a) Les différents niveaux du style de l'auteur.....	65
b) L'intimité conservée ?.....	67
2) LE « JE » COMME PERSONNAGE.....	70
a) Les origines.....	70
b) Le personnage porteur du moi.....	71
c) Auteur-dessinateur : acteur ou spectateur ?.....	73
3) SUR LE LECTEUR.....	75
a) Une lecture active.....	75
b) Le privilège du lecteur.....	78
c) Le lecteur-auteur.....	80
Conclusion.....	82
Bibliographie.....	85

INTRODUCTION

La bande dessinée s'est depuis quelques années emparée du matériau autobiographique et l'a décliné sous de multiples formes. Constituant en partie le renouveau récent de ce médium, ce genre est en effet devenu aujourd'hui un passage presque incontournable des auteurs les plus connus. Il représente une part importante des productions publiées dans un premier temps chez des éditeurs indépendants puis par la plupart des maisons d'éditions de BD. Au succès public que rencontrent ces autobiographies (ou autofictions) s'ajoutent des qualités littéraires indéniables qui n'ont de cesse de questionner et de renouveler l'exploration du moi. La plus célèbre et la plus inaugurale de ces œuvres reste le *Maus* d'Art Spiegelman publié pour la première fois en France en 1987¹ et qui raconte parallèlement deux histoires : celle du père de l'auteur pendant sa déportation en camp de concentration et la vie du même homme, vieilli, et des rapports compliqués qu'il entretient avec son fils. Deux autobiographies se mêlent donc ici puisque les deux récits s'entremêlent sous la plume et le pinceau de Spiegelman. Les deux auteurs qui vont intéresser cette étude sont à la fois populaires et importants dans le paysage littéraire français contemporain. On pourrait même dire qu'ils appartiennent aujourd'hui aux références qui font autorité en matière d'autobiographie, tant ils sont régulièrement convoqués lorsque le sujet est abordé. Cette dernière occupe une place de choix dans leur bibliographie respective et les albums choisis ici sont à la fois représentatifs de leur œuvre et particuliers dans celle-ci. Ils permettent de prendre des repères dans l'évolution des auteurs. Entre *Approximativement* et *La Malédiction du parapluie* et entre *Pyongyang* et *Chroniques Birmanes*, le dessin et le mode narratif changent pour donner lieu à des œuvres finalement très distinctes, même si elles conservent une unité que nous nous emploierons à étudier. Bavards, ces albums partagent équitablement leur charge narrative entre leur texte et leurs images. Ils sont à la fois intéressants de confronter le travail de ces deux auteurs (qui restent assez proches malgré les apparences) et de se pencher sur l'évolution de chacun à travers leurs différentes productions. Notre étude se focalisera sur un aspect de ces œuvres qui semble particulièrement s'imposer à l'esprit dès lors qu'on se penche sur elles : elles ont

¹ Viendra quelque années plus tard le tome 2 en 1992, puis l'édition intégrale en 1998 : SPIEGELMAN Art, *Maus*, Paris, Flammarion, 1998, 295 p.

toutes deux la caractéristique de s'attarder sur un sujet restreint (un détail, un individu, le dérisoire) pour au final toucher à quelque chose d'infiniment plus global (le tout, la collectivité, le grave). Agissant comme des synecdoques restrictives, ces auteurs parviennent en effet, en partant du matériau autobiographique, à dépasser ce dernier et à y faire naître de l'universel. Nous verrons dans un premier temps pourquoi ces quatre albums méritent d'être rapprochés et comment cette comparaison met chacun d'eux en lumière grâce à leurs disparités respectives. Nous développerons ensuite les problématiques qui peuvent avoir trait à l'exercice de l'autobiographie et comment ce genre peut venir agir comme un prisme de quantité d'autres questionnements littéraires et existentiels. Enfin, le statut à part du médium concerné (la bande dessinée) retiendra notre attention en ce qu'il a de spécifique et on constatera assez vite que s'il coïncide avec d'autres formes de littérature sur certains points, il n'est pas sans être à même d'engendrer de nouvelles formes de création et de pensée par ses caractéristiques propres.

I- QUESTIONNEMENT DU CORPUS

1) DEUX AUTEURS AUTOBIOGRAPHES

a) Place de l'autobiographie dans leur œuvre respective

Avant toute chose, force est de constater que les deux auteurs que concerne cette recherche ont eu dans leur carrière globale un penchant prononcé pour le matériau autobiographique. Ce dernier est caractéristique de la nouvelle génération d'auteurs que la presse spécialisée appelle parfois la « nouvelle bande dessinée »². On ne sera donc pas surpris de le retrouver chez des artistes qui comptent dans ce milieu (ils sont tous deux cités de manière récurrente lorsqu'il s'agit de passer en revue les auteurs majeurs d'aujourd'hui³). Cela amène en premier lieu la question de la place qu'occupe l'autobiographie dans leurs ouvrages respectifs. Lewis Trondheim s'y est intéressé dès ses débuts dans la bande dessinée. Après quelques expérimentations (*Psychanalyse, Moins d'un quart de seconde pour vivre, Lapinot et les carottes de Patagonie*), il publiera chez Cornélius six numéros d'*Approximate Continuum Comix* de 1993 à 1994 ; ces feuillets seront réunis en un seul album en 1995 sous le titre d'*Approximativement*. Viendront ensuite *Chiquenaude* (1996), *Les aventures de l'univers* (1997), *Farniente* (2002, un des rares albums où ses personnages ne sont pas animaliers et où Trondheim n'assume pas le dessin), quatre « carnets de bord » (de 2002 à 2003), *Désœuvré* (2005) et enfin la série des *Petits Riens*, toujours en cours de publication. Sa production est donc jalonnée d'ouvrages autobiographiques et il décline volontiers cette pratique. Cependant, il convient ici de souligner que Trondheim reste un auteur complet et protéiforme : il n'a jamais délaissé la fiction pour autant. Elle reste toujours présente, cela même dans ses livres autobiographiques. *Approximativement*, on le verra plus avant en détail, témoigne d'une réalité trafiquée, remise en ordre, où s'expriment parfois les fantasmes délirants de l'auteur. Dans *Farniente* il est représenté devisant avec sa compagne, mais les dialogues restent fictifs et composés pour l'occasion. Plusieurs de ses premiers ouvrages sont même consacrés au défi de faire naître la fiction partout, en la faisant par exemple se dérouler à partir d'un nombre limité de dessins soumis arbitrairement par un dessinateur (*Moins d'un quart de seconde pour vivre* avec Jean-Christophe Menu) ou photocopiés (suivant le principe d'« itération iconique »⁴ selon le propre terme de l'auteur, dans

2 Selon le titre du recueil d'entretiens d'Hugues Dayez *La Nouvelle bande dessinée*, Bruxelles, Niffle, 2004, 208 p.

3 Consulter à ce sujet la bibliographie générale.

4 « Technique consistant à raconter une histoire avec une même case (ou un nombre défini) en changeant

Psychanalyse et Le dormeur). *Approximativement* et les *Petits Riens*, de par leur ampleur, constituent les deux œuvres majeures de Trondheim à visée autobiographique. Si l'auteur parle de « continuation »⁵, on ne peut s'empêcher d'y constater une certaine rupture, tant dans la forme que, parfois, dans le propos. *Approximativement* se présente comme un « flux narratif ininterrompu »⁶, alors que les historiettes de *La Malédiction du parapluie* respectent toujours la contrainte de la page unique. On peut toutefois identifier des séquences plus ou moins délimitées : le dîner en compagnie du prêtre, le souvenir d'enfance, la fête à l'atelier, le voyage aux États-Unis... Ce sont surtout les interventions, les retours sur certaines histoires, les redondances et les intermèdes paranoïaques qui donnent à cet album sa cohérence d'ensemble. La deuxième différence la plus notable entre ces deux autobiographies tient au style graphique. Comme tous les dessinateurs confirmés, Trondheim a connu une évolution dans son dessin. Il est toujours amusant et étonnant pour un amateur de bande dessinée de comparer le premier visage du héros d'une série avec celui du dernier album paru. Plus rond, plus détaillé, le graphisme du Trondheim des *Petits Riens* est aussi plus assuré [figure 1], même si on y retrouve la même capacité à par exemple rendre compte des particularités d'un physique en quelques traits (on reconnaît aisément les collègues qu'il représente, même sous la forme d'animaux). C'est l'introduction de la couleur qui marque la rupture la plus flagrante. Dans ses autres albums, les couleurs sont la plupart du temps assurées par des coloristes (Brigitte Findakly, sa compagne, a en charge les aventures de Lapinot), mais ici, l'utilisation de l'aquarelle fait de cette activité une composante très importante du processus de dessin. Il ne s'agit plus d'aplats mais de matière. Oscillant perpétuellement entre modestie et mégalomanie surjouée, l'auteur déclare que « la motivation originelle des *Petits riens* était d'apprendre l'aquarelle »⁷. On se souvient qu'il donnait une justification presque similaire à *Lapinot et les carottes de Patagonie* qu'il disait avoir écrit pour apprendre à dessiner et dépasser le stade de la photocopie. Le lecteur ne pourra évidemment pas se satisfaire d'une explication aussi partielle, mais cette idée poursuit la thématique de la contrainte créatrice. Une fois encore le point de départ semble dérisoire comparé à son aboutissement.

les dialogues uniquement » (définition donnée dans le dictionnaire du site <http://www.bdtheque.com>).

5 Interview de l'auteur par le site Chronichart, 24 Janvier 2007, <http://www.chronicart.com/webmag/article.php?id=1375>

6 Turgeon David, *Trondheim auto-biographique(s)*, Février 2008, <http://www.du9.org/Trondheim-autobiographique-s>. On peut nuancer ce constat en rappelant que cet album a d'abord été publié en six opus.

7 Interview de l'auteur par le site Chronichart, 24 Janvier 2007, <http://www.chronicart.com/webmag/article.php?id=1375>

L'œuvre de Guy Delisle doit donner lieu à une approche différente. Moins prolifique que Trondheim⁸, cet auteur fait la part belle à l'autobiographie dans son œuvre. Ses albums autobiographiques constituent une partie importante de sa production et sont ceux qui, en tous les cas, sont les plus ambitieux et les plus connus du grand public. Là encore, il est intéressant de se pencher sur les productions antérieures aux livres de notre corpus. *Comment ne rien faire* rassemble en un opus diverses publications parues dans des revues de bande dessinée (Lapin et Spoutnik notamment). On y trouve une histoire de quelques pages datant de 1998 où, déjà, il se représente et s'utilise comme personnage. Le physique ici adopté n'est pas exactement celui qu'on retrouvera dans ses diverses chroniques de l'étranger (restent la coupe de cheveux, la corpulence et des expressions faciales éminemment sympathiques), mais on voit dans ces images des prémices de celles qui suivront [figure 2]. Mais ce qui interpelle le plus c'est une tendance que l'on retrouvera placée au centre de la réflexion de *Pyongyang* et de *Chroniques Birmane*. Dès ses premiers travaux en bande dessinée, qu'il soit question de fiction ou d'histoires plus ancrées dans le réel, l'auteur y est présent, mais en creux. Il est celui qui observe et rend compte d'une réalité depuis son point de vue. Ce dernier est parfois oculaire : dans « Y'a des jours comme ça » et « Les records du monde », il dessine les gens qu'il croise dans la rue et ne se représente qu'à la fin de l'histoire. [figure 3]. Le lecteur est alors en position de voir ce que le dessinateur est censé avoir vu, comme finalement dans les chroniques qui suivront. La chose est encore plus évidente dans « La terre ferme » : alors que tous les yeux des passants fixent le ciel et attendent une éclipse du soleil, le Guy Delisle protagoniste regarde ses lacets de chaussure, une situation cocasse dans un magasin et le ventre de son coiffeur ; comme dans ses albums politiques, c'est avant tout sur ce qui se produit à son échelle qu'il s'attarde. On voit donc clairement que les aspects prégnants de ses albums autobiographiques sont présents en germes dans le reste de sa production. Son regard étonné se posait déjà sur les choses, même non-exotiques.

b) Le dessinateur dessiné

Beaucoup d'auteurs prennent pour protagoniste de leurs histoires un héros écrivain qui s'apparente souvent à un double d'eux-mêmes et c'est une logique que l'on retrouve chez de très nombreux peintres qui font leur autoportrait. Ils se représentent dans leur atelier, en compagnie d'un modèle, la palette à la main... Un dessinateur, s'il

⁸ Delisle est au départ un animateur.

s'essaie à l'autobiographie, est facilement amené devoir se dessiner au travail. Mieux, puisque l'auteur de bande dessinée mêle image et récit, il peut allier ce qu'on trouve chez l'écrivain et chez le peintre en se représentant par le dessin dans une narration ; c'est précisément ce que l'on rencontre chez Lewis Trondheim et Guy Delisle. Le premier a très vite adopté le mode de représentation animalier anthropomorphe et s'est créé un avatar⁹ (bien connu de ses lecteurs) qu'il reprendra par la suite à chaque écrit autobiographique. Aujourd'hui, il est tellement de notoriété publique qu'on l'identifie sous cette forme que, même sans explication, on le reconnaît immédiatement, de même que toute allusion à Tintin dans un contexte quelconque nous saute aux yeux. Dans *Blacktown* par exemple, le premier tome des « Formidables aventures de Lapinot », il insère son moi-personnage au sein de l'histoire et lui assigne le rôle d'un shérif stupide, autoritaire et cruel [figure 4] Il ne faut bien sûr pas y lire une expression directe d'une intériorité, mais on peut tout de même rapprocher ce défenseur de la loi du début d'*Approximativement* où « Lewis » (comme il est nommé tout au long de l'album) se prend à rêver de donner une leçon aux malpolis du quotidien. Cette ambiguïté entre la tentative de représentation d'un moi et le personnage est, on le verra, au cœur des problématiques subtiles abordées par Trondheim. Il est également troublant de lire, venant de ces deux entités, des phrases pratiquement similaires [figure 5]. Comme chez Delisle, on voit ressurgir partout dans son œuvre ce que le pan autobiographique de sa production laisse apparaître plus clairement. Et justement, dans *Approximativement* et dans ses *Petits Riens*, la représentation en auteur de bande dessinée est récurrente. Elle apparaît d'emblée à qui prend le temps de s'arrêter sur la quatrième de couverture de sa première autobiographie [figure 6]. Ce détail de l'accumulation des « Lewis » résume bien le constat que nous venons de faire sur le soi comme protagoniste : à sa table, avec ses crayons, l'auteur se met en abyme dans son personnage. Voilà l'autobiographie en bande dessinée résumée en un seul dessin. Cette couverture est d'ailleurs un condensé de la vie littéraire et personnelle de Trondheim, puisque le lecteur averti peut y voir une multiplicité de références (par exemple, deux Lewis arborent sur leurs T-shirts des cases de *Psychanalyse* et du *Dormeur*). L'autoportrait en auteur de BD est peut-être le raccourci qui peut le mieux exprimer l'identité de Trondheim, ce qui expliquerait pourquoi on le voit si souvent revenir. Cette piste semble confirmée par les images qui, régulièrement, ouvrent ses albums et où on le voit en situation [figure 7]. Dans *Chiquenaude*, il explique : « J'adore parler de moi. J'adore parler de mon travail. J'adore

9 Un aigle à l'avancée des sourcils très prononcée et qui, de ce fait, lui ressemble beaucoup.

parler de bande dessinée. [...] Si je ne fais pas attention, j'ai tendance à ne parler que de BD, ou à donner mon avis qui n'intéresse que moi »¹⁰. Dans *Désœuvré* qu'il sous-titre « essai », il fait même de son métier un sujet d'étude en soi et s'interroge sur lui à travers ses angoisses de la répétition et de la dégradation progressive du talent des auteurs de bande dessinée. Encore une fois, nous trouvons chez lui une mise en abyme. Guy Delisle intellectualise peut-être moins cet aspect de la représentation puisqu'il n'est, au départ, non pas auteur mais animateur. Ces deux activités ont cependant eu une existence parallèle pendant un certain temps avant que la bande dessinée prenne le pas dans sa carrière. On peut constater cette dualité à de nombreuses reprises dans ses albums : dans *Chroniques Birmanes* et dans *Pyongyang*, les exemples abondent [figure 8]¹¹. Comme Trondheim, il lui arrive de se représenter à d'autres endroits que dans ses récits purement autobiographiques. Dans *Albert et les autres*, il fait figurer son personnage à deux reprises : sur le divan d'« Étienne » le psychanalyste et en tant que personnage cité, « Mathieu », qui est, cette fois-ci, à sa table de dessin [figure 9]. Pour le premier, il fait office de figurant et son nom n'est pas donné ; pour le second, leurs prénoms ne correspondent pas. Les pistes sont donc brouillées. Le Delisle dessiné fait aussi des apparitions récurrentes dans la série de « Louis »¹². Le bébé ici mis en scène est le même que l'on retrouve dans les *Chroniques Birmanes* : il s'agit de Louis, le fils de l'auteur. Ces deux albums se situent dans un espace-temps décalé puisque cet enfant ne semble pas grandir d'une aventure à l'autre : il est fait héros de bande dessinée et par là est devenu un personnage fixe. Dans les bande dessinées autobiographiques on le voit évoluer (on le retrouve devenu enfant dans les *Chroniques de Jérusalem*), mais les œuvres de fiction ne sont pas soumises aux mêmes règles. En reprenant l'avatar de son fils et en le déclinant sur deux aventures, Delisle fait de ce dernier personnage à part entière. Il en va de même pour son père qui endosse le rôle du parent négligent : on retrouvera souvent dans ses diverses chroniques la mise en valeur d'un comportement approchant (il se qualifie parfois lui-même de « mauvais père »¹³) et, dans les deux épisodes de *Louis*, il se représente avec autodérision comme le cliché de l'éducateur médiocre. Dans « Frouitch »¹⁴ enfin, il dessine les mésaventures d'un artiste,

10 *Chiquenaude*, Paris, Dargaud/Les Inrockuptibles, 1996, p. 2.

11 De même dans *Louis à la plage* où chaque haut de page comporte un petit dessin ; leur ensemble forme un petit film animé si on feuillette très vite l'album.

12 *Louis au ski*, Paris, Delcourt, 2005, 47 p. et *Louis à la plage*, Paris, Delcourt, 2008, 47 p.

13 *Chroniques Birmanes*, Paris, Delcourt, 2007, p. 57. On retrouve également cela sur son blog : <http://www.guydelisle.com/blog/wp-content/uploads/2012/02/le-guide-du-mauvais-pere-01.jpg>

14 *Comment ne rien faire*, Montréal, La Pastèque, 2003, p. 21 à 42.

reconnaissable à son carton à dessin [figure 10], mais qui ne lui ressemble pas. Il nous faut alors nous pencher sur ses œuvres strictement autobiographiques. On y observe une évolution de sa représentation en dessinateur qui correspond à son évolution professionnelle. Dans *Shenzhen* et dans *Pyongyang*, il se rend en Chine et en Corée en qualité d'animateur et c'est ainsi qu'il se montre : on le voit soit à une table d'animation, soit en train de prendre des notes qui, elles, serviront plus tard à la réalisation de ses albums. La réunion de ces deux occupations (le dessin et l'écriture) se réalisera dans *Chroniques Birmanes* où Delisle se représentera en train d'encre ses planches de bande dessinée [figure 11].

2) DES CONSTRUCTIONS SIMILAIRES

a) Rupture et continuité

Outre leur penchant autobiographique, Lewis Trondheim et Guy Delisle épousent dans ces quatre œuvres des constructions comparables. En premier lieu ressortent les notions d'épisode et de continuité. L'épisode induit une forme de rupture avec ce qui suit et ce qui précède puisqu'il constitue une unité appréciable pour elle-même. Cependant, aussi nombreux soient-ils, ils sont toujours chez ces deux auteurs liés par une continuité parfois discrète mais présente malgré tout. Chez Trondheim, ce phénomène se vérifie dans toute sa production. On peut citer à cet égard les séries comme *Lapinot* et *Donjon* : comportant plusieurs opus reprenant les mêmes protagonistes, elles suivent le chemin tracé par d'autres séries plus classiques¹⁵. Mais il faut également citer ses publications compilées en albums uniques qui se rapprochent plus de notre corpus : *Bludzee*, *Le pays des trois sourires*, *Moins d'un quart de seconde pour vivre* sont autant d'exemples où le *strip*, au départ autonome, finit par être pris dans une histoire qui se complexifie et atteint l'équilibre entre l'épisode et la cohérence globale du livre. Chaque histoire de quelques cases est intéressante à lire en elle-même et repose sur un gag intelligible si le *strip* est isolé, ce qui n'empêche pas une narration globale de s'installer et de créer un suspens. L'auteur confirme cet aspect à l'échelle de l'album : « il faut qu'un album isolément soit intéressant, mais il faut aussi que l'ensemble des albums ait une richesse supplémentaire, et que ce ne soit pas une simple

15 Il convient évidemment de nuancer ce constat péremptoire : comme à son habitude Trondheim bouscule les codes établis des séries en en modifiant leur mode de production (dessinateurs multiples pour *Donjon*) ou leur nature même (dans *Lapinot*, pour plusieurs histoires, les personnages sont repris mais pas leur ancrage, ce qui rompt avec l'unité de temps et de contexte qu'on trouve d'ordinaire dans toutes les séries).

répétition d'actions et de scénarios »¹⁶. Il en va de même dans *Le blog de Frantico*¹⁷ où un auteur de bandes dessinées à la personnalité plutôt médiocre produit des notes de blog et devient peu à peu un véritable personnage dont on suit les aventures quotidiennes et hilarantes. Dans *Approximativement* et dans *La Malédiction du parapluie*, on retrouve cette ambivalence. D'abord, la continuité marque ces deux ouvrages, à commencer par le graphisme dont le style est constant du début à la fin des albums. Cette homogénéité, presque obligatoire dans les décennies précédentes¹⁸, est aujourd'hui quelque chose qui mérite d'être signalé, n'étant plus la règle d'or. En imposant une cohérence graphique à son propos, il fait de ce dernier un bloc qu'il est pertinent d'envisager en tant qu'unité. Il est intéressant de voir que, s'il ne change pas de graphisme en cours d'album, on ne peut pas en dire autant de sa production en général. Chaque pan autobiographique de son œuvre (*Désœuvré*, *Les aventures de l'Univers*) possède un style propre, qui témoigne lui-aussi du temps qui passe puisque le graphisme de l'auteur évolue. Pour preuve, la série des *Petits Riens*, constituée de notes de blog publiées postérieurement sur papier, conserve dans tous ses opus un même trait et l'utilisation de l'aquarelle ; la compilation en plusieurs tomes suit la chronologie des mises en ligne. Dans *Approximativement*, exception faite de la dernière planche et de quelques rares vignettes où est introduit le gris, l'auteur conserve rigoureusement le même trait, l'utilisant aussi bien pour dessiner des événements (plus ou moins) réels que ses fantasmes ou ses impressions [figure 12]. La continuité se joue d'ailleurs également à ce propos : le liant le plus fort de ces deux albums est Trondheim lui-même, ou plutôt la représentation qu'il donne de lui-même. Il est le point vers lequel convergent toutes ces expériences et ces observations, ce qui est le propre de l'autobiographique. Enfin, on constate une continuité évidente entre *Approximativement* et *La Malédiction du parapluie*, l'un étant l'ancêtre de l'autre¹⁹. Le ton humoristique et les angoisses restent aussi similaires²⁰ ; ce sont la manière et les occasions de les exprimer qui diffèrent.

16 Trondheim cité par Didou et Loleck, *Approximativement*, *Lewis Trondheim et ses doubles*, Janvier 2000, <http://www.du9.org/Approximativement#nh1>.

17 L'identité de l'auteur qui se cache derrière cet avatar n'a toujours pas été proclamée, mais de nombreux indices, y compris venant de Trondheim lui-même, prêtent à penser que la paternité de ce personnage lui revient.

18 « [L]homogénéité du style est un dogme dans la bd classique dans les années cinquante et soixante, [...] la rupture de style est admise désormais, [...] elle fait maintenant partie intégrante de l'arsenal rhétorique du dessinateur » (Groensteen Thierry, *Bande dessinée et narration*, Paris, PUF, 2011, p.102).

19 « Les *Petits Riens* est une continuation de mon travail autobiographique, qui fait suite à *Désœuvré* ou aux *Carnets de bord*, eux-même une suite des *Aventures de l'univers* et *Approximativement* » (extrait d'une interview par Chronichart, <http://www.chronicart.com/webmag/article.php?id=1375>, Janvier 2007).

20 On trouve par exemple la même problématique de l'accumulation et de l'encombrement sur les deux couvertures.

D'autre part, ces albums usent beaucoup de la segmentation, souvent du fragment, ce qui marque des moments de rupture dans la continuité globale que nous venons d'évoquer. L'autobiographie la plus ancienne est parue à l'origine de façon entrecoupée, puisque publiée en six tomes sur deux ans. Elle est donc composée de plusieurs séquences qui, sans être clairement délimitées, traitent chacune d'un événement particulier. Cela n'empêche cependant pas une cohérence d'ensemble qu'on peut constater par exemple dans les nombreux dialogues entre ces différentes parties (notamment des retours, comme par exemple le voyage aux États-Unis ou les déboires du « rasta blanc » que Trondheim évoque plusieurs fois). Ces ruptures se font aussi directement dans le récit qui prend parfois un rythme haché. Selon le constat que Will Eisner fait, « chaque fois que le lecteur tourne une page, une pause s'effectue »²¹ ; or, chaque hypercadre²² peut fonctionner avec le suivant comme les vignettes, c'est à dire en usant d'une ellipse. Régulièrement, la première case d'une page de gauche marque une rupture très forte avec la case qui la précède immédiatement [figure 13], ce qui surprend le lecteur et renouvelle son attention. L'auteur parvient ainsi à conserver un intérêt, lui constant, pour toutes les séquences de son livre. La donne est autre en ce qui concerne *La Malédiction du parapluie* : la rupture est systématisée et chaque page présente une nouvelle historiette. Cette technique du récit court est très répandue dans la bande dessinée d'humour avec laquelle les *Petits Riens* ne sont pas sans lien. On pourrait même dire que Trondheim réinvente cette pratique : habituellement, la mécanique bien huilée d'une planche humoristique prépare pendant toute la page le gag que produira la chute dans la dernière case. Or ici, bien souvent, le sens de la planche n'est ni évident ni obligatoirement drôle. L'auteur sort des sentiers battus et instaure dans son œuvre sa dynamique propre. Ce format d'unité est relatif au mode de parution : ces pages viennent originellement d'un blog, ce qui requiert qu'elles s'inscrivent dans une quotidienneté. Elles sont réalisées au fur et à mesure et chacune expose un sujet unique, bref et/ou simple. Comme le dit la quatrième de couverture, *La Malédiction du parapluie* est un album « avec beaucoup de pas grand chose ». Trondheim accumule les pensées fugaces, les instants fragiles, les « petits riens » et les fixe par la bande dessinée. Cette coexistence de la segmentation et de la continuité, dans le domaine autobiographique, peut constituer une façon d'appréhender son histoire personnelle. De fait, la vie est continue²³, et cet auteur s'essaie à rendre compte de quelque chose de trop long et trop

21 Eisner Will, *L'art séquentiel*, Paris, Delcourt, 2009, p.71.

22 Terme que Groensteen emploie dans *Système de la bande dessinée* pour désigner l'unité de la planche.

23 C'est ce qui suggère le titre du tome 8 de Lapinot : *La vie comme elle vient*. Tout en signalant qu'elle

dense pour être embrassé totalement, à l'instar d'un Georges Pérec qui évoque son enfance dans *Je me souviens*. Ce livre où des bribes de souvenirs sont accumulées retrace, par le fragment, la jeunesse de leur auteur et par là celle de tous ceux de sa génération. La proximité est, on le voit, très forte avec l'entreprise de Trondheim, comme le confirme cet extrait de la quatrième de couverture où il définit ces souvenirs comme des « petits morceaux de quotidien [...] [qui] ne valaient pas la peine de faire partie de l'Histoire »²⁴.

Chez Guy Delisle, on observe aussi cette ambiguïté entre rupture et continuité. Sa démarche, d'abord, est clairement reportée d'un album à l'autre puisqu'il la décline dans plusieurs pays. Il donne même aujourd'hui suite au titre de son avant dernier livre (*Chroniques Birmanes*) en le reprenant dans sa dernière publication (*Chroniques de Jérusalem*). Le terme de « titre » serait d'ailleurs à discuter, puisque ses albums sur l'étranger portent souvent, en toute économie, le nom de l'endroit où il se trouvait (*Shenzhen, Pyongyang*). Les albums de notre corpus se suivent (il n'a, entre les deux, publié qu'un album jeunesse) mais présentent cependant une évolution dans leur construction. Dans les deux cas, le déroulement de l'action et des explications qui l'accompagnent est traité chronologiquement, ce qui donne au récit une continuité. La narration faisant état d'un voyage ponctuel mais prolongé, il était pertinent pour rendre compte de cette expérience de la présenter structurée par sa durée, comme ce fut le cas dans le réel. Dans ces situations de perte de repères, la base restant la plus assurée est sans doute le passage progressif du temps, de l'arrivée jusqu'au départ. On constate par contre des systèmes de segmentation distincts : *Pyongyang* est divisé en 11 parties de 15 planches chacune et entre les séquences s'intercalent des images pleine page. Le nombre de ces dernières s'élève donc aussi à 11 (une image pour ouvrir le livre, aucune pour le fermer). Cette rigueur de la structure, à l'image de celle imposée par la politique nord-coréenne à son peuple, contrebalance un récit dont le flux est plutôt continu et qui n'affiche pas de rupture explicite ni brutale dans sa narration. Les vignettes qui équivalent à l'hypercadre [figure 14], puisqu'elles prennent toute la place sur la planche, viennent rythmer l'album comme des pulsations ; elles modifient le rythme de lecture. Ne portant pas le récit de manière séquentielle comme c'est le cas ordinairement en bande dessinée, elles permettent (entre autre) une respiration, un repos du lecteur qui peut prendre le temps de les contempler sans avoir la pression de la vignette à venir. On

n'est pas à concevoir comme un tout cohérent auquel la fin viendrait donner un sens définitif.
24 PEREC Georges, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978, 160 p.

trouve dans cette série de pages deux vues de l'hôtel, huit occurrences de propagande (dont deux portraits des leaders et trois bâtiments à la gloire du pays) et l'intérieur d'un magasin où les vêtements, tous similaires, s'apparentent à des uniformes. Muettes, ces images servent pourtant un propos aussi fort que le reste de l'album. Elles sont hors du temps car elles ne s'inscrivent pas dans une suite et n'ont pas de parole en bulle qui pourrait y insérer une notion de durée. Elles représentent la Corée du Nord dont l'isolement et le régime dictatorial de fer gèlent l'évolution. Dans *Chroniques Birmanes*, Delisle utilise une nouvelle manière de raconter : l'épisode. Chaque séquence (à longueur variable) est construite comme une petite histoire autour d'un sujet précis, d'une anecdote, et respecte globalement les étapes classiques d'une narration. Chacune a un titre ainsi qu'une petite image qui l'accompagne et symbolise le récit qui va suivre, exception faite des quelques épisodes muets, qui relatent les parenthèses de tourisme de l'auteur, où il ne reste plus que le titre puisque les gaufriers qui suivent laissent au graphisme toute latitude d'expression. On constate donc une évolution entre *Pyongyang* et les *Chroniques Birmanes* : dans le premier, Delisle rend compte de son séjour et de ce qu'il y a rencontré de façon méthodique, tandis que dans le second il prend son expérience, la scénarise et la restitue sous forme d'histoires dont l'accumulation constitue, au final, le récit de son voyage. Le terme de « chronique » mérite qu'on s'y arrête. La première définition qui en est donnée est la suivante : « Suite, recueil de faits consignés dans l'ordre de leur déroulement », ce qui s'applique tout à fait aux *Chroniques birmanes*. Cependant, celles qui suivent ne sont pas dénuées d'intérêt au regard de l'entreprise de Guy Delisle, puisque ce mot peut aussi bien vouloir dire « rubrique de presse consacrée à l'actualité » que « [maladie] qui évolue lentement et se prolonge » dans le vocabulaire médical²⁵. Ainsi, ce mot rassemble deux antagonismes : le présent éphémère (l'actualité : les moments ponctuels vécus par l'auteur) et le fait qui s'installe et persiste (comme les dictatures ou les périodes de trouble politique). Cette ambivalence s'applique aussi bien à la Birmanie, où l'autoritarisme se maintient depuis des années, qu'à Jérusalem où les conflits de diverses natures (politiques et religieux) s'éternisent. On lit aussi une continuité entre les différents albums de Delisle puisqu'ils sont à lire en regard les uns des autres, comme nous l'indiquent plusieurs clins d'œil [figure 15] Comme chez Trondheim enfin, on constate une évolution graphique d'un album à l'autre. Le trait a tendance à se simplifier avec le temps [figure 16], tout comme l'application des teintes qui passe du dégradé (dans *Pyongyang*) à l'uni secondé

25 Ces définitions sont extraites du *Petit Larousse*, Paris, Larousse, 1993, p. 224.

d'ombres. On doit ces différences aux changements de technique, mais qui sont eux-mêmes dus à la volonté de l'auteur, tant sur le plan pratique²⁶ que narratif : le dessin se simplifie, se sépare des rugosités de la matière et facilite par ce biais son accès au lecteur. Cette épuration vient « comme pour s'effacer devant l'importance du propos »²⁷.

Ce travail constaté sur la rupture et la continuité est aussi quelque chose qui peut s'interpréter dans le champ de la méta-bande dessinée. En effet, cela correspond tout à fait à ce que Peeters évoque²⁸ quand il dit que ce médium

repose, à chaque instant, sur une tension entre le *récit* et le *tableau*. Le récit qui, englobant l'image dans une continuité, tend à nous faire glisser sur elle. Le tableau qui, l'isolant, permet qu'on s'y arrête.

Trondheim et Delisle reprennent ce qui, fondamentalement, définit la narration en bande dessinée et le mettent en œuvre dans leurs albums. Il en est de même pour la case qui doit être suffisamment en rupture avec celle qui la précède pour que l'action avance, mais dans le même temps suffisamment proche d'elle pour que la séquence continue de faire sens. Un album de bande dessinée, en somme, est perpétuellement dans la discontinuité et raconte pourtant une histoire cohérente que l'on peut résumer sans problème.

b) Le petit comme prisme de l'important et du grave

Ce mélange de l'épisode et du continu amène à considérer celui de la partie et du tout, tant ces concepts entrent en résonance dans les albums de ces auteurs. Dans les deux cas, des accumulations de petites choses, de morceaux de vie, en viennent à former des œuvres et des discours. Trondheim et Delisle proposent des métonymies du monde où leur quotidien et les détails qu'ils en font saillir informent le lecteur de ce qui les englobe. Ce qui paraît dérisoire prend chez eux essentiel, en ce qu'il est révélateur. Tant chez Trondheim que chez Delisle, l'attachement au détail est porteur de sens : il fonctionne comme une accroche du fait de son caractère concret et offre au lecteur une voie d'accès à quelque chose de plus grand.

Lewis Trondheim, en faisant ses autobiographies, centre son propos autour d'une individualité : lui-même. Il donne de fait à voir un échantillon de l'espèce humaine, sujet dont il ne cesse de parler à travers ses différents livres. Il traite de problématiques universelles, mais le fait en partant d'une identité unique. Cette notion de « zoom » est

26 « Ma technique a changé pour être plus rapide car je veux dessiner une page par jour » (Guy Delisle interviewé par *L'indispensable*, n°1 (5), Octobre 2011, p. 90.

27 *Ibidem*, citation extraite d'une question du journaliste auquel Delisle répond.

28 PEETERS Benoît, *Lire la bande dessinée*, Manchecourt, Casterman, 1998, p.50.

présente matériellement dans *Approximativement* où l'auteur insère des pages de *La Mouche* (qu'il redessinera et publiera par la suite). D'une représentation schématique des étoiles, les vignettes passent progressivement à la Terre puis à la poubelle d'une maison pour enfin s'arrêter sur l'éclosion d'un œuf de mouche. L'insecte prend alors toute la place dans le cadre dont les proportions restent inchangées ; il n'est pas discriminant et ne fait pas compter un sujet plus que l'autre. Ce rétrécissement vertigineux nous indique que tout est affaire de point de vue : en voyant l'univers à l'échelle de cette mouche, nous réalisons que ce qu'on nomme « détail » est déjà, en soi, complexe, qu'il compose un monde et mérite une attention alerte. Les dernières pages de cet album opèrent un zoom en sens inverse et quittent l'avatar de l'auteur pour le paysage urbain qui l'entoure. Le général n'avait finalement jamais été mis de côté, mais nous apparaissait ce que le cadre de la vignette seul choisissait de montrer. La toute dernière image du livre figure d'ailleurs une fusion entre le petit et le grand [figure 17]. Dans *La Malédiction du parapluie*, les cadres disparaissent mais les images conservent leur homogénéité. La césure est opérée par la couleur qui s'arrête et reprend. Mais le sens est plutôt à chercher dans le sujet : en accordant une place privilégiée (une page entière d'album) à chaque « pas grand chose » évoqué, en plus de faire son autobiographie indirecte, Trondheim donne de l'importance au détail, il lui choisit un statut, étant libre de faire ce qu'il veut à l'intérieur de sa création. Il insiste d'ailleurs sur le caractère relatif de l'importance que l'on accorde ou non aux choses : le temps d'une note, il rappelle que sa carrière dans la bande dessinée, elle aussi, n'a tenu elle aussi qu'à un « petit rien » [figure 18]. D'autre part, l'un des traits caractéristiques de son écriture est un humour omniprésent à la tonalité particulière, aussi grave soit la sujet. Dans *Désœuvré* ou *Les aventures de l'Univers* par exemple, où sont traitées des questions politiques ou existentielles, le rire n'apparaît pas comme une rupture qui vient détendre l'atmosphère pesante du propos ; au contraire, ces albums confirment que l'humour fait partie du langage de cet auteur. Ainsi la définition qu'on pourrait en donner où il s'opposerait au sérieux s'invalide. L'échelle des valeurs est revue et corrigée, comme le faisait le cadre pour *la Mouche*, et rend obsolète la classification par genre. Le tragique et la philosophie peuvent surgir à tout moment, dans la bouche de n'importe quel personnage, et ces apparitions ne viennent aucunement perturber le fil du récit ; elles en font partie intégrante. Ce caractère hétérogène se retrouve sur les deux couvertures des ouvrages étudiés : la complexité de l'être se lit dans la multiplication des représentations du moi dans *Approximativement* et dans *La Malédiction du parapluie* les objets s'entassent. C'est d'ailleurs dans ce livre

qu'il développe cette attention portée à ce qui d'ordinaire est vite écarté. On peut voir dans ce monticule sur la couverture une double métaphore : d'abord celle de l'album en lui-même qui est composé d'une multitude d'historiettes d'une page qui, au bout du compte réussissent à composer un livre. Ensuite, cet amas de bric-à-brac fait écho à des angoisses qu'on retrouve dans *Approximativement* où on voit l'auteur jeter presque rituellement ce qui l'encombre. Cet acharnement à vouloir faire place nette tant matériellement que psychiquement explique l'expression d'inquiétude qu'arbore son avatar devant ce que la vie peut accumuler, inexorablement [figure 19].

Guy Delisle se donne lui aussi comme une partie de l'humanité : il assume dans ses livres une vision personnelle et subjective du monde et la propose au lecteur. Il ne tente ainsi pas de se dissoudre dans un propos qui prétendrait surplomber la situation et en donner les bonnes grilles de lecture. Son discours ne naît pas d'une intention de théoriser ce qu'il constate, mais au contraire des constats eux-mêmes. Dans *Pyongyang* comme dans les *Chroniques birmanes*, il reste attaché à ce qui se trouve à sa portée, c'est à dire son quotidien et ce qu'il y expérimente personnellement. Sa démarche se rapproche de celle de Trondheim en ce qu'il déniche lui aussi des petits « riens » et en rend compte. Mais au lieu, justement, de le faire au cœur de la banalité, il fait voyager son point de vue, comme il l'explique lui-même : « je préfère parler de moi dans un contexte qui me paraît être à tous les coups intéressant »²⁹. Puisqu'il est extérieur, les pays étrangers qu'il traverse paraissent obligatoirement exotiques. Tout y est différent et susceptible d'être remarqué comme une curiosité, y compris les éléments les plus simples et les plus habituels. Ainsi, les petites choses donnent déjà matière à être signalées car, pour banales qu'elles soient, elles demeurent inconnues pour le narrateur et pour une partie de ses lecteurs. Cette démarche vient interroger le concept même de banalité qu'on découvre subjectif. Delisle fait le choix de raconter précisément ce qu'il vit tous les jours, car son point de vue rend tout intéressant. D'ordinaire, le quotidien est associé au dérisoire et au petit parce qu'il passe inaperçu ; il constitue la base sur laquelle un individu évolue et ce dernier le traverse sans le questionner. Or, dans par exemple *Pyongyang*, cette notion de simplicité, d'aisance se perd tout à fait, car chaque acte qui semblerait anodin (se déplacer³⁰, travailler, penser) doit être signalé, encadré, contrôlé. L'auteur se heurte ici à un mode de vie qui lui apparaît cadenassé par la dictature et où le quotidien, pour lui, ne parvient pas à s'installer (ses habitudes viennent

29 *L'indispensable*, n°1 (5), Octobre 2011, p. 86.

30 « Pour ceux qui vivent isolés à la campagne où un simple déplacement entre deux villages exige un visa, la propagande doit fonctionner à merveille », *Pyongyang*, *op. cit.*, p.74.

toujours se heurter à quelque chose). Celui des nord-coréens, par contre, est impossible à esquiver : le manque de liberté individuelle ne permet pas de sortir du rang, même ponctuellement. Cette notion de quotidien est aussi fragilisée par le fait du voyage puisque ce dernier installe forcément un état qui n'est que provisoire.

Comme dans *La Malédiction du parapluie*, Guy Delisle prend le détail comme point de départ pour parler de quelque chose qui le dépasse. On en voit une parfaite illustration dans *Pyongyang* à la planche 112 et suivantes : le protagoniste se regarde dans le miroir et s'arrête de travailler un instant pour se débarrasser d'un point noir sur son nez. On se trouve donc ici dans la banalité la plus totale. La vignette qui suit est une de celles qui occupent la page entière et on y voit une gigantesque construction dont on apprendra la nature seulement plus tard. Ces deux triangles – celui que Delisle donne à son nez et celui, vertigineux, du bâtiment – sont conducteurs d'une image à l'autre et résument également le principe de cet album, car plus loin, planche 124, un récitatif³¹ signalera : « Pourtant évidente comme le nez au milieu de la figure, cette pyramide est pratiquement invisible aux yeux des nord-coréens ». Le vocabulaire continue de faire le lien entre les deux images (« nez » / « pyramide ») et prolonge la métonymie pour lui donner un sens politique : en effet, la propagande outrancière et le mythe entretenu par le gouvernement sont mensongers et excessifs, ce que ne semblent pas vouloir ou pas pouvoir décrypter les nord-coréens. La mystification est évidente, mais demeure presque invisible. [figure 20] En partant du plus petit et du plus personnel (son nez), Delisle opère dans sa narration un glissement qui débouche sur des problématiques essentielles du régime dictatorial. La bâtiment lui-même peut être vu comme un symbole de ce pays : on apprend qu'il n'est en fait qu'une coquille vide dont la construction a cessé depuis des années ; cet hôtel supposé initialement pouvoir accueillir un nombre pharaonique de personnes (« ses 105 étages, ses 5 restaurants tournants et ses 3700 chambres ») est laissé à l'abandon avec une grue à son pinceau pour laisser penser que ce n'est pas le cas. Il illustre très bien la folie des grandeurs de par sa taille et la ruine idéologique et économique du pays par son délabrement et sa tentative de masquer une réalité dégradante. D'autre part, le contrat implicite qu'annonce le titre *Pyongyang* est loin d'être rempli par l'album et le plus modeste *Chroniques birmanes*, par son indétermination, rend plus compte de ce que le lecteur y trouvera. Mais l'auteur n'a pas la prétention de l'objectivité ni de l'exhaustivité : « tout à déjà été dit, écrit et montré »³².

31 Terme qui désigne un « cartouche [qui] dénote l'intervention du narrateur » Groensteen Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p.87.

32 *L'indispensable*, n°1 (5), Octobre 2011, p. 90. On retrouve exactement la même idée chez Trondheim

Lui reste donc le champ de l'autobiographie et, à travers lui, ce qu'il pourra dire de ce qu'il rencontrera. Les régimes autoritaires qu'il traverse étant impossibles à décrire à la fois de façon complexe et globale, Delisle choisit une approche individuelle où les constats peuvent se faire à son niveau. Les sujets qu'il aborde sont ceux de son environnement direct (le milieu de l'animation, des expatriés, le statut de touriste occidental, MSF, ...) et, par cette subjectivité qu'il signale pour ce qu'elle est (« Je ne cherche pas la neutralité parce que je ne le suis pas »³³), il capte des bribes de la culture du pays où il se trouve. Mais s'il parle de lui-même, le quotidien est aussi pour l'auteur l'occasion de parler des habitants de Corée du Nord et de Birmanie. Cela se fait parfois en creux : en rappelant que ses guides et traducteurs font partie des « happy few » à avoir la possibilité de sortir du pays (*Pyongyang*, planche 75), il évoque du même coup le sort de ceux qui n'ont pas cette chance. Ceci nous amène à rappeler l'autre raison pour laquelle le quotidien est ici décrit : les dictatures veulent tendre à un contrôle absolu de leur population et c'est pourquoi elles s'immiscent jusque dans les plus petits aspects de la vie courante. Pouvoir la constater à tout instant, même dans les plus dérisoires, indique le degré d'oppression du peuple qu'on côtoie. Toutefois, dans cette façon non frontale d'aborder les problèmes complexes de ces deux pays, Delisle laisse aussi une place à des épisodes moins lourds de sens, où l'anecdote n'appelle pas de sur-interprétation. Ces moments sont à prendre simplement, pour ce qu'ils sont.

3) DES IDENTITES PROCHES

Par ailleurs, on remarque à travers ces quatre albums que ces deux auteurs mettent en avant des identités proches l'une de l'autre.

a) Autoportrait en anti-héros

En premier lieu, Lewis Trondheim et Guy Delisle ne prennent pas le parti, dans leurs autobiographies, de mettre en avant des qualités valorisantes qu'ils auraient. La façon dont ils choisissent de se représenter, et donc dont ils *se* choisissent, est plus recherchée qu'un vaniteux portrait en pied.

Dans son article sur Trondheim dans *Qu'est-ce que la bande dessinée aujourd'hui ?*³⁴, Antoine Guillot définit le « ton typiquement trondheimien » comme un

qui dira que « toutes les histoires ont déjà été racontées, maintenant c'est juste une question de point de vue » (interview par Chronichart, <http://www.chronicart.com/webmag/article.php?id=1375>, Janvier 2007).

33 *Idem* p. 89.

34 Martin Jean-Philippe, *Qu'est-ce que la bande dessinée aujourd'hui ?*, Boulogne, Beaux Arts éditions, 2008, p.92..

mélange d'« autoflagellation et [de] complaisance ». Et en effet, force est de constater que c'est tout à fait ce qu'on retrouve dans *Approximativement* et dans *La Malédiction du parapluie*. Ces deux termes s'appliquent aussi bien à son ton qu'à la représentation de lui-même qu'il met en scène. Constamment, l'avatar exhibe ses travers mais les revendique dans le même temps, paradoxe pour lequel la duplication est bien utile pour rester cohérent et lisible. [figure 21] L'autocritique impitoyable qu'on peut voir à certains moments est contrebalancée par certaines images dont l'auteur se désigne fier [figure 22]. Et comme l'humour ne discrédite pas le sérieux du propos, la complaisance n'empêche pas la sincérité de la remise en question. Colérique, intolérant et puérile, l'avatar-Trondheim est pourtant aussi celui qui a peur de se reposer sur ses acquis et de devenir objet plutôt que créateur en mouvement. Cette personnalité forte qui se confirme et s'invalide à chaque nouvelle page, qui s'attarde sur des petits riens autant que sur des causes essentielles et déprimantes est en tous les cas la figure que nous propose son auteur qui se présente comme anti-héros de sa propre vie. A contre courant de l'énigmatique Tintin qui ne semble avoir de relief qu'à travers l'identification du lecteur, l'aigle grincheux de Trondheim assume un caractère marqué, tant d'ailleurs dans les autobiographies que dans les œuvres de fictions où on retrouve les mêmes préoccupations assemblées dans divers ordres. Nous sommes donc plus ici du côté du capitaine Haddock (personnage auquel l'auteur se substitue le temps d'un petit rien dans *Le bonheur inquiet*³⁵ figure 23) : si le lecteur ne se rêve pas à travers lui, il peut par contre faire preuve d'empathie à son égard, du fait de la distance instaurée. Sont ainsi tissées des niveaux de lecture complexes où on est amené tantôt à rire avec l'auteur de lui-même, tantôt à se consterner de concert avec lui, manière bien plus fine, finalement, d'accompagner son parcours.

C'est un peu ce qu'on retrouve chez Guy Delisle dans une moindre mesure. Lui aussi préfère la caractérisation à la neutralité, ce qui s'explique tout à fait au regard de sa démarche. L'honnêteté intellectuelle consiste chez lui à ne pas prétendre à un point de vue dégagé de toute subjectivité qu'il lui serait impossible de tenir. La solution est donc de se présenter tel que l'on est, comme il présente les choses telles qu'il les a vues. Malvenu aurait été alors le fait, dans ces conditions, de s'auto-congratuler. Certes, dans *Pyongyang* et dans *Chroniques Birmanes* s'affirme une individualité dont on connaît le contexte : le protagoniste originaire du Canada, est d'abord là en tant qu'animateur puis

35 *Le Bonheur inquiet*, Paris, Delcourt, 2008, non paginé et HERGE, *Le Temple du Soleil*, Paris, Casterman, 1977 (première édition : 1949), p. 41.

en tant que père de famille. Son point de vue occidental n'est pas écarté, au contraire il est utilisé comme posture d'étonnement qui permet toutes les anecdotes rapportées dans les albums. Ce n'est pas non plus un voyageur dénué de préjugés, comme il l'avoue au début de *Pyongyang*³⁶ :

Heureusement que du côté solitude, j'ai de l'entraînement parce que c'est pas ici que je vais rigoler. Enfin, c'est comme ça que j'envisageais mon séjour, mais finalement ce fut tout le contraire. Comme quoi il faut s'attendre à tout quand on voyage

Le lecteur est donc prévenu. En outre, dans ces deux récits de voyage, l'auteur fait des choix dans sa façon de se présenter. Il insiste notamment, à l'instar de Trondheim, sur une certaine puérilité joyeuse qui tranche beaucoup avec les réactions très policées des nord-coréens. On constate ce trait de caractère autant dans les saynètes « jouées »³⁷ que dans les interventions du narrateur [figure 24]. On peut aussi lire des réactions que n'aurait pas renié le Schtroumpf Grognon [figure 25] ; il est amusant de remarquer à cet égard que les deux auteurs emploient la même barre de sourcils pour illustrer leur état d'esprit bougon. Dans les deux cas, cette représentation n'est bien sûr pas exempte d'auto-critique, c'est justement à cette fin qu'elle est assumée et mise en images. On retrouve cette attitude dans les deux tomes de *Louis* où le père négligent (physiquement semblable à l'avatar de Delisle) est désagréable, oublie la crème solaire, perd constamment son bébé de vue et utilise ce dernier pour séduire sur la plage. Ce personnage du mauvais père est parfois réemployé dans *Chroniques Birmanes*, comme dans l'épisode « Le guide du mauvais père » où il se sert dans le biberon de Louis pour mettre du lait dans son café. Ces allures d'anti-héros sont exposées de façon encore plus littérale lorsque Guy Delisle évoque Aung San Suu Kyi³⁸ et envisage une action pacifique acharnée pour réussir à passer devant la maison où elle est retenue depuis une quinzaine d'années. L'idée est là mais pas la persévérance [figure 26]. Contrairement à ce qui se fait d'ordinaire, nos protagonistes ne sont pas meilleurs ou plus mauvais que celui qui lit leurs péripéties. Guy Delisle insiste justement sur sa propre banalité, parallèlement à la mise en avant de sa subjectivité : « Je suis tout simplement comme beaucoup de gens, un banal "monsieur tout le monde" »³⁹. Cette humilité coïncide finalement avec son application à ne pas se montrer sous un jour trop favorable : son objectif n'est pas de parler de lui mais de parler de ce qui l'entoure. Ce qui doit avant

36 *Pyongyang*, Paris, L'Association, 2003, p.10.

37 J'entends par là celles qui nous sont montrées par des personnages en jeu, dialoguant, sans récitatifs.

38 Opposante au régime dictatorial de Birmanie nommée prix Nobel de la paix en 1991.

39 Entretien, « Guy Delisle », *L'indispensable*, n°1 (5), Octobre 2011, p. 89.

tout être mis en valeur c'est son *regard* et non pas l'individu qui le porte. Là aussi la comparaison avec Tintin est parlante [figure 27] : comme lui, il voyage, mais le fantasme de l'aventurier casse-cou et courageux est laissé de côté au profit de celui, plus crédible, du touriste éveillé mais tranquille. A noter que Lewis Trondheim évoque aussi son caractère banal, mais le fait avec complexes : « C'est dramatique. Je raconte ma vie alors qu'il n'y a rien à raconter. Je suis un type normal qui mène une vie normale » (*Approximativement* planche 53). Ce constat est peut-être invalidé par la série des *Petits Riens* : puisqu'ils sont faits de perceptions originales au cœur du quotidien, la particularité de l'individu prend le dessus.

b) Proximités graphiques

Cela a été dit précédemment, nos auteurs ont tous deux évolué graphiquement d'un album à l'autre. Une dizaine d'année sépare *Approximativement* de *La Malédiction du parapluie* et quatre ans *Pyongyang* des *Chroniques Birmanes*. Pour autant, on pourrait dire que chez Trondheim, le changement le plus notable se joue au niveau du concept : les *Petits Riens* inventent et pérennisent une forme stable, quand justement la première de ses autobiographies semblait s'accorder plus de liberté en comparaison des expérimentations sous la contrainte produites parallèlement : avec une narration souple, il s'autorisait un passage très simple d'une séquence à l'autre. Chez Delisle, même si l'évolution du dessin est moins spectaculaire, la démarche reste, elle, inchangée : il s'agit toujours de faire part de l'expérience d'un vécu dans un pays étranger aux données politiques complexes (en tous les cas du point de vue occidental). L'évolution graphique est à considérer en ce sens. Dans les deux cas, le dessin est non réaliste, au sens où il ne cherche pas à donner l'illusion du réel. Trondheim, et c'est évidemment la première chose à signaler sur le sujet, dessine ses personnages en animaux anthropomorphes. La bande dessinée animalière est une tradition de longue durée, la plus célèbre étant celle initiée par Disney et l'auteur se réclame d'ailleurs plusieurs fois de Carl Barks, le plus célèbre et talentueux auteur à avoir raconté les histoires de Donald Duck. Il faut ajouter à cela son trait, toujours mouvant, tout en rondeurs, même si de plus en plus accueillant pour le détail. Delisle fonctionne plus par stylisation : chez lui on trouve beaucoup de volumes, d'arêtes (à commencer par son propre visage, très simplifié) et de figures géométriques. Un physique particulier est défini pour chaque personne-personnage présent dans sa narration, le but étant de toujours pouvoir les identifier. Le fait d'être dans le champ de l'autobiographie pourrait porter à penser qu'un dessin réaliste serait

plus pertinent pour évoquer quelque chose qui ne relève pas de la fiction. Comme nous l'apprend Groensteen, la coutume a longtemps été « de séparer les dessinateurs en deux grandes familles, les réalistes et les humoristes »⁴⁰. Mais les nouvelles générations d'auteurs de bande dessinée ont montré que les frontières entre les genres étaient plus perméables que cela. Art Spiegelman, en parlant de la Shoah avec une BD animalière⁴¹, élargit l'horizon des possibles. Le graphisme presque enfantin de Trondheim n'est cantonné ni aux albums humoristiques ni à ceux destinés à la jeunesse. Au contraire, la série Lapinot aborde de nombreux thèmes dont les enfants ne peuvent pas saisir tous les enjeux. La question pourrait être plus épineuse en ce qui concerne Guy Delisle, puisque au contraire de Trondheim qui reste dans une quotidienneté qui nous est familière (dans les lieux, les objets et même les personnes du milieu de la bande dessinée qu'il côtoie), il dessine pour nous des choses qui nous sont étrangères et nous donne accès à ce que la plupart de ses lecteurs ne verra probablement jamais en vrai. Mais cet auteur s'engage à être subjectif ; et son graphisme est un autre outil qui garanti ce parti-pris. Le monde passe par le prisme de son regard et également par celui de son crayon. Il nous raconte une expérience, un vécu confronté à des réalités, et ne nous soumet pas une simple carte postale. Cette liberté dans le dessin passe aussi par certaines astuces narratives : Théophile Gautier faisait dire à son narrateur dans *Le Capitaine Fracasse* que « l'artifice de l'écrivain a cette infériorité sur celui du peintre, qu'il ne peut montrer les objets que successivement »⁴². L'image donne en effet tout à voir, les éléments qui comptent comme ceux du décor. C'est donc au dessinateur de composer avec cette donnée pour rendre son discours lisible. Le dessin non réaliste employé dans nos quatre albums permet, du fait de son approximation, de choisir ponctuellement la précision pour attirer l'attention sur un objet plus que sur un autre. Delisle et Trondheim ont tous les deux cette particularité de ne pas surcharger leurs cases d'éléments inutiles [figure 28]. Ils prennent la liberté d'isoler graphiquement ce qui doit être vu, sans avoir l'obligation réaliste de le parasiter avec un contexte. Dans *La Malédiction du parapluie*, le même effet est renforcé par l'utilisation des couleurs : l'auteur réserve les teintes vives pour les sujets auxquels il faut s'intéresser et garde le reste dans des tons ternes. Ainsi, le contexte qui sert à ancrer l'historiette est conservé, mais sa présence ne prend pas le pas sur les éléments principaux du Petit Rien [figure 29]. On trouve également dans les livres de notre corpus (exception faite d'*Approximativement* où le fil narratif est toujours

40 Groensteen Thierry, *La bande dessinée, une littérature graphique*, Toulouse, Milan, 1996, p. 40.

41 Spiegelman Art, *Maus*, Paris, Flammarion, 1998, 295 p.

42 Cité par Groensteen dans *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p. 163.

maintenu) des images qui effectuent une pause dans la narration (chez Trondheim, cela est compensé par des récitatifs qui font tout de même de ces planches des « petits riens »). Le dessin est alors plus travaillé qu'ailleurs. Il s'agit de rendre compte de quelque chose de précis, l'intérêt étant situé dans l'objet du dessin en lui-même [figure 30]. La stylisation graphique a aussi d'autres avantages dans le cas présent sur le réalisme. Ce dernier est moins expressif, comme nous l'apprend Will Eisner : « Le réalisme colle au plus petit détail anatomique ou mécanique. L'élimination de quelques détails rend l'image plus digeste et peut ajouter de l'humour »⁴³. Nos auteurs utilisent d'ailleurs souvent des *emanata*⁴⁴, très présentes dans la bande dessinée humoristiques [figure 31]. La rapidité des anecdotes livrées dans nos albums et leur nombre important exigent que les vignettes soient immédiatement lisibles. Delisle s'en explique⁴⁵ :

Je suis content de constater aujourd'hui que mon dessin est plus efficace que le texte. Leur vitesse de lecture respective est désormais identique et crée une réciprocité... un trait simple et des mots simples comme du langage parlé. Je veux que tout soit simple pour clarifier mon propos.

Cet impératif de lisibilité est aussi présent chez Trondheim : les *Petits Riens* reposent sur l'économie et une certaine subtilité et dans *Approximativement* texte et image sont en complémentarité totale grâce à leur efficacité réciproque.

Outre ces premiers éléments d'importance, Delisle et Trondheim peuvent être rapprochés graphiquement sur d'autres points, à commencer par leurs emploi du contraste : *Approximativement* est exclusivement réalisé en noir et blanc (les trames grises y compris puisqu'elles sont composées de points noirs) et *Chroniques birmanes* et *Pyongyang* en déclinent les nuances intermédiaires. La diversité des cadres leur est également commune et correspond à ce que Peeters qualifie d'usage « rhétorique ». Cette appellation signifie un usage où « la dimension de la case se plie à l'action qui est décrite » et où « tout doit venir appuyer la narration »⁴⁶. Le récit est toujours pour eux ce qui prévaut, ce qui est encore plus notable dans *La Malédiction du parapluie* où la case disparaît complètement et n'impose plus de limite symbolique à l'image. Le format de ces quatre albums mérite aussi d'être commenté : en adoptant celui antérieurement réservé uniquement aux livres « écrits », ils se détachent d'une certaine tradition de la bande dessinée (format A4 cartonné couleur) et la maison d'édition de l'Association (où

43 Eisner Will, *L'art séquentiel*, Paris, Delcourt, 2009, p. 169 p.

44 Désigne « les traits, gouttelettes, spirales, étoiles et autres signes graphiques placés à proximité du visage d'un personnage pour traduire une émotion, voire un état physique » (GROENSTEEN Thierry, *Bande dessinée et narration*, Paris, PUF, 2011, p.136).

45 *L'indispensable*, n°1 (5), Octobre 2011, p. 90.

46 Peeters Benoît, *Lire la bande dessinée*, Manchecourt, Casterman, 1998, p. 62-63.

a été édité Delisle à ses débuts) fait figure de pionnière dans ce domaine. Plus libre, ce format s'accorde mieux aux albums fleuves qui comportent plusieurs centaines de pages (l'auteur peut ainsi choisir en combien de planches il veut raconter son histoire, au contraire de la contrainte classique des 46 pages) et peut s'adapter à son propos : les *Petits Riens* sont publiés dans un format plus petit, ce qui amplifie leur atmosphère intimiste. Du côté de Delisle, l'abandon du A4 donne à ses livres des allures de carnets, ceux-là mêmes qu'il se représente souvent à couvrir de notes ou de croquis.

c) Humour et légèreté apparent du ton

Sans pouvoir être classés d'office dans la bande dessinée d'humour, les albums du corpus ont également ceci d'indéniablement commun d'être drôles. Cela passe en premier lieu par ceux qui orchestrent ces autobiographies, à savoir les auteurs représentés par leurs avatars. La mise en scène de leur caractère farceur est particulièrement récurrente. Guy Delisle entretient pas ce biais un rapport privilégié avec son lecteur qu'il s'emploie régulièrement à amuser de manière directe [figure 32]. Les contextes souvent tendus et dérangeants des pays qu'il traverse l'obligent peut-être aussi à tempérer ces atmosphères oppressantes en dédramatisant par de l'humour. C'est d'ailleurs probablement ce qui s'est passé en réalité lors de ses voyages où le rire, au sein de ces dictatures, était une forme de résistance personnelle, comme le montre le passage de la visite du « Palais des amitiés »⁴⁷[figure 33]. Il doit aussi faire preuve de pédagogie avec son lecteur et lui expliquer les différences culturelles qu'il rencontre, là où Trondheim se montre beaucoup plus réservé. En effet, ce dernier, fort de son prétendu mauvais caractère, ne s'adresse pas frontalement à son lecteur mais se met plutôt en situation de briller (ou non) par son humour [figure 34] sous ses yeux. Les deux auteurs se retrouvent par contre dans la façon de présenter et d'interpréter ce à quoi ils assistent. Le point de vue, tant dans les chroniques de Delisle que dans celles de Trondheim, fait tout et fait surtout rire. Les *Petits Riens* n'ont de consistance que parce que l'auteur les a remarqués et a su les interpréter pour en faire des séquences drolatiques, ce qui est aussi le cas dans *Pyongyang* et dans *Chroniques birmanes*, où les souvenirs d'un voyage sont réorganisés en petites histoires et en anecdotes. Puisque nous sommes dans le champ de l'autobiographie, nous assistons nécessairement à des moments où le narrateur-personnage est isolé ; une complicité se noue alors à partir de ces instants où, étant les seuls à le voir, nous sommes invités dans son intimité : nous sommes public choisi de

47 Musée où sont exposés tous les présents, venus du monde entier, sensément offerts à Kim Il-Sung.

ses saillies verbales. Enfin, chez l'un comme chez l'autre est développé un humour en embuscade qui vient toujours relever le discours, même quand le sujet abordé est grave, et il a ceci de particulier qu'il ne discrédite pas le propos. Il vient justement empêcher le côté larmoyant que pourrait avoir dans le cas contraire les thèmes abordés : le résultat en serait probablement lourd dans le cas de Delisle, ces sujets ayant été maintes fois commentés. Le rire au contraire est quelque chose d'inhabituel quand il est question de dictatures et de contextes politiques troubles. Un ton trop sérieux viendrait singer celui de journaliste reporter, statut que l'auteur n'a pas la prétention d'avoir. Dans le cas de Trondheim, où le sujet reste toujours son moi, manquer d'autodérision aurait rendu étouffant l'égoïsme inhérent à toute tentative autobiographique. L'intérêt du propos ainsi garanti, les auteurs s'attirent la sympathie du lecteur dans les deux sens du terme : nous rions avec eux de ce qui les amuse et leur en sommes reconnaissants ; nous partageons également leurs errances et leurs questionnements puisque ceux-ci nous touchent et nous concernent. On en revient ainsi au capitaine Haddock à qui était comparé Lewis Trondheim précédemment : dans les aventures de Tintin, les affects du lecteur s'attachent beaucoup plus aux personnages secondaires puisqu'ils sont, eux, faillibles et originaux. Faire apprécier un personnage central est encore un des meilleurs moyens de s'attirer une attention constante.

4) LE VOYAGEUR ET L'ANGOISSÉ

De nombreuses ressemblances apparaissent assez clairement à la comparaison de ces quatre œuvres, ce qui n'exclue pas bien évidemment d'importantes divergences.

a) Le moi, le nous et le ils

Écrivant tous les deux de l'autobiographie, nos auteurs en viennent à exprimer des problématiques et des thèmes qui leurs sont propres et inaliénables. C'est dans l'image qu'ils donnent de leur personnalité profonde que se révèlent des tendances qui s'opposent. Chez Trondheim, l'exercice autobiographique et l'expérience qu'il implique restent primordiaux dans ses ouvrages consacrés à ce genre. Le sujet est et reste lui-même, tout part de lui. Il voyage, mais en lui-même, ce qui amène à voir ses autobiographies comme des relations à l'intime qui visitent en premier lieu l'interne et ne se tournent vers l'extérieur que dans un deuxième temps, ce qui correspond d'ailleurs à la trajectoire de ses livres : si *Approximativement* est autocentré, *La Malédiction du parapluie* est beaucoup plus le lieu d'observations. Chez cet auteur, le lieu de soi est celui du conflit et de la résistance et le rapport au monde qui en découle s'en trouve

influencé. Il avoue d'ailleurs son égocentrisme à plusieurs reprises, comme par exemple sur son site internet personnel : « Haaa... L'autobiographie... Toujours difficile de lâcher ça quand on y a mis le doigt »⁴⁸. Chez Delisle au contraire, le moi ne semble pas problématique et c'est plutôt l'extérieur qui vient poser question et faire résonner son individualité : la confrontation avec le réel occasionne des réactions et donne à voir au lecteur la personnalité singulière de l'auteur. *Pyongyang* et les *Chroniques Birmanes* ne sont pas sur lui, mais *de* lui à l'altérité, en ce sens qu'elle décrivent un mouvement qui part de l'intime pour lire et décrypter ce qui lui est étranger. Pour accentuer l'impact de cette posture, cet auteur choisit de raconter ses expériences de voyages, notamment en Asie, rendant ainsi le contexte du récit exotique en lui-même. Mais son regard n'est pas créé par le lieu où il se trouve, comme il le précise lui-même : « si je racontais ma vie dans ma ville de province, je m'attarderais tout autant sur les petites anecdotes du quotidien »⁴⁹. On assiste donc vraiment à une projection d'une intériorité sur un monde séparé d'une intimité propre. Trondheim, au contraire de son collègue, a justement du mal à voyager : dans *Approximativement* il hésite beaucoup à sauter le pas et à aller aux États-Unis. Les souvenirs qu'il en garde ne semblent d'ailleurs pas impérissables puisqu'il peine à les raconter (« Bon... J'insiste plus avec les États-Unis. Si j'ai rien à dire, je ne dis rien... » planche 95). Chez lui, donc, ce n'est pas le matériau qui importe mais l'originalité de celui qui perçoit. Dans *La Malédiction du parapluie*, même si les festivals de bande dessinée l'amènent à s'éloigner de la France métropolitaine (il se rend à la Réunion), il n'en continue pas moins à se focaliser sur ses angoisses, encore et toujours ressassées et confrontées à de nouveaux obstacles révélateurs (le chikungunya en l'occurrence [figure 35]). Le contexte change, mais c'est toujours par un biais unique qu'il est perçu. Leurs postures face au monde en viennent donc à différer elles-aussi : Delisle est toujours en position d'étonnement, d'ouverture, d'attention et de curiosité envers l'extérieur. Il est finalement en attente de ce qui pourrait se présenter à lui lors de ses voyages, alors que Trondheim se guette, cherche à maîtriser son évolution avant qu'elle ne lui échappe : « Je cherche juste à m'améliorer. [...] Juste ce qu'il faut pour ne pas devenir trop vite un vieux et gros con » (*Approximativement*, planche 53).

b) Le rapport au médium

Leurs divergences se jouent aussi dans la façon qu'ils ont d'envisager leur métier

48 Lu sur <http://www.lewistrondheim.com>.

49 *L'indispensable*, n°1 (5), Octobre 2011, p.86.

et son exercice. On l'a vu, Guy Delisle fut d'abord animateur, ce qui l'amène à dire que « la bande dessinée est, pour [lui], comme un laboratoire »⁵⁰. Cela explique la diversité de narrations qu'on rencontre à ses débuts dans ses publications dans *Lapin*⁵¹. Or, Trondheim, lui, semble trouver dans la bande dessinée un moyen d'expression évident et essentiel à son équilibre, si bien que l'idée même de ne plus en faire lui apparaît comme terrifiante [figure 36]. On retrouve cette idée dans *Désœuvré* : « Pour certains dessinateurs, 80 jours [d'arrêt] c'est rien... Ils rient en lisant cette page... Mais moi, en 14 ans, je ne m'étais jamais arrêté... » (1ère planche). On reconnaît là l'importance vitale que prend la création pour un artiste et l'impressionnante bibliographie de Trondheim confirme ce besoin incessant de faire naître de nouvelles œuvres. C'est le « désœuvrement » qui forme l'exception. Leurs façons de travailler diffèrent également, ce qui a une incidence sur la nature de leurs albums. Delisle prend des notes et fait des croquis sur place (il se représente d'ailleurs souvent ainsi occupé), mais n'arrive à la phase de réalisation qu'une fois revenu de son voyage. Dans *Chroniques Birmanes*, l'album qu'il encre n'est pas autobiographique (il s'agit de *Louis au ski* [figure 37]). Son travail ayant un souci de pédagogie pour le lecteur, la distance temporelle et la possibilité d'appréhender ces voyages comme un tout clos et de tisser anticipations et récit lui permettent d'être clair sur les sujets complexes qu'il aborde. La rigueur organisatrice de *Pyongyang* n'est possible que parce qu'il en a produit le récit une fois rentré. Il a ainsi pu organiser les différents aspects de son propos pour y instaurer une certaine cadence et conserver un contrôle sur la longueur de l'album. Cet après-coup permet aussi de choisir ses mots, ses dessins et ses anecdotes pour qu'ils soient le plus parlant possible. Encore une fois, la sincérité de l'instant n'est pas ce qui lui importe le plus. Un regard porté sur un élément peut être affiné avec le recul et c'est grâce à ce dernier que sa narration peut gagner en puissance. Lewis Trondheim, au contraire, favorise l'idée du *work in progress* et de l'accumulation (ce qui est paradoxal au regard des angoisses qu'il décrit). *Approximativement* a connu des publications séquencées successives qui devaient être pensées comme telles puisque par exemple, planche 33, le personnage de Didier lit ce qui semble être des feuillets et commente : « C'est marrant ça, que vous vouliez déménager... Par contre Montpellier, j'y suis allé, la ville est sympa, c'est vrai. ». On comprend alors que ces choses qu'il a entre les mains sont sûrement les planches originales (ou une copie) des pages qui précèdent dans le livre où l'avatar

50 *L'indispensable*, n°1 (5), Octobre 2011, p.93.

51 Cf *Comment ne rien faire*, Montréal, La Pastèque, 2003, 100 p.

Lewis discute avec sa compagne d'un hypothétique déménagement [figure 38]. La double distance (sur soi et sur le travail qui en découle), liée à l'exercice de l'incessant retour sur soi, fait partie de son processus d'écriture. Les *Petits Riens* forment eux-aussi, comme on l'a vu précédemment, un tout, mais qui est composite et où les notes⁵² sont accumulées. Elles sont réalisées au quotidien (dont elles parlent) et sont donc à la fois indépendantes les unes des autres (unité du sujet pour chacune) et liées puisque nous suivons chronologiquement la vie de l'auteur, au gré de son inspiration. Ces planches ont été mises en ligne à raison de deux ou trois par semaine. On y retrouve donc certains événements déclinés en plusieurs notes (le festival d'Angoulême, par exemple, est le cadre de seize *Petits Riens* successifs) ainsi que beaucoup d'allusions qui font voyager dans l'album (comme l'arrivée des chatons ou les hérésies vestimentaires). Au contraire de Delisle, leur ensemble est un fait (celui de la réunion de notes qui se suivaient sur un blog en plusieurs tomes papiers). Ce qui les entoure est cependant travaillé pour leur donner une homogénéité : couverture, jaquettes et images supplémentaires ajoutent des éléments pour penser et interpréter ce matériau.

c) Arrières plans

De plus, on peut ajouter au nombre des différences celle de l'ancrage socio-politique. Son importance dans le travail de Guy Delisle est évidente : ce n'est pas seulement l'exotisme qui est visé (à travers la culture locale, les étonnements d'un occidental), mais bien les difficultés qu'un peuple peut éprouver quand il est confronté à une dictature ou à un régime autoritaire qui l'opprime, ainsi que les formes qu'il peut prendre. Nous sommes, avec cet auteur, toujours dans la découverte d'un inconnu relatif (le lecteur connaîtra plus ou moins de choses en ce qui concerne ces dictatures) et dans l'exploration. Trondheim, lui, excepté dans quelques planches des *Aventures de l'Univers*, ne fait pas de politique à proprement parler. Le dessin de presse reste quelque chose de très éphémère et d'adulte, ce qui ne correspond pas au désir de l'auteur d'avoir une production qui puisse être lue pendant longtemps et à tous les âges. Le contexte dans lequel évolue l'avatar-aigle est connu du lecteur (la France vue par un français) et est apaisé. Les situations dangereuses dans lesquelles il pourrait se trouver sont toujours interprétées comme telles par lui mais ne le sont habituellement pas vraiment. *La Malédiction du parapluie* présente justement des moments qui ne sont d'ordinaire pas

⁵² Terme qui désigne dans la blogosphère une publication sur un blog. L'auteur Boulet le reprend pour titrer les tomes papiers de son propre blog, édités eux-aussi dans la collection Shampooing de chez Delcourt dont Lewis Trondheim assure la direction.

perçus comme exceptionnels et les questionnements d'*Approximativement* sont occasionnés par des événements somme toute assez classiques (le vieillissement du corps, un déménagement, les souvenirs d'enfance, etc.). D'ailleurs, la jaquette des *Petits Riens* le précise :

[Trondheim] s'est très vite rendu compte qu'il n'aurait aucune prise sur les guerres à travers le monde, le terrorisme de masse et l'utilisation d'armes bactériologiques. Par contre, un lacet, un paquet de Fingers ou un parapluie sont des outils qu'il maîtrise à la perfection. Quoique... » (*La Malédiction du parapluie*, jaquette, 3e de couverture).

L'éveil du regard ne se porte pas sur les mêmes choses et on pourrait dire que Delisle se focalise sur ce qui apparaît des phénomènes (il voit pour montrer) tandis que Trondheim cherche en lui des choses qui ne se manifestent pas forcément. Pour le lecteur, l'aspect nouveau vient pour l'un du contexte géographique et politique et pour l'autre d'une réécriture des questionnements existentiels humains.

d) Angoisses

Ces questionnements sont justement ceux qui sont au cœur des angoisses que Trondheim décrit. Or, on constate que celles présentées dans les albums de Delisle ne sont pas les mêmes. Ce dernier, en voulant conserver une honnêteté dans son point de vue, n'accentue jamais le pathos des situations qu'il rencontre. Il expose toujours les choses très simplement et ne développe chaque point que sur quelques cases. On peut ainsi dire qu'il avance dans la narration comme dans le temps et, comme un passant, s'arrête quelques instants puis poursuit sa route. Sans apitoiement, il laisse au lecteur le loisir de sentir résonner en lui les constats qu'il propose. On retrouve à cet égard une dialectique interne/externe : dans *Pyongyang* et dans les *Chroniques birmanes* les oppressions viennent du dehors, c'est le monde qui impose ses limites au narrateur et non l'inverse. Pour exemple les sites naturels nord-coréens qui sont eux-aussi colonisés par la marque de Kim-Il Sung [figure 39] Chez Trondheim, au contraire, l'individu semble être menacé par lui-même puisque qu'il doit se débattre au milieu de ses doubles [figure 40]. Ces incarnations du conflit intérieur s'ajoutent à une sensibilité exacerbée : si l'avatar-aigle est attentif aux « petits riens », il ressent d'autant plus l'impact des agressions journalières, comme on le voit au début d'*Approximativement* lorsqu'il déclenche fantasmatiquement une débauche de fureur à l'encontre de deux usagers du métro. Il est également sujet à d'autres angoisses plus communes dont il se moque sans pouvoir s'empêcher de les perpétuer : hypocondrie, paranoïa, mésestime de soi [figure

41] sont le symptôme récurrents que Trondheim met en scène dans ses autobiographies. Plus personnelle et plus liée (suppose-t-il) à son métier d'auteur de bandes dessinées est la peur qu'il éprouve à l'idée du talent qui se tarit et de la répétition stérile qui s'installe. On lit là quelque chose de contradictoire qui fait écho à ces jeux d'oppositions déjà décelés dans ce caractère : angoissé par l'accumulation sous toutes ses formes, il est pourtant très productif et cherche manifestement à conserver et archiver les moments destinés à être perdus (les « petits riens » qu'on retrouve dans les deux albums), alors qu'il se représente dans le même temps en pleine jubilation lorsqu'il s'agit de jeter le superflu. Le dessin comporte intrinsèquement quelque chose de la trace, de l'instant de la création où le geste, l'art et le temps sont simultanés. C'est ce qu'il recherche à capter et à préserver dans son entreprise des *Carnet[s] de bord* où tout est laissé tel quel, exécuté sans crayonné et sans retouche d'aucune sorte. Parallèlement à cela, il refuse par exemple de republier certains livres dont il n'est pas satisfait (c'est le cas pour *Un intérieur d'artiste*⁵³) ou en redessine intégralement d'autres (*Slaloms*, *Imbroglia*, *La Mouche*) ce qui met bien en lumière sa volonté de toujours être en mouvement et sa crainte de stagner. Finalement, le parti-pris de Guy Delisle de ne pas s'attarder sur son cas mais plutôt sur le regard personnel qu'il pose sur les choses lui évite d'avoir à trop parler de lui-même. Il fait ainsi de son avatar un prisme vers le monde. Trondheim lui, correspondrait plutôt à l'image donnée sur sa couverture où l'individu, à trop chercher en lui-même, se retrouve envahi d'une multiplicité de « soi » compliquée à contenir.

53 *Un intérieur d'artiste*, Paris, L'Association, 1991, 22 p.

On voit donc que ces deux auteurs abordent des problématiques très proches. Outre certaines proximités formelles, on observe que Trondheim et Delisle se rejoignent aussi sur le ton employé pour évoquer des sujets sérieux ou graves : l'humour fait partie de leur langage et facilite leur discours, tant personnellement qu'auprès de leurs lecteurs. Les contextes d'écriture qui sont éloignés l'un de l'autre se font pourtant l'écho de questionnements communs, et la dialectique du collectif et de l'individuel est au cœur des sujets de ces quatre albums. Ils cherchent à établir un lien entre la dérisoire qui leur est accessible et ce dont, au fond, ils aspirent à parler. Ainsi se retrouvent inextricablement présentés ici « le contraste entre le petit quotidien et le sauvetage du monde. Indissociables »⁵⁴ pour Guy Delisle, et un même ordinaire révélateur de profondeur existentielle dans le cas de Lewis Trondheim. En toute modestie (teintée de mégalomanie auto-soupçonnée chez le second), ces auteurs cherchent à apprivoiser ce qui s'offre à eux avec brutalité et sans leur demander leur avis.

Ce besoin « de se retrouver au centre d'un univers dont [ils sont] totalement maîtres »⁵⁵ évoqué dans *Désœuvré* passe dans les deux cas par une entreprise autobiographique. Ici les personnages ne sont plus des entités fictives, mais sont sensés trouver une correspondance directe avec des êtres existants. La bande dessinée, en se prêtant à cet exercice de recherche du moi, emprunte certains sentiers déjà tracés par les autres littératures. Elle est cependant pétrie des horizons explorés par le Xxe siècle, et nous verrons qu'elle a très bien su en assimiler les nouvelles problématiques, notamment au sujet de l'autofiction et de l'usage qui peut en être fait. Dans les deux cas, le questionnement du collectif et de l'individuel s'avère être particulièrement crucial dans la compréhension qu'on peut avoir de ces quatre œuvres. Ce problème de la définition de soi en opposition à autrui se révèle être renversé par nos deux auteurs, et on s'apercevra que s'interroger sur son identité n'est pas éloigné d'une conscience de la collectivité.

54 Entretiens, « Guy Delisle », *L'indispensable*, n°1 (5), Octobre 2011, p. 93.

55 *Désœuvré*, Paris, L'Association, 2005, non paginé.

II – LA QUESTION DU MOI

1) LIENS ET COÏNCIDENCES AVEC L'AUTOBIOGRAPHIE DITE « CLASSIQUE »

a) *Le Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune

Traiter de l'autobiographie amène nécessairement à se confronter à son théoricien le plus confirmé, Philippe Lejeune, et à son ouvrage célèbre *Le Pacte autobiographique*. Si l'auteur n'imaginait pas que son sujet d'étude atteindrait le corpus de la bande dessinée à grande échelle (nous aurons l'occasion de revenir sur cette percée du genre), il est toutefois intéressant de noter qu'il cite ce médium dans son livre⁵⁶ :

L'étude universitaire [...] contribue souvent à construire ou à consolider ce qu'elle prétend analyser ou décrire. Elle rationalise et systématise, pour fonder en droit et en dignité le genre étudié. On le voit actuellement dans le cas de la littérature critique sur des genres comme la bande dessinée, la science fiction ou le roman policier.

Cette observation nous autorise deux remarques et en premier lieu celle du constat que Lejeune se méprend sur le statut de la bande dessinée en la plaçant au même niveau que la science fiction et le polar. Ces deux derniers appartiennent au genre du roman, tandis que la BD est un médium à part entière. On peut donc retrouver chez elle aussi bien des intrigues policières que d'anticipation⁵⁷ et, bien entendu, de l'autobiographie. Cependant, ces quelques lignes nous signalent aussi autre chose : l'auteur prévoit avec clairvoyance, à l'aube de la critique littéraire sur l'art séquentiel, une expansion du médium et une remontée progressive de son statut, évolution que nous pouvons constater de nos jours.

Cet ouvrage de référence, donc, constitue un premier point d'accroche pour l'étude de notre corpus. Nous allons en premier lieu examiner sa position théorique centrale résumée en ces termes dans la première partie du livre : « [p]our qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de *l'auteur*, du *narrateur* et du *personnage*. »⁵⁸ La simple mention du narrateur nécessite d'emblée un questionnement propre au médium de la bande dessinée. En effet, le système de narration y est différent de celui de la littérature écrite. Le principal vecteur de l'histoire reste l'image (si une bande dessinée peut se passer de texte et ne comporter

56 Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1996, Paris, p. 311.

57 On peut citer par exemple les séries *Canardo*, *Blacksad* et de nombreux albums de Tardi pour la première catégorie, et *Valérian*, *Les Mondes d'Aldebaran*, *L'Incal* pour la seconde.

58 Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, p. 15.

que des vignettes muettes, le contraire n'est pas vrai) : c'est par elle que l'action se déroule. Tout écrit aura donc un statut décalé. Comment, à partir de cela, déterminer le narrateur d'un album ? Les cadres, le style graphique et les couleurs sont autant d'éléments à questionner quand on se penche sur ce problème. Toutefois, en bande dessinée, il est d'usage de rapporter la notion de narrateur à la voix narrative qu'on voit apparaître dans les récitatifs⁵⁹ si l'auteur a recours à ces derniers. D'une certaine manière, le fait que notre corpus se situe dans le champ autobiographique simplifie cette tâche d'identification puisque auteur et instance narrative ne font plus qu'un. « Lewis Trondheim » est un pseudonyme utilisé par Laurent Chabosy depuis ses débuts dans la bande dessinée. Cette première observation semble aller à l'encontre de ce que professe Philippe Lejeune : « l'autobiographie [...] suppose qu'il y ait *identité de nom* entre l'auteur [...], le narrateur du récit et le personnage dont on parle »⁶⁰. Cependant, plusieurs éléments peuvent venir relativiser cette position : s'il est certain que Trondheim n'utilise pas son nom civil pour signer ses albums, on constate une concordance entre ce patronyme choisi et exposé en couverture et la façon qu'ont ses pairs de l'appeler dans ses autobiographies (*figure 42*), ou même en dehors d'elle ce (constat nous permet dans le même temps de dire qu'il y a identité entre l'auteur et le personnage, comme l'exige le pacte autobiographique de Lejeune). De plus, au contraire de certains auteurs qui modifient leur pseudonyme au cours de leur carrière⁶¹, Trondheim reste fidèle au sien qui semble lui permettre de dissocier son identité propre et celle d'auteur. Pour preuve son site internet⁶² où il se présente à la troisième personne (« Lewis est le chauve avec une chemise »). Cette modification du nom peut se rapprocher de celle qu'il opère sur son physique puisqu'il se représente sous les traits d'un aigle. Une nuance riche de sens est à apporter sur ce point : s'il a souvent recours dans ses récits à des personnages animaliers, tous n'ont pas toujours le même statut. Certains sont de vrais animaux qui évoluent dans un univers qui correspond à leur condition (*Bludzee, Fennec*), d'autres sont plus proches de l'homme : Lapinot va en vacances à la montagne avec ses amis mais conserve les attributs du lapin, y compris dans le déroulement de la fiction qui s'y arrête (*figure 43*). On ne trouve rien de tel dans *Approximativement* et dans *La Malédiction du parapluie* où les chats sont des chats et n'ont pas la parole, et où il n'est jamais fait mention des physiques animaliers dans le

59 Terme qui désigne les cartouches rectangulaires où apparaît la voix d'un narrateur.

60 Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, p. 23.

61 C'est le cas par exemple de Bernard Hislaire qui change de pseudonyme à chaque nouvelle œuvre et signera successivement Hislaire, Yslaire, Bernar Yslaire, Sylaire.

62 <http://www.lewistrondheim.com>

discours des personnages (excepté dans les témoignages qui suivent *Approximativement*⁶³). Ces représentations témoignent donc de la patte graphique de l'auteur et ne sont pas à surinterpréter (même si Trondheim a tout de même veillé à représenter les membres de sa famille eux-aussi comme des oiseaux). Nous rejoignons donc Philippe Lejeune pour qui « [i]dentité n'est pas ressemblance. L'identité est un *fait* immédiatement saisi [...] ; la ressemblance est un *rapport*, sujet à discussions »⁶⁴. Nous l'avons vu, les lecteurs de Trondheim connaissent son avatar et l'identifient sous cette forme ; le fait qu'il n'ait pas recours à un dessin réaliste ne diminue donc en rien la teneur autobiographique de son œuvre. Enfin, le récit présent dans les deux albums du corpus sont eux-aussi à commenter. Puisque *Approximativement* est un récit long, il requiert nécessairement une plus grande mise en scène que les *Petits Riens* qui rassemblent des fragments. On assiste donc plus souvent à des situations de dialogues, y compris lorsque Lewis s'adresse à ses doubles. Cet usage dominant de la bulle confère au récit un certain dynamisme qui permet de ne pas lasser le lecteur. *La Malédiction du parapluie*, par contre, comprend plus de récitatifs : Trondheim y est souvent représenté seul ou isolé mentalement ; la voix narrative s'apparente par conséquent à ses pensées non prononcées verbalement (*figure 44*). L'obstacle majeur à la théorie de Lejeune est à chercher ailleurs, dans la notion de pacte elle-même : notre auteur ne s'engage à aucun moment à être scrupuleusement vrai et honnête dans ses livres. L'affirmation même du statut autobiographique de ces deux albums n'est pas mise en exergue, et le lecteur doit s'en remettre presque uniquement à son intuition⁶⁵. Le seul engagement que prend Trondheim passe par ses titres qui programment ce qu'on trouvera dans ses livres : *Approximativement* anticipe les protestations diverses qui pourraient surgir devant les libertés qu'il prend avec la réalité dans son récit, et les *Petits Riens* ne promettent rien d'autre que des petits éléments de vie prélevés arbitrairement dans le quotidien de l'auteur. Finalement, ce qui nous informe le plus précisément sur ce que nous allons trouver sont ses autoportraits qu'on trouve en pages de titre. Ils constituent les seules introductions au contenu des albums qui commencent tous les deux *in medias res*.

Comme c'est le cas pour les albums de Trondheim, ceux de Delisle ne comprennent aucun texte sur la quatrième de couverture pour expliquer le contenu de

63 « Dans cet ouvrage, Lewis fait de moi un blaireau. Bien sûr je ne me vois pas trop comme ça. » (Charles Berberian).

64 Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, p. 35.

65 Trondheim signale tout de même à la toute fin d'*Approximativement* : « Mon idée était d'intercaler des fictions et des gags avec des morceaux de rêve ou de vie réelle, et au bout du compte il n'y a quasiment que de l'autobiographie ».

ces livres. Ses titres ne font nullement écho à son entreprise autobiographique : sans allusion à une intimité particulière, ils convoquent plutôt l'idée de reportage journalistique. On trouve cependant des indices en couverture qui nous renseignent à la fois sur le genre et le parti pris de ces livres. Son avatar est présent à chaque fois dès la première de couverture (*figure 45*). Le dessin nous précise donc ce que le texte résiste à nous dire en se bornant à des désignations génériques. Les *Chroniques Birmanes* vont même plus loin dans la suggestion du contenu : on y voit Delisle promener son fils en poussette et passer devant des militaires qui gardent une entrée, une arme à feu à la main. Plusieurs choses passent par cette image : de fait, l'auteur passera beaucoup de temps pendant son séjour à s'occuper de son enfant, en qualité de père au foyer. Elle renvoie à un épisode précis du livre (« Golden Valley ») où Delisle se promène dans un quartier où les maisons sont surprotégées. L'allure de soldats des gardiens évoque la dictature militaire dont le pays est victime. Enfin, et cela prend un tour plus symbolique, nous avons ici la parfaite illustration du parti pris de l'album où la banalité du quotidien (promener son enfant) se confronte à de graves enjeux politiques. D'autre part, et contrairement à Trondheim, on constate chez Delisle un souci de clarté au début de ses livres sur son entreprise. Il accompagne en effet son lecteur et le fait rentrer progressivement dans ses albums avec toutes les clefs en main. Dans *Pyongyang*, il place avant toute chose une introduction objective (une carte, *figure 46*), puis une reproduction subjective d'un monument de Corée du Nord (elle n'est pas objective dans le sens où elle passe par son style graphique). Viennent ensuite deux éléments qui achèvent d'installer le pacte autobiographique : à un « Monsieur Guy ? » prononcé par un guide venu accueillir le protagoniste à l'aéroport succède l'apparition pour la première fois de la première personne du singulier dans un récitatif⁶⁶. Le lecteur comprend ainsi l'identité entre l'auteur (qui signe bien « Guy » Delisle en couverture), le narrateur (celui qui s'exprime dans le récitatif) et le personnage (l'avatar faisant le lien avec la voix narrative). La chose est nettement moins appuyée dans *Chroniques Birmanes* : en effet, cette album forme avec les précédents (*Shenzhen* et *Pyongyang*) une série autobiographique connue du lecteur. L'auteur a donc de moins en moins besoin de préciser les choses à mesure que ses ouvrages paraissent et peut compter sur des phénomènes de reconnaissance chez le lecteur. Lejeune envisage dans la dernière partie de son ouvrage un cas de figure qui correspond à ce que nous trouvons chez Delisle⁶⁷ :

66 « Je distingue difficilement son visage car il n'y a pas de lumière à l'intérieur de l'aéroport », planche 3, souligné par nous.

67 Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, p. 337.

Le pacte autobiographique n'a pas la même fonction dans tous les textes : dans certains cas, il se trouve en position *dominante*, et c'est autour de lui que le texte se constitue ; dans d'autres cas, il correspond à une spécification secondaire par rapport à une attente différente (attente d'information sur un sujet, par exemple).

En effet, les albums de Guy Delisle respectent bien le pacte autobiographique mais n'ont pas pour objectif premier de rendre compte de la vie individuelle de l'auteur. Cet aspect différencie son travail de celui de Trondheim qui, lui, place bien son aventure personnelle au centre de sa réflexion et de son écriture.

Le deuxième point sur lequel Philippe Lejeune fait reposer son analyse est le « pacte référentiel »⁶⁸ :

la biographie et l'autobiographie sont des textes *référentiels* : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. Leur but n'est pas la simple vraisemblance mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel », mais l'image du réel.

En plus du premier pacte qui tenait aux questions d'identité, un deuxième vient donc compléter la définition du genre autobiographique et garantir l'unité du témoignage. Il introduit les notions de vérité et de réalité, et en effet, les premières autobiographies en littérature se sont fermement engagées à respecter ces conditions dans leur récit. Dans ses *Confessions*, Saint Augustin se devait d'être fidèle à ce qu'il avait vécu et surtout ne rien tenter de dissimuler puisque son témoignage avait pour destinataire son Seigneur et juge. Rousseau, quant à lui, et même si la critique littéraire a montré qu'il n'a pas toujours fait l'économie du mensonge ou de la dissimulation, mettait tout de même un point d'honneur à pas modifier la réalité⁶⁹. Il est certain que l'exigence de conformité à la réalité est un enjeu primordial chez Guy Delisle puisqu'il cherche à rendre compte de l'expérience qu'il a faite d'un pays sans souscrire à une thèse particulière. La méthode de travail qu'il emploie a donc été choisie en fonction de son objectif, et c'est celle-ci qu'il commente en disant qu'il « ne parle que de ce qu'[il] voit et enten[d] » et qu'il « ne triche pas et ne [s]'embelli[t] pas »⁷⁰. Sa posture est celle de l'observateur honnête. On peut d'ailleurs vérifier son respect du contrat en prenant appui sur ses adversaires. Un long article⁷¹ revient sur *Pyongyang* et critique la partialité de Delisle dans son album (qui, par ailleurs, n'a jamais cherché à démentir son point de vue biaisé). Or une de ces

68 Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, p. 36.

69 « Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon », ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Le livre de poche, 2012, p. 47-48.

70 *L'indispensable*, n°1 (5), Octobre 2011, p. 89.

71 « Une lecture critique de *Pyongyang* », 9 Janvier 2009, <http://www.amitiefrancecoree.org/article-26586778.html>

remarques nous permet de mettre en évidence la franchise de notre auteur :

[I]l n'est pas dans les usages coréens [...] de poser une avalanche de questions précises à ses interlocuteurs, au risque de leur faire « perdre la face » en les amenant à ne pas pouvoir répondre. A cet égard, le silence du guide coréen de notre auteur face à ses questions insistantes sur ce qu'est devenu un animateur du studio l'amène à une conclusion [...] erronée.

Mais dans le passage incriminé, Delisle (*figure 47*) ne tient aucunement un discours argumenté en ce sens. Il présente la situation telle qu'il l'a vécue (des questions auxquelles son guide cesse subitement de répondre, le silence étant accentué par ces deux cases muettes le représentant) et termine cette séquence par une réflexion de la voix narrative dont la redondance graphique, contenue dans une bulle de pensée, indique bien qu'il s'agit d'une association d'idées. Le simple fait que l'auteur de l'article puisse tenir un discours sur une situation qu'il a reconnue à travers la bande dessinée de Delisle montre que ce dernier a agité avec fidélité vis à vis de la réalité. Sa subjectivité se place donc dans la sélection des instants présentés et dans leur présentation, mais il s'en remet entièrement au réel et à sa transcription pour le reste. On peut ajouter que si notre auteur ne refoule pas la subjectivité inhérente à ce type de récit, il y a recours d'autant plus volontiers lorsqu'il s'agit de parler de lui-même et n'hésite pas à grossir certains traits de sa personnalité. Citons encore Philippe Lejeune⁷² :

Le sujet doit être *principalement* la vie individuelle, la genèse de la personnalité : mais la chronique et l'histoire sociale ou politique peuvent y avoir aussi une certaine place. C'est là une question de proportion ou plutôt de hiérarchie.

On retrouve lisiblement ce cas de figure dans les deux albums de notre corpus. Le référentiel ne doit donc pas s'appliquer uniquement au statut d'auteur-narrateur-personnage puisqu'il recouvre une réalité indépendante dont Delisle est le témoin. « La ressemblance au vrai » dont il est question doit être généralisée à tout ce qui entoure le narrateur, et même l'être de façon prioritaire.

Trondheim vient quelque peu compliquer l'analyse de Lejeune. Dans *Approximativement*, ses songes fantasmatiques rompent avec l'illusion référentielle car ils ne sont pas signalés comme en rupture avec le reste de l'album. L'espace est parfois stylisé pour aller jusqu'au symbole (*figure 48*). Ce pacte est de plus fragilisé par les témoignages qui suivent immédiatement les planches de bande dessinée. Pour exemple celui de Killoffer (« Les choses que je dis à Lewis dans la vie n'ont rien à voir avec les paroles qu'il me prête », « ce n'est pas avec cet album que le public pourra espérer apprendre quoi que ce soit sur Lewis », « Plus que jamais, Lewis avance masqué ») et

72 Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, p. 15.

de Jean-Louis (« l'anecdote de la page 49 ne fut aucunement relatée dans les circonstances décrites ici »). Ces commentaires convoquent un paradoxe : ils révèlent d'une part que nombre de séquences insérées dans le livre ont été remaniées ou même totalement transformées. Mais ces réflexions ont été délibérément insérées dans l'album avec l'assentiment de l'auteur (c'est lui qui clôt cette série de témoignages), ce qui signifie que l'exigence de véracité qui pourrait être vérifiée a tout de même sa place dans son œuvre autobiographique. Il ne dissimule pas jusqu'au bout et confesse son détournement de la réalité vécue. Ainsi, le pacte référentiel dont Lejeune fait mention est réhabilité par cela même qui dénonçait son non respect. Dans *La Malédiction du parapluie*, les problématiques évoluent puisque le point de départ est différent. Il est intéressant pour comprendre ce dernier de se pencher sur la jaquette de l'album qui agit comme un petit manifeste du principe des *Petits Riens* (figure 49). Elle fait référence à une note qu'on trouve dans l'album où l'auteur voit dans la rue une canette de bière sur un slip. Le premier rabat de la jaquette nous montre Trondheim en train de faire un croquis de ces objets, et sur le second on le voit montrer, assez fier, son carnet à sa compagne qui fait la moue. Au delà de l'aspect comique de la scène, ces deux images nous montrent l'envers du décor (la réalisation de la note avant sa publication en ligne) et de la démarche de l'auteur. Il s'attache à dessiner ce qui pourrait être considéré comme insignifiant (d'autres dessins s'attardent sur un cadenas, un coupe-ongle trouvé par terre, etc.) et à prendre ainsi pour sujet ce qui n'intéresse personne. Il part donc d'un fait réel et concret, voire d'un objet matériel précis, et l'exploite narrativement. De ce fait, on retrouve ici une démarche qui se rapproche de celle de Delisle, ce qui n'est pas le cas dans *Approximativement*.

b) Héritages du genre autobiographique

La bande dessinée étant une littérature relativement récente (on associe habituellement ses débuts à l'œuvre du suisse Rodolphe Töpffer, aux alentours de l'année 1827⁷³), la tradition de l'autobiographie avait déjà placé depuis longtemps ce genre dans le champ des classiques avant que nos deux auteurs s'en saisissent. Il est alors intéressant de se questionner sur les différentes influences qu'ont pu avoir sur eux ces antécédents.

Dans le tome 4 des ses *Petits Riens*⁷⁴, Trondheim met en exergue la citation

73 Se reporter au livre de PEETERS et GROENSTEEN *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, 1994.

74 *Mon ombre au loin*, Paris, Delcourt, 2009, 120 p.

suivante :

Les loisirs de mes promenades journalières ont souvent été remplis de contemplations charmantes dont j'ai le regret d'avoir perdu le souvenir. Je fixerai par l'écriture celles qui pourront me venir encore.

Elle est extraite de la première promenade des *Réveries du promeneur solitaire*⁷⁵. En outre, le titre du deuxième tome *Le Bonheur inquiet* fait écho (que ce soit volontaire ou non) à un autre passage des *Réveries* où on retrouve ces deux termes dans la même phrase : « [C]omment peut-on appeler *bonheur* un état fugitif qui nous laisse encore le cœur *inquiet* [...] ? »⁷⁶. Si la présence de références à Rousseau au sein d'une autobiographie n'a rien d'étonnant (il est le premier à se revendiquer d'une telle entreprise dans ses *Confessions*), il est plus inhabituel de les trouver chez Trondheim qui évoque souvent ses lacunes culturelles (*figure 50*). L'apposition de la première citation aux *Petits Riens* est justifiée par leur visée commune : fixer des souvenirs qui ne résisteraient pas au passage du temps. Mais quel rapport faire entre l'œuvre fondatrice des *Confessions* et notre corpus ? Si les ressemblances avec Delisle s'avèrent ténues, on peut néanmoins indiquer qu'ils partagent une progression logique et chronologique dans leurs œuvres : Rousseau raconte son existence en partant de sa naissance et en allant jusqu'au moment de l'écriture, et *Pyongyang* et les *Chroniques Birmanes* rendent compte d'un témoignage qui va du début à la fin du voyage entrepris. Dans les deux cas, nous avons affaire à des itinéraires (l'un personnel, l'autre géographique). Les *Petits Riens* ont eux aussi un aspect chronologique mais qui n'est pas clairement précisé (au contraire des *Carnets de bord* qui s'étendent sur une période précise). Par ailleurs, Trondheim entre en concordance avec un des topos du genre en racontant des souvenirs d'enfance. L'un deux, celui du vol du franc, n'est pas sans rappeler expressément ce qu'on peut trouver chez Rousseau (le vol du ruban) et chez Saint Augustin (le vol des poires). Ces trois souvenirs marquants ont trait à la culpabilité engendrée par le (maigre) larcin, et annoncent dans le cas de Trondheim l'arrivée de cette « mauvaise conscience » qui le rongera jusqu'à l'écriture de cet album. Deux différences majeures sont cependant à lire chez lui : la première réside dans la temporalité de l'écriture. Pour *La Malédiction du parapluie* comme pour *Approximativement*, la création se fait au fur et à mesure, au fil des publications. Les notions de bilan et de rétrospection sont donc très atténuées. Le but n'est pas chez lui d'inventorier avec systématisme ; ses œuvres rendent plus compte

75 ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1995, 861 p.

76 ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1995, p.101 (cinquième promenade), souligné par nous.

d'instants choisis qui viennent former un tout par leur accumulation. Dans les cas de nos deux auteurs, les autobiographies ne sont pas non plus centrées sur l' « histoire de la personnalité »⁷⁷, définition à laquelle répond parfaitement Rousseau. Delisle nous donne très peu accès à lui-même⁷⁸ et ce dans une temporalité et une géographie restreintes. L'unité n'est pas à chercher dans le « moi » mais dans l'expérience à laquelle il se confronte. Trondheim produit des ouvrages plus aut centrés mais qui n'ont pas vocation à faire le tour de son histoire personnelle. La dimension du passé de l'expérience est peu traitée ou passe par des allusions ; la majorité des planches que ces auteurs nous donnent à lire sont axées sur un présent relativement proche (dans *Pyongyang* et *Chroniques Birmanes*) ou presque immédiat (*La Malédiction du parapluie*).

On l'a vu, nous retrouvons chez Delisle et Trondheim beaucoup d'éléments désignés par Lejeune comme des signes du champ autobiographique. Néanmoins, nous avons affaire à des auteurs trop jeunes avoir pu produire une autobiographie définitive. Leur fréquence de publication et la pluralité de leurs œuvres ayant pour sujet leur propre vie impliquent une diversité dans leur production. Chaque nouvel album issu de cette veine vient compléter les autres apportant au lecteur un nouvel angle de lecture et des évolutions sur le plan graphique comme sur le plan personnel pour approcher ces auteurs. Si la bande dessinée n'est pas à classer comme genre au même titre que la science-fiction, on peut aussi dire qu'il n'y a pas de style autobiographique qui lui soit propre et qu'elle puisse développer exclusivement. En plus des similitudes avec l'autobiographie que nous avons eu l'occasion de détailler, on peut lire dans notre corpus d'autres signes qui appartiennent à d'autres catégories des littératures intimes. Viennent en premier lieu les mémoires dont Sébastien Hubier nous dit qu'ils sont « consacrés aux bouleversements historiques auxquels l'écrivain a assisté, ou pris part » et il s'agit principalement pour ce dernier d'écrire « à partir de ce qu'il a fait, ou vu »⁷⁹, en opposition à l'autobiographie qui est axée sur ce que le sujet « a été ». Les mémoires comprennent donc une dimension d'action qui prend le pas sur celle de l'être, ce qui est précisément une description qu'on pourrait faire du travail de Guy Delisle. Ses albums le présentent à la fois acteur (il va dans ces pays, participe à leur économie ou à leur vie quotidienne) et spectateur (il rend compte de son voyage depuis sa position en retrait). Une nuance peut être ajoutée à ce constat : si il y a bien un travail rétrospectif dans la

77 Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, p. 14.

78 « Certains écrits [...] m'obligent au voyeurisme et cela me gêne. Vraiment ! Je ne pourrais jamais m'impliquer plus personnellement dans mes récits que ce que je fais déjà » *L'indispensable*, n°1 (5), Octobre 2011, p. 86.

79 HUBIER Sébastien, *Littératures intimes*, Paris, Armand Collin, 2003, p. 53.

démarche (il n'écrit qu'une fois rentré), la durée de temps qui sépare l'expérience de son récit est relativement restreinte. Nous n'avons pas affaire à un auteur qui, réfléchissant sur son passé, reconsidère ce à quoi il a assisté. D'ailleurs, si Trondheim convoque Rousseau, Delisle, lui, mentionne bien qu'il lit Orwell et Kessel, écrivains engagés et aventuriers, pendant ses deux voyages. On observe la présence d'une notion d'actualité dans *Pyongyang* et dans *Chroniques Birmanes*, puisque leurs lecteurs contemporains ont pu voir depuis la publication de ces deux albums la mort de Kim Jong-il et la libération d'Aung San Suu Kyi. Les œuvres de Lewis Trondheim, au contraire, se défendent d'une telle ambition, comme cela est précisé sur la jaquette de *La Malédiction du parapluie* : « [i]l s'est très vite rendu compte qu'il n'aurait aucune prise sur les guerres à travers le monde, le terrorisme de masse et l'utilisation d'armes bactériologiques ». Devant une incapacité à englober ces grands sujets dans un discours, il préfère s'atteler à décrire ce qui reste une fois que les sujets dits « important » ont été traités par d'autres. On peut toutefois dire qu'il se rapproche de Delisle sur ce point, ce dernier étant bien embêté par l'éclatement de conflits à Gaza pendant son séjour à Jérusalem. C'est ce qu'il décrit en parlant du « contraste entre le petit quotidien et le sauvetage du monde » qu'il qualifie d'« indissociables »⁸⁰. Les différencier est affaire de hiérarchisation, mais tous se rejoignent dans des points de détail, ce que s'efforce de mettre en évidence cet auteur. Certains *Petits Riens* viennent aussi faire avec simplicité la synthèse de ces enjeux colossaux et dérisoires (*figure 51*), ce qui est cristallisé par leur titre où l'objet usuel qu'est le « parapluie » est associé à la menace pensante d'une « malédiction ».

On peut ajouter aux mémoires, dans la catégorie des écrits intimes, le récit de voyage autodiégétique qui, toujours selon Hubier, « permet à l'écrivain d'ordonner sa perception du réel tout en affirmant sa singularité d'artiste : l'odyssée ne s'achève pour lui que lorsqu'elle est enfin devenue écriture »⁸¹. Encore une fois, Delisle semble particulièrement concerné par cette variante de la littérature du moi. Son voyage prend à la fois fin et vie au moment où le récit en bande dessinée commence et où il peut être transmis. Il arrive aussi à Trondheim de raconter ses déplacements (aux États-Unis dans *Approximativement* et à la Réunion, au Royaume-Uni et en Chine dans *La Malédiction du parapluie*). Une différence fondamentale est cependant à marquer entre ces deux auteurs : chez le second, le voyage reste anecdotique, il ne modifie finalement que l'environnement du « petit rien » raconté et n'est ni leur sujet ni quelque chose qui

80 *L'indispensable*, n°1 (5), Octobre 2011, p. 93.

81 HUBIER Sébastien, *op. cit.*, p. 59.

modifie le type de narration employé. On constate aussi ce phénomène dans le premier album où l'auteur ne parvient pas à donner une vision globale de son séjour en Amérique. Chez Delisle au contraire, le voyage occupe une place centrale puisqu'il motive l'écriture même du livre et constitue le cadre du récit. Ce cadre est à la fois géographique et temporel, et c'est lui qui détermine les limites de la narration.

Enfin, le journal intime constitue la troisième littérature du moi qu'on peut convoquer à la lecture de notre corpus. Au contraire d'écrits plus classiques de retour sur soi où « le souvenir s'est modifié au contact d'autres expériences, et [où] ne sont écrites que les expériences qui ont réellement marqué l'écrivain », le journal « vise à l'inessentiel, à l'inconstant, au dérisoire. [...] [S]on instantanéité s'oppose formellement au recul de l'autobiographie »⁸². Ce lexique fait inmanquablement penser à l'entreprise de Trondheim : ses *Petits Riens* laissent justement une trace de ces instants insignifiants qui auraient été perdus s'ils n'avaient pas été consignés sous cette forme. Trondheim les considère d'ailleurs comme étant sa « récréation »⁸³, ce qui indique un certain degré d'intimité dans son rapport à cette œuvre. Dans *Approximativement*, l'enjeu est différent puisque les scènes sont plus recomposées que retranscrites, comme nous permettent de l'affirmer les témoignages qui suivent le récit⁸⁴. Et cela rejoint d'ailleurs cette impuissance avoué de l'auteur à s'attaquer aux sujets imposants : seule une narration courte et s'attachant à un détail peut lui permettre de rester proche du réel. Au contraire, une situation qui s'éternise (comme par exemple la discussion dans la rue avec les prosélytes chrétiens) est inévitablement modifiée et arrangée pour se plier à une dynamique narrative. Une autre partie de l'œuvre de Trondheim va plus loin dans la fixation de l'instant : ses *Carnets de bord* ont été édités tels quels, sans retouches graphiques ni orthographiques ; les dessins ont été réalisés sans croquis préalables, ce qui tente de rendre compte du geste du dessinateur dans sa vérité. C'est d'ailleurs ce que vise et critique Fabrice Neaud en indiquant qu'« il n'y a pas plus de "vrai" dans ce dessin-ci qu'il n'y en avait dans tous les dessins laborieux de la bande dessinée contre laquelle il s'est érigé »⁸⁵. Si la réussite de Trondheim à figer le temps peut en effet être discutée, on peut toutefois ajouter à cet aspect les dates qui sous-titrent ces carnets (« 1-

82 *Ibidem*, p. 59.

83 <http://www.du9.org/Syndrome-du-Prisonnier-Le>, en réponse à la critique négative de Jeanine Floreani sur *Le Syndrome du prisonnier*.

84 « l'anecdote de la page 49 ne fut aucunement relatée dans les circonstances décrites ici par l'auteur. [...] Lewis a remodelé ou occulté nombre de choses. » (Jean-Louis).

85 *L'éprouvette* tome 3, NEAUD Fabrice et MENU Jean-Christophe, « Autopsie de l'autobiographie », Janvier 2007, p.464.

10 décembre 2001 » pour le premier tome) et qui les lient un peu plus fortement avec le genre du journal intime. Cette intimité est évidemment toute relative puisque ces œuvres ont toutes été écrites avec l'horizon d'une publication future. Les *Petits Riens*, notamment, en sortant sous forme papier ont pu toucher un public élargi ne se limitant plus aux lecteurs de blogs. Leur format appelle aussi au commentaire : de taille plus réduite que celle des autres albums, il reproduit matériellement l'idée de « carnet ». Delisle quant à lui n'est pas non plus à exclure de ce champ littéraire ; si ses livres sont dessinés après-coup, leur matière est, elle, saisie sur le vif par la pratique quotidienne de prise de notes. Le lecteur assiste par conséquent à une mise en récit d'indications qui reprennent les principes du journal. Le journal intime est situé en amont et constitue la genèse de ses œuvres finies.

Les albums qui composent notre corpus ne se limitent donc pas à l'autobiographie : tout en respectant les codes principaux et en se les appropriant, ils explorent d'autres possibles de la littérature du moi. David Turgeon parle à juste titre dans un de ses articles d'un « Trondheim Auto-biographique(s) »⁸⁶, appellation qui cherche à recouvrir toutes les publications où l'auteur est lui-même protagoniste. Cette définition qui prend en compte la dimension plurielle de tout travail sur soi peut être étendue au travail de Guy Delisle qui, s'il diversifie moins ses formes, ouvre pourtant tout autant son espace autobiographique à diverses influences.

2) LE MOI, PRISME D'UN AILLEURS

L'individualité n'est pourtant pas seule à motiver l'entreprise autobiographique. Les albums de notre corpus ne rendent pas compte d'un listage de faits et de dates mais sont au contraire puissamment ancrés dans la subjectivité de leur auteur. Son rapport à lui-même, mais aussi à sa vie et au monde qui l'entoure, sa façon de recevoir ce dernier et d'en donner une conception personnelle en retour, font tout l'intérêt pour le lecteur de ces œuvres qui ont pour matière un être qui leur est étranger. La question du moi s'avère être également un prétexte à son propre dépassement, et parler de soi n'exclut pas de parler des autres. Nos deux auteurs sont de talentueux exemples de cette révélation d'une altérité via le prisme de l'individu.

a) Légitimité d'une démarche

Fabrice Neaud et Jean-Christophe Menu, dans leur échange très critique vis à vis de leurs confrères auteurs autobiographes présenté dans le troisième volume de

86 <http://www.du9.org/Trondheim-autobiographique-s>.

l'Éprouvette, font un constat pessimiste sur ce genre qu'ils jugent aliéné⁸⁷ :

[B]ien des récits autobiographiques désormais, semblent ne plus procéder d'une recherche singulière, propre à chaque auteur, issue de son matériau le plus personnel, mais bien de la reconduction d'une grammaire créée par d'autres.

Ce constat est fait en 2007, soit une quinzaine d'années après la parution des premiers feuillets d'*Approximativement*. Cet album qui fait figure de pionnier en France ne peut être accusé, du fait de sa date de publication, de reprendre des canevas déjà établis précédemment par d'autres auteurs. Le terme de « grammaire » est par contre recevable chez Delisle, puisqu'il reprend, comme on l'a déjà vu, un format qu'il décline dans ses différents récits de voyage. Les éléments de départ restent les mêmes (protagoniste curieux, point de vue personnel assumé, découverte progressive d'un pays et de sa culture, dimension profondément politique de l'œuvre, temporalité stable) quand le sujet, lui, change au gré des séjours effectués par l'auteur. Il ne peut pas être accusé lui non plus de s'approprier des modèles dont il ne peut revendiquer la paternité puisque, en effet, il crée entièrement les moyens de son expression. La « grammaire » dont il use lui est propre. Menu et Neaud insistent sur le fait que l'autobiographie (en bande dessinée) s'est « calcifiée en genre » ce qui a pour effet de mettre de côté toute « mise en danger »⁸⁸ de l'auteur dans son œuvre. Si cette critique est compréhensible au regard de l'évolution des sujets traités aujourd'hui par ce médium (l'autobiographique est devenue un passage presque obligé dans la BD indépendante et a dépassé ce domaine, ce qui a produit beaucoup d'albums médiocres), les conclusions qui en sont tirées sont plus discutables. Les définitions données d'une « bonne » autobiographie excluraient presque sur chaque point les ouvrages de notre corpus. En premier lieu est évoqué ce « "je" qui n'est rien d'autre qu'un "il" déguisé »⁸⁹ et qui donne lieu à des autobiographies « qui croient dépasser la contrainte de départ [...] en ré-endossant le masque des "personnages" du récit fictionnel »⁹⁰. En somme, certains albums autobiographiques seraient des fictions qui tairaient leur nom. Nous avons vu que Trondheim, en effet, reste parfois *approximatif* et arrange la réalité des événements vécus pour la plier à sa narration. Cela ne diminue pas pour autant la dimension autobiographique de son œuvre : ce qu'il occulte n'invalide pas ce qu'il montre (*figure 52*), et ce qu'il modifie ne l'est que pour mieux présenter la manière dont il a vécu ce qui est rapporté (en lisant

87 NEAUD Fabrice et MENU Jean-Christophe, *op. cit.*, p. 445.

88 *Ibidem*, p. 469.

89 *Ibidem*, p. 462.

90 *Ibidem*, p. 470.

Approximativement, le lecteur se doute bien que les dialogues reproduit n'ont pas été enregistrés au préalable puis retranscrits fidèlement). Cette notion de personnage rejetée dans *L'Éprouvette* devient inévitable lorsque le médium exige de passer par la représentation comme c'est le cas pour la bande dessinée, sujet sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Le débat en vient ensuite à porter sur l'intention d'écriture : « une autobiographie vraie ne propose aucune connivence avec le lecteur. [...] Ce gimmick de l'"identification" est une erreur »⁹¹. A cette idée est liée celle de la complaisance qui est traitée négativement⁹² :

[Ê]tre complaisant, c'est chercher à plaire en amont, [...] c'est forcément inclure autrui [...] dans la projection vis à vis de laquelle son travail va être reçu. C'est déjà mélanger art et communication.

Pourtant, un raisonnement un peu plus poussé sur la question met à jour l'hypocrisie de ce constat : les auteurs publiés, qui ont œuvré en ce sens, le font pour être lus et donner ainsi lieu à une expérience qui sort de champ strictement personnel. La prise en compte du lectorat, tant au point de vue pratique (celui de la lisibilité de l'album) qu'existential, est une caractéristique qu'on constate chez nos deux auteurs, et elle n'est nullement le fait d'une mise en avant de soi outrée. Elle leur permet justement de ne pas tomber dans le piège du nombrilisme. Chez Delisle, le public est placé au centre de la démarche d'écriture puisque son objectif est de le guider, par la bande dessinée, à quelque chose qui d'ordinaire en est détaché. Il crée ainsi une voie d'accès qui lui permet de sensibiliser ses lecteurs à des problématiques qu'ils n'auraient peut-être jamais abordées par un autre biais⁹³. Ce rôle de passeur concorde tout à fait avec l'humilité affichée par cet auteur : il est là pour transmettre son expérience, et non pour se mettre en avant. On trouve bien une volonté de « communiquer », mais ce dans le sens non galvaudé du terme. Toutefois, l'idée qui clôt l'échange reproduit dans *L'Éprouvette* entre davantage en résonance avec les albums de Trondheim et Delisle⁹⁴ :

[L]un des principaux intérêts de l'autobiographie, cette fois-ci comme approche formelle, [est] d'opposer aux récits classiques et/ou fictionnels, qui imposent plus ou moins un début et une fin jusque dans leurs diverses « scènes », des propositions

91 *Ibidem*, p. 466.

92 *Ibidem*, p. 467.

93 «En évoquant un quotidien confortable ou des anecdotes parfois cocasses sur les expatriés, je permets à des lecteurs pas forcément intéressés par la politique de s'identifier au récit, pour les mener ensuite par la main vers des observations sur ce régime militaire paranoïaque, sur le drame des cliniques pour séropositifs, sur le travail remarquable des humanitaires, sur les interrogations de ces derniers autour de leur présence dans des conditions difficiles et restrictives. C'est tout l'intérêt de cette démarche, qui permet de toucher un public qui ne lit pas forcément les journaux». Delisle cité par Ariel Herbez dans l'article *L'autobiographie, prise des dessinateurs*, Le Temps, 27 Décembre 2007, http://www.pressmon.com/cgi-bin/press_view.cgi?id=239817.

94 NEAUD Fabrice et MENU Jean-Christophe, *op. cit.*, p. 472.

d'*inachèvement*, voir d'*incommencement* [...]. Ce marqueur de la vie est générateur de formes.[...] [Le narrateur] est avant tout une somme floue d'événements et une croisée de lignes de destinées qui ne sauraient constituer un être fini. [...] Les contours de l'autobiographie, comme ceux du sujet, sont un flou quantique. Et doivent le rester.

Nos deux auteurs mettent en effet en application ces observations. *Approximativement* et *Pyongyang* sont des récits continus, sans rupture brutale qui viendrait créer des séquences hétérogènes au sein de la narration. Dans le premier, nous passons d'une scène à l'autre sans plus d'explications, sans accompagnement particulier. On y voit un fil conducteur (le protagoniste) mais ni un vrai commencement (nous prenons l'histoire en marche) ni une véritable fin (la conclusion n'en est pas vraiment une puisqu'elle termine le livre sur une ouverture (*figure 53*)). *La Malédiction du parapluie* n'inclut ni l'idée d'exhaustivité ni celle de finitude (des notes continuent actuellement d'être publiées sur le blog de Trondheim) et génère au contraire une esthétique du fragment. Les *Chroniques Birmanes* enfin, mêmes si elles sont ordonnées en petites séquences, ne mettent pas l'accent sur une intrigue dont on attendrait la résolution mais sur chaque aspect du récit. Si elles s'achèvent souvent sur une note comique, ce n'est jamais cette dernière qui donne du sens au reste. Elle vient comme un supplément qui confère à l'album sa tonalité joyeuse (*figure 54*).

b) L'individuel et le collectif : le moi face à autrui

Cette question du positionnement de l'auteur face à son lecteur introduit celle d'une thématique qui s'impose d'elle-même à la lecture de ces quatre œuvres : celle de l'individuel et du collectif. On observe en effet chez Delisle et Trondheim deux manières d'envisager le rapport à l'autre et de le réaliser dans leurs albums. L'intérêt qu'ils portent à leur lecteur reste cependant un postulat immuable de leur écriture.

Cette dualité d'unité et de pluralité préexiste dans le fonctionnement même du médium qui est le sujet de notre étude. C'est ce que développe plusieurs fois Will Eisner dans *L'art séquentiel* où il introduit le concept d'expérience commune. Cela se joue en premier lieu sur le plan graphique : une bande dessinée étant avant tout une narration, l'objectif de l'auteur est de faire en sorte que son histoire soit toujours lisible et ne résiste pas à la compréhension (sauf si bien sûr il fait partie de sa stratégie narrative d'égarer le lecteur). Ce qui est représenté doit donc toujours pouvoir être assimilé à un énoncé clair, les images étant, en BD, des énonçables⁹⁵. La communication passe par le dessin, et

⁹⁵ « Une narration en images [...] repose sur la monstration et est permise par le caractère d'énonçable de l'image. », MORGAN Harry, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Éditions de l'an 2,

« par conséquent, l'habileté de l'interprétation et l'universalité de la forme choisie sont cruciales »⁹⁶. Le dessinateur doit maîtriser suffisamment son trait pour conserver son style propre tout en faisant passer clairement la situation mise en scène. Le deuxième recours à l'expérience commune est contenu dans l'automatisme même de la lecture. L'ellipse comprise entre deux images effectue un « saut optique et mental »⁹⁷ et a pour effet d'annuler la vignette qui la précède pour permettre à celle qui la suit d'exister, soutenant ainsi l'avancée de la narration. A chacune de ces ruptures, le lecteur, pour permettre la bonne marche du récit, doit « remplir les événements intermédiaires en puisant dans son expérience »⁹⁸. L'auteur, de son côté, doit suffisamment bien ciseler sa mise en scène pour ne pas entamer la logique qui régit tout son récit. (*figure 55*). Les albums de Guy Delisle sont également en lien avec cette problématique : il tente justement, à travers ses récits de voyages, de faire de son expérience propre une expérience commune. Le cheminement est inversé : au lieu de donner à voir au lecteur des références communes pour faire passer son histoire (cette fonction est assumée, comme on l'a vu, par le dessin), il part du particulier (son vécu, sa vision des choses) et l'élargit à son lectorat. Partager revient à mettre en commun ce qui ne l'était pas et c'est ce qui constitue l'objectif premier des *Pyongyang* et des *Chroniques Birmanes*.

D'autre part, notre corpus pose avec récurrence la question du Moi et de l'altérité. Le premier concerné par cette dernière est l'auteur lui-même puisqu'il est en quelque sorte le premier de ses lecteurs. Comme l'affirme Thierry Groensteen, « se dessiner c'est forcément se mettre à distance »⁹⁹. En faisant son autobiographie en bande dessinée, l'auteur se prend comme modèle graphique (il se dessine) et comme sujet principal de sa narration, et s'objectivise par ce biais. Parler de soi revient à se faire objet de regard (en premier lieu le sien, puis celui d'autrui), et on peut ainsi dire qu'un autobiographe se fait temporairement « autre », ayant pour objectif paradoxal de mieux de se connaître et se comprendre. On trouve chez Trondheim plusieurs exemples de cette perception extérieure de lui-même. La prise d'un pseudonyme et d'un avatar est à cet égard révélatrice puisqu'ils indiquent qu'en se prenant comme sujet d'étude, il n'est cependant pas dans l'illusion de la pleine connaissance de soi ; c'est une façon d'admettre que le tour de la question ne sera jamais fait. Une conception particulière du personnage qu'il réemploie souvent dans ses albums est également à commenter sur ce sujet. A propos de

2003, p.40.

96 EISNER Will, *L'art séquentiel*, Paris, Delcourt, 2009, p. 13.

97 GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p. 133

98 EISNER Will, *L'art séquentiel*, Paris, Delcourt, 2009, p. 45.

99 GROENSTEEN Thierry, *Bande dessinée et narration*, Paris, PUF, 2011, p. 108.

la série des *Formidables aventures de Lapinot*, il confie¹⁰⁰ :

Dans les BD je suis tous les personnages : le moralisateur [...] c'est moi, celui qui fait l'imbécile c'est moi, celui qui a peur c'est moi, celui qui n'aime pas les microbes c'est moi, [...] et Nadia c'est moi aussi.

Chaque personnage semble ainsi être une facette accentuée et incarnée de sa personnalité, ce qu'on retrouvera dans *Approximativement* lors de ses dédoublements. Il se divise et peuple son œuvre au sens littéral. Le vrai n'est pas à chercher dans l'un ou l'autre membre du personnel diégétique (et surtout pas uniquement dans le protagoniste qu'est Lapinot) mais à lire dans leur ensemble. Le court récit *Imbroglia* reprend cette idée et en fait un ressort comique : en suivant la fameuse formule du « *mécanique plaqué sur du vivant* »¹⁰¹, il interchange les rôles de ses personnages (la victime, le meurtrier, le complice) jusqu'à donner le tournis à son lecteur. Ainsi automatisée, cette redistribution constante des personnalités rend obsolète le concept même de personnage réaliste : ils sont toujours une manifestation de leur auteur ou, en l'occurrence, de codes génériques.

Du point de vue linguistique, Émile Benveniste a montré que le simple fait de se penser soi-même indique la prise en compte de l'existence d'autrui. On trouve de ce phénomène des marques langagières utilisées en permanence : « Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à [...] un *tu*. [...] [A]ucun de ces deux termes ne se conçoit sans l'autre ; ils sont complémentaires »¹⁰². L'autobiographe agit donc par contraste en s'excluant momentanément du collectif. L'emploi de la première personne du singulier signale en creux l'existence du reste des sujets pensants ; prendre ses distances avec la communauté revient finalement à la signaler. Mais Trondheim et Delisle dépassent cette donnée première et aspirent justement à prendre en compte activement la collectivité qui s'oppose à leur isolement autobiographique. Le premier, en abordant des thèmes fondamentaux de l'existence insérés dans le quotidien, nous rappelle que les grands questionnements ne sont jamais détachés des conditions dans lesquels ils sont pensés. (*figure 56*) L'expérience commune, celle de la vie, revient donc ici : l'exposé des angoisses existentielles de cet avatar, nous donne l'occasion de réfléchir à notre tour sur nous-mêmes (*figure 57*). En mettant en scène de façon personnelle des questionnements qui touchent tout le monde, Trondheim rejoint une des caractéristiques de l'image qui « présente nécessairement du particulier, non du général. [...] [Elle] est condamné[e] à

100 http://www.dailymotion.com/video/x20f9v_au-coeur-de-la-nuit-lewis-trondheim_creation

101 BERGSON Henri, *Le Rire*, Paris, PUF, 2007, p. 29.

102 BENEVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1996, p. 259.

la détermination et, partant, à la signature »¹⁰³. Ainsi, pour aborder des thématiques communes à tous (la mort, la vieillesse, l'angoisse) destinées à rester problématiques, il choisit d'évoquer ce qui échappe le moins à sa compréhension : lui-même. C'est de cette manière qu'il faut lire ses traitements du petit et du quotidien. Ils sont en réalité des accès simplifiés pour parler de l'essentiel. Il oppose cette actualisation permanente de questionnements immuables (la réflexion à leur sujet ne trouvera jamais de fin) à ce qu'il juge véritablement éphémère : « Le dessin de presse, c'est quotidien, mais c'est périssable. Tu t'engages mais ça paraît un jour et le lendemain, y'a plus rien, c'est fini et puis ça ne fera rien bouger »¹⁰⁴. Guy Delisle se situe justement plus dans ce champ que le Trondheim de 1998 rejetait. Ses albums effectuent une photographie de la vie politique et quotidienne de pays envisagée depuis le point de vue d'un occidental. Si, comme il le répète lui-même, l'ambition n'est pas au journalisme, ce témoignage n'en constitue pas moins un document qui se prête à l'analyse et qui prendra une valeur rétrospective avec le temps. Il fige des données historico-politiques précises, et du fait de sa vision particulière assumée, sans neutralité artificielle, se trouve dépossédé de sa personnalité propre et devient un représentant d'une catégorie datée d'être humain. En mêlant une histoire collective (celle des habitants d'un pays) avec la sienne (domaine professionnel ou familial), il produit une lecture individuelle qui englobe une réalité collective. Le terme de « sociobiographie » employé par Jean-Christophe Menu pourrait donc servir à identifier ce qu'on trouve chez Guy Delisle, mais la définition qui en est donnée dans *L'Éprouvette* en donne une image partielle¹⁰⁵ :

[L]'auteur de bd qui se met en scène en tant que tel avec ses complexes, ses manies et ses problèmes sentimentaux, ne met pas en scène le rapport au monde d'un individu distinct, mais un profil de personne pouvant se retrouver autour de caractéristiques semblables et un même rapport au monde. Ce qui est une grosse différence.

Si la dimension politique est éludée, on trouve dans cet extrait -qui les oppose- les deux caractéristiques de l'écriture de *Pyongyang* et des *Chroniques Birmanes* : le lecteur occidental, tout en découvrant un périple qu'il ne lui serait pas appartenu de faire, s'identifie au protagoniste et à son regard. Il est à la fois autre et proche de cet avatar qui traverse des lieux où il est l'étranger. Ce corpus semble donc avoir pour effet d'être,

103 GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée mode d'emploi*, Liège, Les Impressions Nouvelles, 2007, p. 89.

104 Interview réalisée en 1998, <http://www.pastis.org/jade/cgi-bin/reframe.pl?http://www.pastis.org/jade/association1.htm>

105 NEAUD Fabrice et MENU Jean-Christophe, *op. cit.*, p. 457.

selon le mot d'Hegel, « auprès de soi dans l'autre »¹⁰⁶.

c) L'interne et l'externe : l'ailleurs pluriel

L'altérité n'est pas le seul point sur lequel notre corpus interroge la notion d'« ailleurs ». A la dialectique du collectif et de l'individuel s'ajoute celle de l'interne et de l'externe.

On explore tout d'abord dans ces quatre albums un ailleurs géographique et temporel : ils nous offrent la possibilité de voyager en restant assis, ce qui est le propre du livre. On le constate de fait puisque, concrètement, Delisle et Trondheim, dans leurs ouvrages, représentent leurs séjours à l'étranger (ou peinent à la faire, comme dans *Approximativement*). Mais on peut dépasser ce premier stade : Groensteen nous apprend que la vignette de bande dessinée est une « fenêtre ouverte sur l'histoire »¹⁰⁷. L'univers développé dans chaque album ne nous apparaît en effet que par petites touches et ne prend sa dimension globale que dans l'esprit du lecteur qui comble mentalement les ellipses entre les cases et reconstitue le monde composé par l'auteur. Les cases que nous lisons nous donnent également une vue sur d'autres pays et paysages, l'histoire relatée s'apparentant à une exploration. S'ajoute à cette dimension celle du temps qui est cristallisé par le fonctionnement du médium. Les vignettes dont l'homogénéité est garantie par la présence de blancs (« espaces intericoniques »¹⁰⁸) forment une unité intégrable dans le système séquentiel. Ainsi, une page de bande dessinée est, selon le mot de Benoît Peeters, « une machine à convertir un espace en successivité »¹⁰⁹. La lecture progresse dans le temps à mesure que les vignettes défilent dans l'espace, l'un équivalant à l'autre. Cette caractéristique du médium est d'autant plus ingénieusement utilisée lorsque nous nous trouvons dans le champ de l'autobiographie : ce genre a en effet pour vertu de faire revivre un temps passé qui est « apparemment perdu mais toujours ressuscité par l'écriture »¹¹⁰. En convoquant leurs souvenirs, en rejouant des scènes passées (si Trondheim, parfois, invente, c'est tout de même autour d'une situation réellement vécue), nos auteurs apposent sur le papier une temporalité vivace à chaque relecture. Le statut temporel de l'image isolée, enfin, termine d'éclairer ces observations¹¹¹ :

106 Cité par FOESSEL Michaël, *La Privation de l'intime*, Paris, Seuil, 2008, p. 84.

107 GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p. 33.

108 PEETERS Benoît, *Lire la bande dessinée*, Manchecourt, Casterman, 1998, p. 40.

109 *Ibidem*, p. 86.

110 HUBIER Sébastien, *Littératures intimes*, Paris, Armand Collin, 2003, p. 74.

111 ROBBE-GRILLET Alain, cité par GENETTE Gérard, *Figure I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 80.

[L]a caractéristique essentielle de l'image est sa présence. Alors que la littérature dispose de toute une gamme de temps grammaticaux qui permet de situer les événements [...] on peut dire que sur l'image, les verbes sont toujours au présent.

L'être-là de l'image, associé à l'autobiographique, actualise toujours l'expérience vécue. Cet ailleurs qui nous est rendu accessible par ces bandes dessinées ne l'est par aucun autre biais.

Les fenêtres qu'évoque Groensteen ont aussi vue sur l'intériorité de l'auteur, qui s'oppose aux extériorités que nous venons de développer. Ces albums autobiographiques nous font accéder à leur intime, ou du moins à un intime qu'ils choisissent de nous montrer. Trondheim concède volontiers qu'il ne cherche nullement à tout exposer de sa vie dans ses publications¹¹² :

J'ai déjà produit des pages de bandes dessinées plus personnelles, sur des choses très privées, mais elles sont restées dans mes cartons ou je les ai jetées. J'avais besoin de les exprimer, mais elles n'étaient que pour moi.

Delisle, quant à lui, s'accommode bien de la grande densité de son sujet : elle lui permet de ne pas avoir à en dire trop sur lui-même et le garde de tout exhibitionnisme déplacé. Le fait qu'ils limitent leurs données autobiographiques donne d'autant plus de poids à ce qui est donné et légitime les interprétations qu'on peut essayer d'en faire. Cela pose nouvellement la question de l'intime qui d'ordinaire désigne ce qui n'est justement pas collectif : il « désigne l'ensemble des liens qu'un individu décide de *retrancher* de l'espace social des échanges pour s'en préserver et élaborer son expérience à l'abri des regards »¹¹³. Cependant, si l'intime « se perd d'être offert aux regards de tous », son espace n'est pas pour autant « celui de la solitude, mais celui de l'élection de certains à l'exclusion d'autres »¹¹⁴. On comprend que ces définitions qui s'appliquent à l'espace public trouvent un autre sens quand on les confronte à la littérature. Ces êtres « élus » dont il est question peuvent être identifiés comme les lecteurs de ces albums à qui les auteurs les destinent. L'espace personnel auquel nous avons accès est donc un espace intermédiaire où Trondheim et Delisle nous invitent. Cette notion d'intime revêt aussi par certains aspects une dimension politique, comme nous l'apprend Michaël Foessel. Il interprète le succès du journal intime au XVIII^e siècle comme une résistance de l'individu face à la domination écrasante du pouvoir religieux et politique. Delisle, en consignant ses impressions personnelles sur la Corée du Nord dans ses carnets puis dans ses albums, fait front à cette dictature communiste où l'intime (et la libre pensée)

112 Cité par GRAVETT Paul dans « Trondheim », *9e Art*, n° 13, Janvier 2007, p. 69.

113 FOESSEL Michaël, *La Privation de l'intime*, Paris, Seuil, 2008, p. 13.

114 *Ibidem*, p. 16 et 77.

doivent s'effacer devant un collectif aliéné. C'est tout le sujet de *1984* de Georges Orwell que l'auteur lit pendant son voyage (*figure 58*). L'avènement de la subjectivité décrit au XVIIIe n'a aujourd'hui plus le même sens, et le phénomène s'inverse dans notre corpus : à l'heure de l'individualisme généralisé, nos auteurs, en parlant d'eux, en profitent pour parler des autres. On observe à cet égard la terminaison d'une boucle.

3) LE MOI, LIEU DE TRANSFORMATIONS

Le moi présenté dans les ouvrages de notre corpus n'est pas seulement perméable à l'altérité, il est aussi un lieu d'incertitudes, de vacillements et de fluctuations. Son contenu, changeant, ne cesse d'être redéfini par les différents chemins narratifs empruntés par Delisle et Trondheim.

a) Autofiction(s)

Nous l'avons vu, nous retrouvons dans ces albums plusieurs types d'écrits autobiographiques. Ceux-ci passés en revue, il apparaît que le tour de la question n'a nullement été fait. La notion même d'autobiographie, qui a servi de point de départ, est dépassée par l'introduction de celle d'autofiction que nos auteurs développent tantôt de manière consciente, tantôt implicitement, ayant intégré les explorations du XXe siècle à ce sujet. Le lexique des termes littéraires de Michel Jarrety donne de l'autofiction la définition suivante¹¹⁵ :

Mot-valise mêlant les termes « autobiographie » et « fiction », apparu à la fin du XXe siècle pour désigner des récits [...] qui combinent l'apparence de la fiction et des éléments de narration strictement autobiographiques.

Gasparini, dans son ouvrage *Autofiction, une aventure du langage*, problématise davantage cette notion en insistant sur les formes que peuvent revêtir les questionnements qu'implique ce genre nouveau¹¹⁶ :

« Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience. »

De ces deux définitions ressort la grande liberté qu'autorise l'autofiction dont les commentateurs peinent à cerner précisément les contours. Les expérimentations du Nouveau Roman passées, écrire aujourd'hui dans ce genre littéraire ne semble plus relever d'un engagement novateur particulier. Pourtant, la question se pose en bande dessinée où le renouveau récent du médium est arrivé par l'autobiographie. L'autofiction

115 JARRETY Michel, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 48.

116 GASPARINI Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, p. 311.

- ou autonarration selon le terme privilégié - repose sur une vision actualisée du genre autobiographique, à commencer par le constat de l'échec de ce dernier quant aux questions de vérité et d'exhaustivité. L'œuvre fondatrice que sont *Les Confessions* de Rousseau a été maintes fois constatée par endroits biaisée et amnésique, voire consciemment malhonnête, ce qui fait dire à Serge Doubrovsky (considéré comme le premier à théoriser l'autofiction et à utiliser cette dénomination) que « toute autobiographie, quelle que soit sa « sincérité », son désir de « véracité », comporte sa part de fiction »¹¹⁷. L'idée que personne n'échappe à une fictionnalisation s'impose, et l'entreprise même de mise en récit peut être perçue comme artificielle, comme le décrypte Thierry Groensteen¹¹⁸ :

La psychologie cognitive a montré que nous appréhendons spontanément le monde sous forme de séquences d'événements, d'intrigues et d'histoires, et cette « mise en récit » nous aide à configurer notre propre expérience, à lui conférer du sens.

Le passage à la forme narrée serait nécessairement influencé par une conception spécifiquement historique du monde. Tout peut, à partir de ces considérations, être désigné comme ayant au moins l'apparence de la fiction. L'œuvre qui s'y prête le plus volontiers dans notre corpus est bien sûr *Approximativement*, mais les micro-séquences auxquelles nous avons affaire dans *La Malédiction du parapluie* et *Chroniques Birmanes* penchent aussi en ce sens puisqu'elles morcellent des expériences et en retiennent des fragments à cohérence interne. Elle transforment un flux ininterrompu (la vie) en historiottes. A ce sujet, il faut mentionner que les *Petits Riens* diffèrent de l'esthétique fragmentaire antérieure de Trondheim du point de vue de leur construction globale : leur édition papier les rassemble en les mettant les unes après les autres. De ce fait, le bénéfice de leur accumulation est plus faible que dans les autres compilations scénarisées¹¹⁹. Les albums qui nous concernent vont dans leur projet au delà du simple inventaire et s'attachent au contraire à une construction du récit qui rend leur témoignage intéressant pour le lecteur. C'est en ce sens qu'on retrouve une certaine volonté pédagogique chez Delisle. Ces bandes dessinées, puisqu'elles font le choix de l'auteur/narrateur/personnage que nous suivons, rejoignent le parcours d'une narration classique et accentuent la contamination de la vie de leur auteur par la fiction lorsqu'elle elle narrée. Marguerite Duras dira que « [l]'histoire de votre vie, de ma vie, elles

117 Colloque de Cerisy 2008, *Autofiction(s)*, Lyon, PUL, 2010, p. 391.

118 GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée mode d'emploi*, Liège, Les Impressions Nouvelles, 2007, p. 191.

119 Comme par exemple *Le Pays des trois sourires*, *Moins d'un quart de seconde pour vivre*, *Mister O*, *Fennec* ou *Bludzee*.

n'existent pas [...]. Le roman de ma vie, de nos vies, oui »¹²⁰. Ne reste de notre biographie, aux yeux d'autrui, que ce que nous sommes capables d'en raconter. Parallèlement à cette inévitable déviation, Trondheim met en lumière une autre légitimation de l'autofiction dans son essai *Désœuvré* en indiquant que « ce n'est pas parce qu'on est sincère qu'on est intéressant ». Il signifie par là l'insuffisance qu'il ressent de s'en tenir à l'autobiographie stricte. Si la sincérité n'est pas tout, elle n'est donc pas indispensable en permanence. Une réflexion sur l'autofiction repose différemment la question du mensonge et de la vérité au sein d'une littérature intime. N'est pas forcément vrai ce que l'auteur nous dit, et pas forcément faux ce qu'il ne veut pas dire et qui apparaît pourtant en filigrane dans le texte. Le critique Jean-Pierre Richard, par exemple, partait dans ses analyses des thèmes récurrents qu'il dégagait des œuvres, et non pas de ce qu'elles voulaient signifier au premier degré. Il réussissait à partir de ces thématiques à atteindre des sens plus abstraits qui le renseignaient à la fois sur les textes étudiés et sur la psychologie de leur auteur. Cette pratique mène à l'idée du « mentir-vrai », chère à Aragon selon laquelle la fiction pourrait être porteuse d'une vérité bien plus profonde et franche qu'un discours autobiographique qui s'attacherait pourtant à décrire des faits bien réels. Point ne serait besoin, pour se dire complètement, d'évoquer sa vie. La grande cohérence de tout le corpus trondheimien va en ce sens, et si cet auteur se répète rarement, les mêmes problématiques continuent de traverser toute son œuvre (« la mort, [le] vieillissement, un peu [Dieu] aussi, ce qui est au bout du chemin »¹²¹). Cette dialectique entre vérité et mensonge peut être abordée sous un angle nouveau, et Rousseau nous en donne les clefs dans l'ouvrage que Trondheim cite dans ses *Petits Riens*¹²² :

Je me souviens d'avoir lu dans un livre de philosophie que mentir c'est cacher une vérité que l'on doit manifester. Il suit bien de cette définition que taire une vérité qu'on n'est pas obligé de dire n'est pas mentir : mais celui qui non content en pareil cas de ne pas dire la vérité dit le contraire, ment-il alors, ou ne ment-il pas ? Selon la définition l'on ne sauroit dire qu'il ment. Car s'il donne de la fausse monnaie à un homme auquel il ne doit rien, il trompe cet homme, sans doute, mais il ne le vole pas.

Trondheim suit logiquement cette maxime qui fait apparaître le terme autour duquel gravitent toutes ces questions : « [m]entir sans profit ni préjudice de soi ni d'autrui n'est

120 Entretien au *Nouvel Observateur*, « L'inconnue de la rue Catinat », 28 Septembre 1984, lisible sur http://referentiel.nouvelobs.com/archives_pdf/OBS1038_19840928/OBS1038_19840928_092.pdf.

121 Extrait d'interview dans le *Portrait, Chef de crayon* de Libération, 25 Janvier 2007 par LORET Eric.

122 ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Réveries du promeneur solitaire*, Paris, Gallimard, 1972, p. 75.

pas mentir : ce n'est pas mensonge, c'est fiction »¹²³. Nous avons vu précédemment, lors de l'étude du pacte autobiographique, que nos auteurs n'en concluaient nullement un avec leur lecteur. Ne s'étant engagés à rien, ils ne peuvent par conséquent pas se rendre coupables de mensonges, selon le raisonnement de Rousseau. La déviation fictionnelle dont pourrait être l'objet leur biographie n'a pas à être jugée illégitime.

La notion qui nous paraît cependant être très légitimement invoquée est celle de la subjectivité. Dans les années 80, le mouvement littéraire du Nouveau Roman opère un retour sur l'imaginaire et valorise l'espace du fantasme. Le subjectif est jugé indispensable à toute tentative autobiographique. Catherine Cusset nous rappelle¹²⁴ que

[l]'autofiction n'est « fiction » que parce qu'elle est écriture [...]. Il peut y avoir fausseté au niveau factuel, pour des raisons esthétiques ou simplement parce que la mémoire est factuellement inexacte alors même qu'elle est émotionnellement vraie.

La théorie de l'autofiction intervient après l'avènement de la psychanalyse qui nous apprend à décrypter ce qui est donné à voir. Notre identité propre est aussi à lire dans ce qui est absent, nos omissions, les thèmes récurrents, les remaniements. C'est ce qui fera dire à Marguerite Duras que « l'oubli, c'est la vraie mémoire »¹²⁵, au sens où il sélectionne, ordonne, permet de faire ressortir les souvenirs qui comptent de ceux qui disparaissent. L'articulation avec le médium de l'art séquentiel est simple à faire : pour le dessin narratif, « montrer et raconter sont [...] une seule et même chose »¹²⁶ ; or, ce même dessin témoigne déjà d'une subjectivité de la perception, « [i]l ne dit pas « Voici ce que j'ai vu » mais bien : « Voici ce que cela a signifié pour moi », c'est-à-dire : voici *comment* je l'ai vu »¹²⁷. L'importance n'est plus placée dans une vérité objective mais dans celle du moi exprimée par une absence de neutralité. Guy Delisle élargit cette donnée à sa démarche d'écriture puisqu'il déclare ne pas chercher à atteindre un point de vue neutre dans ses albums qui traitent de problématiques collectives. On constate chez nos deux auteurs des manières différentes de prendre en compte et d'user de cette subjectivité. En premier lieu, Trondheim s'en sert comme d'un outil et en fait son matériau narratif. Sa vie et sa vision du monde forment le point de départ de ses scénarios. Dans *Approximativement*, il donne une place de choix à l'expression du fantasme (*figure 59*), et l'absence de rupture graphique entre ces passages et ceux qui correspondent à une réalité potentielle souligne leur continuité (*figure 60*). La seule

123 *Ibidem*, p. 80.

124 Colloque de Cerisy 2008, *Autofiction(s)*, Lyon, PUL, 2010, p. 35-36.

125 DURAS Marguerite, *Le Camion*, Paris, Minuit, 1977, p. 101.

126 GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p. 192.

127 GROENSTEEN Thierry, *Bande dessinée et narration*, Paris, PUF, 2011, p. 93.

interruption de linéarité visible est celle du changement de page qui marque le changement d'état du personnage (*figure 61*). On trouve vers le début de l'ouvrage un passage très intéressant qui illustre la porosité d'un état à un autre : allongé sur son lit (bas d'une page de droite) il est soudainement bousculé par son démon intérieur (haut de la page suivante). Après quelques cases de dialogue, il laissera finalement le monstre à sa méchanceté en traversant un désert jusqu'à rejoindre le lit qu'il n'avait quitté qu'en pensées (*figure 62*). Sur cette dernière vignette, les deux univers cohabitent. Le trait non réaliste qui caractérise Trondheim est une autre façon d'accroître sa possibilité de subjectivité dans la représentation : il lui laisse une grande liberté dans ses choix graphiques puisqu'elle ne l'enchaîne pas à une cohérence que le lecteur attendrait de lui. Ainsi par exemple page 7, il fait disparaître le décor pour isoler la situation dessinée ; en reproduisant la même image et en remplaçant le fond par un contraste englobant noir et blanc, il souligne son agacement et sa consternation, et rend comiquement solennel cet instant qu'il souhaiterait voir suivi d'une de ses punitions citoyennes (*figure 63*). Cette subjectivité s'exprime aussi par certains choix de composition où l'image ne le présente plus en tant qu'objet de regards (les nôtres) mais en tant que regardant (*figure 64*). Ces applications concrètes sont associées à une pratique régulière de l'autofiction. L'auteur prélève certains moments de sa biographie et en fait des saynètes qu'il entrecoupe de passages introspectifs. Présentant des instants plutôt banals de sa vie (c'est ce qui désarçonne l'apprenti lecteur de Davodeau dans *Les Ignorants*¹²⁸), il lui faut pour les faire vivre, les faire devenir histoire ; les discussions intersubjectives dont il rend compte ne sont d'ailleurs pas sans rappeler celles de Lapinot et de son entourage. C'est ainsi qu'on comprend le manque d'importance accordé à l'exactitude. Sa qualité de narrateur nous en dit après-tout plus sur lui que quelques paroles tronquées. Trondheim justifie d'une certaine manière son recours à l'autofiction par un raisonnement négatif¹²⁹ ; page 53, il se désole : « C'est dramatique. Je raconte ma vie alors qu'il n'y a rien à raconter. Je suis un type normal qui mène une vie normale ». Ce constat (subjectif, lui aussi) suggère donc qu'enfreindre les strictes données biographiques serait un mal pour un bien. Mais c'est finalement pour une raison plus positive mais tue par l'auteur que ce dernier se plaît à se raconter. Sur cette même page, il poursuit : « J'ai comme tout le monde des défauts et des qualités. Je cherche juste à m'améliorer ». Cette obsession du

128 « Ça me parle pas, ça, hein... Il se passe pas grand chose... » DAVODEAU Étienne, *Les ignorants*, Paris, Futuropolis, 2011, p. 54.

129 Tout comme il commençait son livre par un dessin pleine page en disant « Comme si c'était pas suffisant de ne pas savoir dessiner ».

changement (« A 28 ans, il n'est pas trop tard pour changer » p. 5), cette peur de la stagnation et de l'ennui (« Toujours chercher à gravir une montagne plus haute... Ou tout du moins une montagne différente »¹³⁰) le portent inévitablement vers cette optique de projection de soi. Barthes dira qu'« écrire *sur* quelque chose c'est le périmer »¹³¹ : Trondheim fera en sorte de parler de ce qui n'est pas ou pas encore advenu, et il n'est pas question ici, au contraire de chez Rousseau¹³², de s'établir une ligne de conduite qui vaudra pour le reste de ses jours. L'autofiction est donc pour lui un moyen d'avoir une prise sur les choses, même intérieurement, et peut devenir l'espace d'un défouloir où se déploient ses angoisses et où s'ouvrent des possibilités infinies (*figure 65*).

Guy Delisle adopte quant à lui une subjectivité comme revendication. Le terme d'autofiction semble moins pertinent lorsqu'il s'agit de cette œuvre, puisqu'elle évoque une réalité qui dépasse le cadre personnel de cet auteur. Ce terme n'est cependant pas à bannir définitivement. En effet, il existe un élément sur lequel il se permet de prendre des libertés et de sortir du poste d'observateur volontariste : lui-même. Par « autofiction », on entendra donc une fictionnalisation qui le concerne uniquement à titre individuel, en plus des définitions concernant la mise en histoires d'événements vécus étudiés précédemment. Au fil de ses albums, il s'assigne une image d'anti-héros qui correspond probablement à un sentiment bien réel d'insuffisance (relatif à un impossibilité d'influer sur les graves problèmes rencontrés) ressentit au cours de ses voyages. Ce personnage est renforcé et exploité dans les deux albums de *Louis*¹³³ où les défauts déjà présents discrètement de père distrait, irresponsable et séducteur sont amenés à leur paroxysme (*figure 66*). Son projet littéraire s'exprime aussi très bien en comparaison des thèmes que l'autofiction motive. S'il existe en effet, comme le dit Philippe Forest, « un rapport subjectif à la vérité »¹³⁴, Delisle applique strictement cette maxime en ne prétendant tout simplement pas à la Vérité mais à sa vérité, qui a trait à son expérience personnelle. En ne cessant pas d'être vérité, elle devient pourtant subjective puisque étant sa propriété intellectuelle ; Delisle valide ainsi le postulat autofictionnel de la rupture entre subjectivité et fausseté. En assumant sa partialité, il accepte la part de transformation qu'implique toute restitution d'un vécu. Ce dernier

130 *Désœuvré*, Paris, L'Association, 2005, non paginé.

131 BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 114.

132 Rousseau évoque dans la troisième promenade son entreprise de « soumettre [s]on intérieur à un examen sévère qui le réglât pour le reste de [s]a vie tel [qu'il] voulai[t] le trouver à [s]a mort » in *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Gallimard, 1972, p. 61.

133 *Louis au ski* et *Louis à la plage*, Paris, Delcourt, 2005 et 2008, 47 p. chacun.

134 Colloque de Cerisy 2008, *Autofiction(s)*, Lyon, PUL, 2010, p. 133.

passe aussi, comme chez Trondheim, par le prisme d'un dessin non réaliste. Le fait qu'il soit éloigné d'un rendu photographique et d'une neutralité relative pourrait amener à rejoindre Will Eisner sur la position selon laquelle « le style est une forme d'imperfection »¹³⁵ ; mais c'est justement cette « imperfection » qui constitue la trace d'une subjectivité propre et la seule condition d'existence de l'œuvre. La notion de vérité est aussi à rapprocher des contextes politiques dans lesquels Delisle évolue dans ses albums. Dans *Pyongyang*, il indique que cette dictature engendre un climat où la vérité « est tout sauf immuable » (*figure 67*), ce qui donne au principe de véracité une définition viciée, aliénée par les discours officiels, les non-dits, les silences et la propagande. La vérité devient plurielle, protéiforme ; l'auteur n'a donc pas à se priver d'y ajouter la sienne où il effectue son propre décryptage. Mais dans le même temps les autorités nord-coréennes désignent leur version comme l'unique recevable et combattent toute forme de contestation à son encontre. Le totalitarisme n'admet en effet jamais de pluralité d'opinions, même relatifs à des faits. Delisle intercale ainsi régulièrement des images d'automates souriants entre deux vignettes narratives (*figure 68*). Enfin le médium de la bande dessinée lui permet de faire coexister plusieurs versions d'un même événement, et il joue lui aussi à produire un discours invalidé par ce qui est visible (*figure 69*). C'est une des richesses souvent exploitées de l'art séquentiel que de pouvoir mettre en décalage texte et image. Il faut toutefois ajouter au sujet de la subjectivité revendiquée par l'auteur qu'elle est maîtrisée : l'enjeu n'est pas de glisser vers l'hyperbole ni la morale. Il définit ainsi ses conditions d'expression : « je ne veux pas être démonstratif puisque, là aussi, je ne le suis pas. Je n'impose pas de réponse ni de conclusion »¹³⁶.

b) La figure du double

Le double concrétise cette expérience du moi comme lieu de transformation. Cette figure est évidemment à convoquer lorsqu'on parle d'*Approximativement*, mais entre finalement en résonance avec le reste des albums du corpus. Le premier double à apparaître est à lire au départ du projet autobiographique/autofictionnel : en pratiquant ces littératures, l'auteur se met à distance pour se prendre comme sujet d'étude (être « [s]oi-même la matière de [s]on livre »¹³⁷) et crée ainsi son double narré. L'étude des grandes œuvres nous apprend très vite à ne pas confondre auteur et narrateur, même

135 EISNER Will, *L'art séquentiel*, Paris, Delcourt, 2009, p. 178.

136 *L'indispensable*, n°1 (5), Octobre 2011, p. 89.

137 DE MONTAIGNE Michel, *Essais*, livre 1, Paris, GF-Flammarion, 1969, p. 35.

lorsque ce dernier s'exprime à la première personne. Cette donnée s'applique aussi dans les écrits autobiographiques, car on ne saurait réduire l'entièreté d'un être à cette conscience exprimée par l'écriture. C'est en ceci qu'on peut rejoindre l'analyse déjà effectuée sur le pseudonyme de Lewis Trondheim : en prenant un autre nom, il peut laisser cette part de lui-même prendre une consistance, sans pour autant le dépasser. Son album s'intitule d'ailleurs « *Approximativement* », ce qui insiste sur « l'à-peu près » de cette restitution, tant dans les faits (les scènes sont rejouées) que dans la fidélité au modèle original. Il est intéressant à cet égard de rappeler l'origine de ce titre sur laquelle l'auteur nous éclaire sur son blog :

Les comics étant déjà réalisés, le plus dur a en fait été de trouver le titre de ce livre. Finalement, comme je signe toujours *Approximativement* sur mes dédicaces, c'est ce titre qui s'est imposé.

Ce titre est donc étroitement lié à son activité d'auteur de bandes dessinées puisque associé au rituel des dédicaces sur les Salons de BD. C'est ce que professe finalement le « Je est un autre »¹³⁸ d'Arthur Rimbaud : le jeune homme devient le poète, se fait autre par la poésie. Ce premier double est celui de l'artiste ; « [je] est un autre, beaucoup d'autres, sans pour autant être vraiment quelqu'un d'autre »¹³⁹. Le dessin est un des éléments qui cristallise ce changement et permet de manipuler cette identité que l'auteur expose au lecteur (*figure 70*).

La bande dessinée, du fait de sa nature séquentielle, oblige le dessinateur à faire figurer graphiquement des centaines de doubles de ses personnages au sein d'un même album. C'est alors au lecteur de faire l'effort d'intégrer ce principe de séquentialité pour avancer dans le récit et lire l'*idem*¹⁴⁰ de ces doubles (*figure 71*). Les avatars de Delisle et Trondheim se dédoublent au sens propre. La chose va encore plus loin quand d'autres dessinateurs s'y mettent et leur donnent une nouvelle interprétation graphique (*figure 72*). Ce sont sur ces données propres au genre qu'ils pratiquent que nos auteurs jouent pour faire apparaître réellement des doubles. Guy Delisle s'y amuse dans les *Chroniques Birmanes* au détour d'un récit d'anecdote (*figure 73*). En retrouvant une plume au fond de son encrier, il se remémore le moment où elle a été perdue. Il insère alors son « moi » du présent du récit près de celui de l'époque de la perte. En les mettant dans la même case, Delisle rassemble par le temps ceux qui étaient séparés par lui, puisque en effet

138 RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 230.

139 Colloque de Cerisy 2008, *Autofiction(s)*, Lyon, PUL, 2010, p. 12.

140 Paul Ricœur dans *Soi-même comme un autre* différencie deux significations majeures de l'identité : l'*idem* (« même ») et l'*ipse* (« soi ») réunis en français dans la désignation « soi-même ». RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, 424 p.

une vignette est sensée contenir un espace-temps clos et homogène. La jonction est faite progressivement : le souvenir revenu pendant un brossage de dent, le Delisle présent arrive dans la case sa brosse encore à la main. Il y rentre par le bas, s'approche de son « avatar plus jeune » en commentant son souvenir, puis rompt subitement la convention narrative en engageant le dialogue. Ce passage illustre aussi le retour sur soi qu'exige toute entreprise autobiographique : en rencontrant son moi passé, il peut le critiquer (« jeune insolent ») et revenir également sur ses productions antérieures.

La donne est très différente chez Trondheim car la figure du double prend beaucoup plus de place dans son projet narratif, en particulier dans son premier album autobiographique. Le double n'est cependant pas tout à fait absent de *La Malédiction du parapluie* : outre les caractéristiques propres au médium séquentiel déjà évoquées, on constate la présence d'un dédoublement sur la couverture du premier tome des *Petits Riens* : la première de couverture nous montre un Trondheim inquiet et triste qui regarde l'amas d'objets derrière lui ; la quatrième nous renseigne un peu plus sur cette expression arborée puisque le même personnage est représenté écrasé par ce même amas (on le reconnaît à ses vêtements). Cette couverture met donc en scène l'auteur qui se contemple lui-même, dépassé par ce que sa vie a accumulé (*figure 74*). Il est à noter avant toute approche que cet auteur est célèbre pour abhorrer et craindre la répétition (c'est le sujet de tracasserie principal de son essai *Désœuvré* qui traite du problème du bien-vieillir de l'auteur de bande dessinée). On peut donc dire sans se tromper que ses doubles ne sont pas des répétitions de lui-même. L'espace de la couverture d'*Approximativement* est déjà placé sous le signe du multiple et programme ce qu'on trouvera à l'intérieur du livre. Le premier à apparaître est celui de son fantasme qui intervient dans la toute première séquence. Cette introduction anticipe sur ce qu'on trouvera plus tard dans la narration et pose en quelque sorte les bases de la grille de lecture à apposer sur cet album. Cette scène du métro le présente en train d'exploiter par l'imagination une situation qu'il voudrait voir différente. Il profite de l'espace de la BD pour y remédier et faire exister une autre réaction. Ce double est le Trondheim développé d'un moment T, et fait entrer *Approximativement* dans l'autofiction puisqu'il fait littéralement de la fiction à partir de lui-même et d'un élément biographique réel (ou supposé comme tel). Ce fantasme réalise une projection d'un moi possible pour l'auteur, ou plutôt dans le cas présent d'un moi rêvé. On retrouvera aussi dans ce livre un double similaire à celui que Delisle mettait en scène, à savoir un double temporel : l'auteur nous apparaît sous sa forme enfantine (*figure 75*). Il conserve bien entendu son bec d'aigle et

son sourcil-regard. Viennent ensuite ceux, d'une autre nature, qui prennent le plus de place : ses doubles internes, présents en amont sur la couverture. Il les installe aux pages 84 et 85 (*figure 76*) et les reconvoquera régulièrement, notamment aux passages du « châtiment » du rasta blanc et de la jeune fille sans-gêne. Ils interviennent à un moment de bilan que souhaite faire cet avatar, et ce dernier tente de fractionner, d'ordonner et de nommer ce qui semble faire désordre en lui. Cette scène où il sort littéralement ses doubles de lui-même correspond à l'idée déjà évoquée selon laquelle ses personnages seraient le produit de la division et de l'accentuation de différentes facettes d'une même personnalité. On retrouvera de nombreux traits de caractère développés dans les albums autobiographiques dans ses œuvres de fiction (*figure 77*). La métaphore réalisée graphiquement de ces identités extraites de l'intériorité a été employée une nouvelle fois dans *Chiquenaude* où l'auteur se coupe plusieurs fois la parole en faisant intervenir un nouveau double qui reprend le dessus sur l'autre pour s'éviter l'enlisement nombriliste (*figure 78*). On trouve cette métaphore dans un travail antérieur de Guy Delisle (*figure 79*). Contrairement à ce dernier, Trondheim ne fait pas arriver ses doubles de l'extérieur de la case (comme on l'avait vu dans *Chroniques Birmanes*), mais d'une intériorité profonde, la sienne, et ils en viennent à le submerger par leur nombre comme lorsqu'ils se transforment en hydre (*figure 80*). Il est à noter que Trondheim va plus loin que la plus célèbre figure du double de la littérature, à savoir celle du docteur Jeekyll et de Mister Hyde. Cette histoire distingue et oppose deux facettes d'une même personnalité, qui peuvent se résumer au Bien et au Mal et qui se combattent. Or, notre auteur s'éloigne d'un tel ordre de valeur manichéen et nous donne à voir une intériorité infiniment plus nuancée et multiple. L'épisode de l'hydre nous permet de faire le lien entre cette créature et celle qui apparaît plus tôt dans le livre sous la forme d'un serpent malfaisant. Elle qui n'arborait pourtant pas son visage se révèle liée inextricablement à lui un peu plus tard : corps étranger (« Ma Famille t'a fabriqué ! Mes professeurs t'ont fabriqué ! Mon éducation religieuse t'a fabriqué !! [...] Je ne veux plus de toi dans mon esprit [...] ! ») assimilé par son psychisme, la tentative de l'avatar de se diviser en autant de doubles que possible était faite à dessein d'isoler cette « mauvaise conscience » qui le dévore intérieurement et de s'en débarrasser (*figure 81*). Tous ces doubles sont aussi des personnalités potentielles si le Trondheim « unifié » les laissait s'exprimer isolément. On trouve dans l'album *Six cent soixante-seize apparitions de Killoffer* (de l'auteur du même nom) une variation de cette idée d'autobiographie des possibles. L'avatar évolue au milieu d'autres lui-même qui se laissent de plus en plus aller à la violence et à

l'horreur (*figure 82*). Killoffer met ici en scène des pulsions qu'il pense déceler en lui et expérimente de les réaliser sur le papier. Les instants se superposent comme les fantasmes jusqu'à ce qu'un des doubles prenne ses distances -et la fuite. C'est à lui que le lecteur se raccroche car ils sont tous deux submergés par cette marée d'êtres effrayants. Cela nous amène à nous demander ce qu'il reste, dans cette démultiplication, du narrateur-personnage originel. Trondheim répond à cette question (*figure 83*) et fait à la page suivante le lien entre ce « sage sur la montagne » et celui dont on pouvait lire les non-aventures dans *Moins d'un quart de seconde pour vivre* (*figure 84*). C'est exactement ce que décrit Fabrice Neaud dans son *Journal* par la bouche d'un de ses personnages en réemployant d'ailleurs la même expression (*figure 85*). Celui qui raconte sa propre vie prend d'office une position surplombante qui peut se révéler fragile et injustifiée. Trondheim met à mal cette figure supérieure en en révélant l'imposture et en la mettant en danger. Les derniers doubles du livre, plus positifs, sont ceux du moi espéré et tendent vers un futur amélioré (*figure 86*). L'expression qui clôt le livre « tout ça c'est pour demain » fait équivaloir le terme « demain » à un avenir prolongé (tout le temps de vie qui reste). Nous ne trouvons donc pas dans *Approximativement* ce que Lejeune appelle une « histoire de la personnalité » qui définirait l'autobiographie, mais plutôt son contraire. La visée est celle de la construction future du moi par sa dissection, l'auteur étant une identité se posant à la fois dans le déterminisme du passé et dans le devenir.

Le repli sur soi qu'impliquerai nécessairement l'entreprise autobiographique n'est donc pas une fatalité à laquelle il faut se soumettre, mais peut se révéler au contraire comme une porte d'accès privilégiée à la compréhension d'autrui. Nos deux auteurs s'adonnent à l'autobiographie en en dépassant les contraintes premières et ne

s'interdisent pas d'explorer par elle d'autres domaines des littératures du moi. Le paradoxe de la mise à distance de soi par l'écriture coïncide avec avec une conscience mesurée de la présence du lecteur. Si Trondheim recherche à exprimer, à travers ses mises en scènes du quotidien, ce qui n'est pas temporaire mais qui au contraire est dans le champ de l'immuable, il n'en va pas de même pour Delisle qui, lui, s'inscrit volontairement dans une temporalité particulière. En évoquant des régimes dictatoriaux précis et en les croisant avec son histoire personnelle, il nous donne à lire quelque chose de particularisé qui assume toujours sa subjectivité. Dans les deux cas, l'intime ne sera pas le lieu des certitudes affirmées par l'écriture, mais bien celui de la pensée en mouvement, de l'identité qui ne cesse de se construire et dont l'expérience littéraire est un des composants essentiels. Loin de la fixité et plus proche de la transformation (dont la multiplication des avatars de Trondheim est représentative matériellement), ces œuvres entretiennent aussi un rapport fécond avec leur lectorat : ce dernier constitue à la fois l'autre duquel il faut se démarquer pour pouvoir se considérer, et celui dont on parvient à se rapprocher en parlant de soi.

Ce lecteur qui agit comme un révélateur est un élément spécifique du fonctionnement de la bande dessinée. Ce médium implique certains aspects qui ne sont pas présents dans la littérature entièrement écrite, notamment sur des questions relatives à la présence constante de l'image. La représentation, accompagnée par une exigence plus ou moins prégnante de véracité voulue par le domaine autobiographique, redéfinit certains paramètres stylistiques de l'écriture. Le thème du personnage sera particulièrement interrogé dans cette partie de la réflexion. Chez Trondheim comme chez Delisle on trouvera une volonté manifeste d'inclure leur lecteur dans le cheminement de l'œuvre, et nous verrons qu'ils le sollicitent chacun à leur façon.

III – LES REPONSES DE L'ART SEQUENTIEL

1) IMPLICATIONS DU MEDIUM

a) Les différents niveaux du style de l'auteur

A la différence de la plupart des littératures non-dessinées, la bande dessinée n'a pas un contenu qu'on peut éditer aléatoirement. Un album tient beaucoup plus de l'objet concret qu'un livre entièrement écrit dont les transpositions sous d'autres formes (polices, nombre de pages, etc.) ne changent rien à la compréhension qu'on en aura. Cette donnée nous rappelle cette « tension entre le *récit* et le *tableau* »¹⁴¹ déjà évoquée précédemment et décrite par Benoît Peeters. Ce double statut du médium entraîne donc nécessairement un tiraillement jamais résolu entre abstraction et concrétude. Guy Delisle nous donne de ce constat plusieurs exemples appliqués dans ses *Chroniques Birmanes* (figure 87). En soulignant l'aspect pratique de son travail, notre auteur interrompt un temps la valeur du dessin comme simple écriture et met en avant une manière artistique voire artisanale de le considérer. De même, en bande dessinée, certains enjeux narratifs ne se jouent pas directement dans ce qui est dit ou présenté, mais dans la manière dont les choses apparaissent au lecteur. L'auteur peut par exemple avoir recours aux caractéristiques physiques de la mise en page. Dans la suite de l'exposé de son *Système*, Groensteen indique que « la régularité de la mise en page [...] connote, dans les bandes dessinées autobiographiques, [à] la fois l'ancrage dans le quotidien (la régularité des jours et des heures) et la relative insignifiance des événements rapportés »¹⁴². C'est en effet une configuration souvent employée par les autobiographes (figure 88) et qu'on peut identifier chez le Trondheim des *Petits Riens* : la structure, une note intégrable sur une page, reste inchangée pendant tout l'album et met sur un pied d'égalité toutes ses chroniques du quotidien. C'est ce qui donne ce ressenti particulier lorsqu'on passe d'un petit rien à un autre et que la tonalité n'est plus la même : en présentant selon le même plan un détail dérisoire (une conversation chez le boulanger), une situation comique (un intermède de sabre laser) ou une anecdote au sens plus lourd (un Yvan Delporte diminué physiquement), Trondheim les rétablit sur le même plan, mais reste très libre quant à ce qu'il peut exprimer. En somme, de la contrainte formelle naît une infinité de récits possibles, tous conditionnés par leur mode de réception. La bande dessinée, en plus de la mise en page, diffère de la littérature

141 PEETERS Benoît, *Lire la bande dessinée*, Manchecourt, Casterman, 1998, p.50.

142 GROENSTEEN Thierry, *Bande dessinée et narration*, Paris, PUF, 2011, p. 159.

écrite par un autre biais, celui du style graphique de ses auteurs. Un nouveau niveau esthétique est amené par le dessin : au style littéraire de l'écriture s'ajoute un rendu direct de l'expression subjective du dessinateur. Le prisme visuel est donc à prendre en compte. Dans *Le Pacte autobiographique*, Lejeune signalait que les textes concernés « présent[ai]ent une version subjective de l'expérience vécue »¹⁴³, ce qui est renforcé par le graphisme propre à chaque artiste. Delisle et Trondheim assurant à la fois le scénario et le dessin dans les albums de notre corpus expriment donc leur singularité sur ces deux plans. S'il est vrai que ce biais d'expression peut rajouter une difficulté et être vécu occasionnellement comme une contrainte matérielle qui s'oppose à la volonté de raconter (à ses débuts, Trondheim palliait ses insuffisances en matière de dessin en utilisant l'itération iconique), il est aussi pour ces auteurs une chance d'exprimer leur subjectivité plus directement.

On trouve ainsi chez eux une grande liberté dans leurs choix : Trondheim peut par exemple représenter ses personnages en animaux humanoïdes sans avoir à s'en justifier auprès de son lecteur. Leur talent graphique leur permet une maîtrise du monde qui devient *leur* monde dès lors qu'ils le sortent du contexte objectif et collectif pour lui faire une place dans leurs livres. Dans *Pyongyang*, Delisle part souvent d'une donnée réelle qu'il se réapproprie ensuite et à partir de laquelle il improvise une variation (*figure 89*). Il nous fait ainsi vagabonder dans son imaginaire et nous propose une grille de lecture de ce qu'il a rencontré. Dans le même album, il convie un autre dessinateur à faire part de son expérience. Mais au lieu de restituer par ses propres moyens ce qui lui a été raconté, Guy Delisle lui offre une double-page pour qu'il puisse s'exprimer directement. Le lecteur, en tournant la page, est donc face à une rupture graphique très forte et le rendu est radicalement différent, alors mêmes que certains détails pourraient être perçus comme identiques dans ce qu'ils dénotent (son guide semble par exemple être exactement la même personne que Monsieur Sin, le traducteur) (*figure 90*). Il est d'ailleurs intéressant de développer le sujet abordé par ces planches : dans l'anecdote racontée par Fabrice Fouquet, les photos prises lors de ses sorties embarrassent son guide et il est même suspecté d'avoir photographié des poubelles, là où il était encouragé à immortaliser uniquement les monuments de propagande. Comme tous les pays ayant été envahis par un totalitarisme communiste, la Corée du Nord adopte le style du Réalisme Socialiste dans ses représentations officielles (comme les portraits des dirigeants). Dans cette image que Delisle a posté sur son blog et qui est extraite d'un

143 LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 359.

livret touristique acheté sur place, on retrouve les caractéristiques propres à ce genre que les historiens de l'art hésitent à qualifier d'artistique. Son but est utilitaire et sert une idéologie : il doit être accessible au peuple et ce à des fins d'enseignement. Strictement encadré, il laisse donc peu de place à l'expression d'une sensibilité personnelle et vise au contraire à se faire collectif et à orienter le jugement. Pourtant, la subjectivité n'en est pas moins présente (*figure 91*) : en manipulant les images (ici en retouchant une photo), les dirigeants en manipulent également la signification. Delisle et Fouquet, en s'en tenant à leur propre moyen d'expression et à leur jugement personnel, ne cherchent nullement à exprimer un sentiment collectif, et c'est pourtant ce qui donne à leurs planches un impact, là où les œuvres de propagande ne suscitent qu'une émotion téléguidée. Cette indépendance graphique est un outil de liberté. On l'a vu, elle permet au protagoniste d'*Approximativement* d'aller plus loin que l'expérience strictement vécue. Dans *La Malédiction du parapluie* qui semble beaucoup moins fantasmatique, on peut quand même trouver des prises de distances avec le réalisme. Trondheim reprend alors à son compte certains topos de la bande dessinée (*figure 92*). On peut reprendre l'idée énoncée par Léonard de Vinci selon laquelle « la peinture est une chose mentale » : si le dessin part d'une observation de la nature, l'artiste n'y est pourtant pas enchaîné, et c'est justement en restituant d'elle une vision éminemment personnelle qu'il s'affirme en créateur. C'est ce qu'on peut comprendre à travers l'insistance de Guy Delisle sur le fait de ne pas se décrire comme un reporter ; ces enjeux sont à l'image de la complexité du statut de la bande dessinée. Le récit qui la traverse est ce qui confère toute leur valeur aux images qui, isolées, conservent une valeur esthétique mais sont vidées de leur sens. Cette hésitation continuelle est présente dans l'acte même du tracé : ce qui nous est donné à lire est construit mentalement mais passe aussi définitivement dans le domaine du concret par le biais de la main.

b) L'intimité conservée ?

Fabrice Neaud et Jean-Christophe Menu, dans leur échange sur l'autobiographie, faisaient judicieusement remarquer que si « la question du privé se posait en littérature[,] elle se pose de manière plus aiguë encore en bande dessinée »¹⁴⁴. En effet, la BD impose de fait une représentation. Le champ autobiographique exige donc qu'on représente dans les albums des personnes existantes. La comique *Bande pas dessinée*

144 *L'éprouvette* tome 3, NEAUD Fabrice et MENU Jean-Christophe, « Autopsie de l'autobiographie » p. 466.

remédie à cela en contournant le problème et en ne faisant figurer dans ses cases que des phylactères qui renvoient à des personnages hors-champ, dispensant ainsi l'auteur d'une quelconque aptitude au dessin (*figure 93*). La notion de « privé » est bien vite transformée en débat sur la pudeur chez ces deux commentateurs : il y a ce que l'auteur hésite à dire, ce qu'il dit effectivement, puis vient le jugement du lecteur qui coïncide ou non avec les intentions premières. C'est à ce sujet que Menu observe que « la pudeur ne concerne que le récepteur du propos et jamais son émetteur »¹⁴⁵. Cependant, il est certain que cette affirmation un peu péremptoire ne rend pas compte de ce qu'on peut trouver chez Delisle et Trondheim. Le premier remédie à ce problème de surexposition de soi en se représentant modestement comme un passant sans prétentions, idées qu'on peut étendre à une conception générale de l'existence (*figure 94*). On ne sent cependant pas chez lui de gêne particulière dans son travail à représenter ses proches ou ses collègues. Cela participe au contraire de cette grande carte postale qu'il adresse à tous ses lecteurs. Il n'en va pas de même pour Trondheim qui semble tour à tour complexé et dénonciateur de ses complexes. Le sentiment amoureux personnel n'est jamais abordé et n'est qu'effleuré dans *Approximativement*, puisqu'il nous apparaît dans un sous-entendu : planche 102, lors de la fête de l'atelier, l'avatar accoure vers Brigitte, sa compagne, mais nous n'apprendrons que huit pages plus loin ce qui est véritablement à lire dans ces quelques cases (ils s'étaient mariés le jour même). Le sens est donc compréhensible rétrospectivement, ce qui le rend très discret et même peut le faire passer inaperçu auprès d'un lecteur inattentif. De surcroît, sur ces quatre cases, deux sont parasitées par le passage de mauvais augure du « rasta blanc » qui, lui, n'est pas épargné, n'appartenant pas à l'entourage direct de l'auteur. Les animaux anthropomorphes sont une autre façon de protéger les personnes dont il parle ; si il les identifie régulièrement en indiquant leur identité par une flèche, une certaine habitude est cependant nécessaire pour pouvoir les reconnaître dans ses différents albums. A ce sujet, l'essai *Désœuvré* est intéressant car il présente une sorte de contre-champ à ses productions d'auteur. Ces coulisses donnent au lecteur une vision de l'envers, des questionnements inhérents à la création des histoires qu'ils ont l'habitude de lire directement. Tout cela s'achève logiquement par la fermeture de cette parenthèse (il avait cessé d'écrire) et pas un retour au travail (*figure 95*). Le fait que, en fin de livre, il désigne la plupart des personnages de son album *Approximativement* par leurs prénoms est révélateur. En favorisant des désignations à la fois personnelles et passe-partout, il donne vue sur un intime sans pour autant en donner

145 *Ibidem*, p. 468.

la clef. La réponse dessinée d'Émile Bravo (qui n'est pas présente dans l'album mais qu'on peut trouver sur internet¹⁴⁶) met bien en évidence le caractère problématique, au quotidien, d'une autobiographie publiée rapidement après son écriture :

Enfin... Aujourd'hui, Lewis s'est installé en province... Nous ne faisons plus partie de son entourage direct. A l'Atelier, je peux me laisser aller à dire n'importe quoi sans redouter de me retrouver à faire le crétin dans un comics...

Il est surprenant de voir que cette autobiographie prend finalement ses distances avec les moments importants de la biographie de son auteur. La perspective de devenir père, si elle est évoquée à chaque fois dans des termes touchants et bienveillants, reste elle aussi très discrète. Une case nous autorise toutefois une interprétation à ce sujet (*figure 96*) : sur la première vignette, Trondheim soliloque comme à son habitude, et semble dépassé par ce qu'il lui semblerait devoir faire pour faire le bien. Éternellement aux prises avec ses contradictions et avec la complexité de l'existence, la deuxième vignette lui offre pourtant quelques centimètres carrés d'accalmie ; les problèmes et les contraintes, présentés ici dans leur matérialité comme ils le seront sur la couverture de *La Malédiction du parapluie*, sont rejetés en arrière dès que lui vient à l'esprit son futur changement de statut. Plus rien n'existe alors que la quiétude, pas même le dessin qui laisse la place au blanc de la case, épuré de tous les maux. L'écriture (thérapeutique) devient superflue au moment où les angoisses s'évanouissent. Un autre personnage rend bien compte d'une certaine pudeur dans le travail de Trondheim : celui de sa mère. Elle est évoquée dans des termes plutôt désagréables, et apparaît à travers une conversation téléphonique. L'auteur, dans les petites vignettes qui suivent l'album et introduisent les réactions de ses proches, utilise un bien commode substitut pour ne pas avoir à exposer ce qu'il préfère garder caché : le téléphone lui-même. C'est tout à fait délibéré de sa part, d'autant plus que le téléphone utilisé est un modèle à cadran qui n'est pas le même que celui présent dans l'album (*figure 97*). Il joue donc sur l'aspect symbolique que cet objet a pris pendant le récit. On peut aussi lire un double sens dans cet emploi si on se réfère au commentaire fait par cette mère qui se dit heureuse d'avoir pu avoir accès à « une grande partie de [s]a vie cachée et [de son] démon intérieur » : si Trondheim bloque son lecteur avec un téléphone, il donne par contre à voir à ses parents une autre image de lui-même. On constate, au sujet de ce problème d'exposition, une nette évolution dans les *Petits Riens* que décrit très bien David Turgeon¹⁴⁷ :

146 <http://www.pastis.org/lewis/vupardautres/Emilebravo.jpg>

147 TURGEON David, *Crise de l'autobiographie*, Septembre 2010, <http://www.du9.org/Crise-de-l-autobiographie>

[T]out se passe comme si notre auteur, avec toute la paranoïa qu'on lui prête volontiers, avait décidé, pour ses œuvres subséquentes, de ne plus se laisser prendre à ce jeu pervers, et de protéger encore davantage ses protagonistes involontaires, y compris sa propre personne, l'« apothéose » de ce scrupule prenant bien sûr la forme extrêmement raréfiée des *Petits riens* : ici, plus rien de compromettant, tout danger est écarté de facto, jamais rien ni personne n'est mis en cause de quelque manière que ce soit. L'enjeu même du récit disparaît, pour le meilleur et pour le pire.

Un glissement s'est opéré entre les deux œuvres, et les enjeux ne sont plus les mêmes. Si le contenu n'est plus perturbant, alors la représentation ne pose plus problème.

2) LE « JE » COMME PERSONNAGE

a) Les origines

La bande dessinée autobiographique marque le renouveau du médium, qu'il soit question de la France ou des États-Unis puisqu'on trouve là-bas la même idée d'avant-garde chez des auteurs comme Art Spiegelman ou Robert Crumb. La mouvance *underground* outre-Atlantique semble avoir trouvé un écho en France où de nombreux jeunes auteurs ont proposé, à travers des maisons d'édition indépendantes, une nouvelle façon d'appréhender le récit. Philippe Lejeune observait que nous sommes sans doute « actuellement en train d'assister ou de participer plus ou moins à un procès de *canonisation* de l'autobiographie »¹⁴⁸. La BD s'est en tous les cas emparée de la question et « a fait de l'exploration de l'intériorité son sujet majeur »¹⁴⁹. Xavier Guibert donne une interprétation de ce phénomène ayant trait à la volonté de légitimer ce médium¹⁵⁰ :

L'autobiographie avait été (et reste, dans une moindre mesure aujourd'hui) le fer de lance de la bande dessinée indépendante, lui permettant de s'affirmer en genre majeur (adulte) en s'ancrant dans une réalité.

Plus sérieux, ce domaine rendrait donc ses lettres de noblesse à un médium bafoué par le passé. Mais si on en regarde l'origine en France, on comprend que les choses ne sont pas aussi manichéennes, et que le caractère adulte ne justifie par l'appellation « art majeur », pas plus que le comique n'est réservé en la matière qu'aux enfants. On trouve chez les franco-belges, dont cette génération semble considérablement s'éloigner, les prémisses de cette fièvre de l'autobiographie qui surviendra quelques années plus tard. *Pauvre Lampil* commence à être publié en 1974 dans le Journal de Spirou dans le cadre de la « Carte Blanche » qui faisait chaque semaine une place sur une double-page à des

148 LEJEUNE Philippe, *op. cit.*, p. 339.

149 GROENSTEEN Thierry, *Bande dessinée et narration*, Paris, PUF, 2011, p. 142.

150 GUILBERT Xavier, « Je » est un autre, Janvier 2005, <http://www.du9.org/Je-est-un-autre>

auteurs innovants. Willy Lambil et Raoul Cauvin, alors auteurs des *Tuniques Bleues* qui paraissaient dans le même journal, ont ainsi commencé à exposer un envers du décors de leurs relations professionnelles et du métier de dessinateur et de scénariste. Le protagoniste, Lampil, geint et se « victimise » à longueur de planches, laissant apparaître par l'accumulation un désespoir bien réel. Les commentateurs, dans la préface de l'édition intégrale, concèdent qu'il pouvait exister des rapports tendus entre les deux auteurs. Du dessinateur au personnage, il n'y a qu'une lettre, ce « B » changé de « P », et l'intéressé nous en donne l'explication¹⁵¹ :

Cauvin avait déformé mon nom la première fois qu'il m'avait envoyé un scénario...
J'ai préféré faire sauter une lettre, passant de Lambil à Lampil, pour que ce soit moi, sans être moi tout en étant moi !

On trouve en germe dans cette série tout ce qu'on retrouvera à l'avenir, l'accent étant mis ici justement sur la mise en abyme du métier d'auteur de bande dessinée (*figure 98*). Trondheim, dans *Désœuvré* fera la même chose puisqu'il fait un album d'une réflexion sur l'écriture. La maison d'édition française L'Association¹⁵² a publié plusieurs des grandes autobiographes reconnus à ce jour (David B., Marjanne Satrapi, Mattt Konture, Jean-Christophe Menu, ...), et c'est là que Guy Delisle publiera *Shenzhen* puis *Pyongyang*.

b) Le personnage porteur du moi

En littérature écrite, l'auteur-narrateur-personnage équivaut en général à un marqueur de la première personne du singulier, le « je ». En bande dessinée, la question se pose différemment puisque le texte, étant situé dans des bulles ou des récitatifs, est décalé et partage la charge narrative avec les images. On voit de fait de nombreux « je » qui s'expriment, puisque tous les personnages ont la parole. On les distingue alors de celui de l'autobiographe par leurs statuts au sein des vignettes, et le lecteur se raccrochera davantage aux rectangles des récitatifs ou aux écrits surplombants les scènes exposées (*figure 99*). Ce qui complète cette qualité d'énonciateur est sa forme incarnée graphiquement : le personnage dessiné. Dans *Soi-même comme un autre*, Ricoeur définit le caractère comme étant « [l']ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même »¹⁵³. Cela revient donc à être ce qui ne change pas quand tout le reste est variable, et cette question du

151 CAUVIN Raoul et LAMBIL Willy, *Pauvre Lampil*, Paris, Dupuis, 2011, p. 19.

152 Trondheim fut l'un de ses membres fondateurs et participe toujours à la diriger actuellement.

153 RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 144.

même, de *l'idem*, est intéressante lorsqu'on se pose celle du personnage qui est sans cesse redessiné et nous apparaît sous différents jours dans ces albums. Le personnage autobiographique n'est pas plus et pas moins que ce « je » de l'autobiographie, à la fois *idem* de son auteur et différent de lui. Anna Jaubert complète cette idée¹⁵⁴ :

[R]aconter sa vie c'est, peu ou prou, lui donner une dimension romanesque, et l'identité du « je » devient incertaine ; celui de la narration ne se confond pas avec celui de l'énonciation, il n'est pas non plus exactement celui de son véritable passé.

Le personnage, comme le narrateur, ne peut s'assimiler directement et pleinement à l'auteur du livre. Une différence notable avec le roman est à signaler ici : la bande dessinée, en donnant une image physique du protagoniste¹⁵⁵, en lui octroyant un avatar graphique, oblige les auteurs à s'objectiver eux-même. Cet effet accentue celui décrit par Sartre lorsqu'il analyse dans *L'Être et le néant* la confrontation à autrui qui nous fait objet. Raconter sa vie en image revient à se faire autre pour se dire. Trondheim, en prenant un pseudonyme, annonce déjà un décalage avec sa personne réelle et préfigure un personnage. En conservant ses traits physiques caractéristiques mais en se représentant sous la forme d'un aigle, il réalise graphiquement ce que Ricœur nous enseigne : malgré de nombreuses modifications, on peut toujours le reconnaître.

Étymologiquement, « personnage », du latin « *persona* », signifie le masque ou le rôle, dimension particulièrement parlante lorsqu'on parle de théâtre. L'auteur de fiction joue différents rôles à travers les personnages qu'il met en scène dans une action, et investit chacun d'eux pour leur donner vie. Cette origine latine prend une autre dimension lorsqu'on la place dans le champ de l'autobiographie en bande dessinée. En effet, le narrateur revêt ici un masque (celui de la représentation). C'est aussi de cette manière qu'on peut interpréter les figures animalières de Trondheim qui constituent un obstacle supplémentaire à l'identification des personnes concernées. En changeant leur apparence et en n'en donnant pas une représentation conventionnelle, l'auteur se les approprie et les fait siens par son graphisme propre. David Turgeon insiste sur ce point¹⁵⁶ :

La véritable personne de l'auteur, qu'on le veuille ou non, ne sera jamais *réellement* sur la page ; c'est bien un personnage qui est là, devant nous, à interpréter quelque chose qui, on voudrait le croire, a été vécu par un individu

154 JAUBERT Anna, *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990, p.45.

155 Ce qui est le cas la plupart du temps ; on voit rarement par les yeux du protagoniste, tout comme, lorsqu'on se remémore un moment de vie passée, on se voit objectivé, comme perçu depuis un observateur en surplomb.

156 TURGEON David, *Crise de l'autobiographie*, Septembre 2010, <http://www.du9.org/Crise-de-l-autobiographie>

véritable.

Nous rejoignons sur ce point la conception déjà évoquée précédemment de l'inévitable autofiction : ce qui passe par la mise en récit devient obligatoirement autre. L'autobiographe puise en lui-même et met en scène un personnage qui lui ressemble mais qui ne peut lui être totalement équivalent ; en se choisissant, il compose une nouvelle entité. Certains auteurs, conscients de ces enjeux, ont joué sur cette ambiguïté. Le canadien Seth, dans *La Vie est belle malgré tout* (qui se présente comme une autobiographie), se montre partant à la recherche d'un dessinateur de presse inconnu dont il aurait trouvé quelques illustrations par hasard. L'album raconte donc son enquête compliquée et semée d'embûches. Mais le fait que ce mystérieux auteur « Kalo » soit une invention et que les dessins présents en fin de volume aient été réalisés par Seth lui-même n'est pas précisé, ce qui change pourtant toute la lecture qu'on peut avoir de cet ouvrage qui passe alors d'autobiographie supposée à une nette autofiction. La comparaison avec le théâtre peut se poursuivre au delà de la métaphore du masque : l'art de la scène peut constituer un contrepoint au roman quand on parle d'art séquentiel. Ces personnages qui partent tous de l'écriture partagent avec la bande dessinée et le théâtre une dimension visuelle, qui ne va toutefois pas jusqu'à l'incarnation dans le cas du médium qui nous intéresse. A contrario, si les personnages créés par l'auteur de théâtre échappent à ce dernier lors de leur passage à la scène (le metteur en scène et les comédiens assument alors une nouvelle part créative dans leur construction), ceux de l'auteur de BD sont plus maîtrisés par lui (dans le cas, comme pour les albums de notre corpus, où le scénariste est également dessinateur). Cette expérience solitaire se rapproche donc plus de celle du prosateur. Une autre particularité proche de la fiction est à mettre en avant : la narration (qui passe en bande dessinée par le cadrage des vignettes, leur alternance et leur focalisation) s'attache aux pas des personnages (principaux ou non), comme dans les romans ; mais la voix narrative qui intervient sans cesse en parallèle et commente l'action correspond, elle, au protagoniste et nous rappelle clairement dans le champ de l'autobiographie.

c) Auteur-dessinateur : acteur ou spectateur ?

Cette problématique du personnage et de la mise à distance amène à se poser la question du statut de l'auteur face à sa propre vie et à son compte rendu. Doit-on le considérer comme une entité agissante ou spectatrice ? En se faisant personnage

manipulable par et pour le récit, l'auteur prend des distances avec ce qu'il essaie pourtant de rendre avec le plus de justesse possible. Son avatar devient ce que Groensteen appelle un « narrateur actorialisé » qui est « devenu extrêmement fréquent dans la bande dessinée contemporaine, en particulier dans les œuvres apparentées au genre autobiographique [...] ou au reportage dessiné »¹⁵⁷. La vie et l'œuvre sont deux niveaux différents qui touchent au même questionnement. On peut dire que Delisle se place en spectateur et observateur des faits dans les pays qu'ils traverse (cela est relatif à sa posture d'étonnement qui sert de point de départ à son travail), mais il est incontestable dans le même temps qu'il est acteur de sa vie propre. La même ambivalence se constate dans le rôle d'auteur qui suit l'expérience vécue : la création exige une position active qui donne naissance à l'œuvre, la construit et l'exprime, mais le point de vue externe qui est adopté dans ses livres et qui cherche à rendre compte le plus possible d'un environnement global place le créateur dans un rôle plus passif. Cet aspect est également dû à la parenté de *Pyongyang* et des *Chroniques Birmanes* avec le « reportage dessiné » dont Groensteen fait mention ; si ces albums ne peuvent assurément pas être qualifiés comme tels, ils partagent tout de même avec ce genre le cadre d'une réalité lointaine des lecteurs supposés. Dans ces deux albums, le narrateur agissant est le même que celui qui raconte avec distance et rétrospection (*figure 100*). Ces deux enjeux se complexifient si on tient compte de l'évolution de statut de l'auteur entre ces albums : dans le plus ancien, il va en Corée du Nord pour travailler en tant qu'animateur, ce qui inclut une notion de productivité, alors que l'ouvrage le plus récent le montre adoptant un emploi du temps beaucoup plus relâché où il a tout le loisir de regarder autour de lui.

Les séquences produites dans les ouvrages du corpus nécessitent, pour être écrites, une vue d'ensemble. Le lecteur assiste en fait à une scénarisation qui a lieu après le vécu et qui réordonne ce dernier en vue de conférer un sens à ce qui à priori ne fait jamais rien ressortir de particulier (l'existence). Dans *Le Deuxième sexe*, Simone de Beauvoir émet la pensée éminemment combative (et existentialiste) qu'« une vie est une relation au monde ; c'est en se choisissant à travers le monde que l'individu se définit »¹⁵⁸. Il en va de même dans l'autobiographie (qui est un biais pour se présenter à autrui) où l'auteur puise dans ses années de vie et choisit au final de faire figurer certaines choses au détriment d'autres et de les présenter sous un jour particulier. Il y a là

157 GROENSTEEN Thierry, *Bande dessinée et narration*, Paris, PUF, 2011, p. 107.

158 DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième sexe*, ref à compléter, p. 103.

un engagement, une pré-lecture du moi qui sera ensuite complétée par celle du lectorat de l'album. On trouve chez Trondheim et Delisle un souci assez aigu de cet enjeu : le premier, dans ses *Petits Riens*, fait le choix de mettre en avant ce qui l'est rarement d'ordinaire et pourrait être jugé superflu à conserver en mémoire. Le second, quant à lui, essaie de ne pas répéter ce qui aurait déjà pu être dit ailleurs et ce que le lecteur aurait déjà appris par d'autres sources (le problème se posait surtout avec son livre *Chroniques de Jérusalem*) et veut au contraire apporter un autre éclairage (*figure 101*). La distance utilisée est relative à chacun de ces auteurs : dans les deux cas, le *work in progress* fait partie du processus de création, mais à des échelles différentes. On trouve quelque chose de plus réfléchi chez Delisle qui produit moins que son collègue et travaille ses notes après coup. Cette démarche est indispensable au vu de son projet presque pédagogique ; ce n'est pas sa vie intérieure qui est le plus mise en exergue, mais sa confrontation avec des univers étrangers lui est profitable pour parler de lui. Trondheim, au contraire, publie tellement de livres que le fur et à mesure semble être une pratique aussi inévitable que souhaitée. Pour exemple, l'album *Lapinot et les carottes de Patagonie* où l'anecdote veut que les dernières pages n'étaient pas encore écrites alors que les premiers feuillets étaient déjà en cours d'impression. Ces bandes dessinées autobiographiques sont en fait un outil de prise de distance. Chez Trondheim, les projets d'écriture ne sont pas affirmés avant le commencement de leur rédaction. *La Vie comme elle vient*, huitième tome des *Formidables aventures de Lapinot*, a par exemple changé de fin en cours de création ; le personnage qui devait y mourir en premier lieu a été remplacé par le protagoniste lui-même, compromettant ainsi la poursuite de cette série. On trouve plus chez lui, surtout dans ses entreprises autobiographiques, une tentative de travail sur soi grâce à l'écriture. C'est aussi de cette manière qu'il faut lire sa peur de la répétition. Vers la fin de *Vacances de Printemps*, le protagoniste d'humeur philosophe dit à son ancienne aimée : « pour avancer, il faut un déséquilibre ». Quel autre déséquilibre pour un authentique écrivain que l'écriture même ?

3) SUR LE LECTEUR

a) Une lecture active

La question du lecteur se pose, en bande dessinée, de façon différente qu'elle ne se pose en littérature écrite. L'importance de l'image au sein de l'art séquentiel pourrait induire en erreur et donner à penser que la tâche qui nous incombe est contemplative et de ce fait simple, rapide et évidente. Or, Harry Morgan nous enseigne ce dont chacun

peut faire l'expérience : « devant la BD comme devant le chemin de croix, je suis lecteur et non spectateur »¹⁵⁹. Un album est avant tout quelque chose qui raconte. Or, la position active du lecteur qui doit faire l'effort et la démarche de la lecture est encore renforcée par le principe de l'ellipse à l'œuvre à chaque instant dans une planche de BD. Nous avons vu que le lecteur était déjà sollicité dans l'appui que prenaient les auteurs sur leur expérience commune. Or, comme nous l'apprend Peeters, « [l]a force de la BD dépend [...] d'une *segmentation* : retenir les étapes les plus significatives d'une action pour suggérer un enchaînement »¹⁶⁰. Et en effet, tout est toujours dans la suggestion, puisqu'il revient au lecteur de faire le lien entre toutes ces vignettes et d'obtenir mentalement d'un récit haché une continuité. On peut donc dire que le lecteur participe activement à toute narration séquencée puisqu'il la complète. Les vides des espaces inter-iconiques sont à combler par du sens (*figure 102*).

Notre corpus, en plus de ces caractéristiques qui lui sont inhérentes, fait particulièrement appel au lecteur du fait de l'importance de sa sollicitation par nos auteurs. La cohésion, indispensable pour le bon fonctionnement d'une communication, est ici très mise en avant et dépasse les simples conventions de narration et de figuration. Trondheim s'amuse à semer dans ses albums de multiples références et clin d'œil pour ses lecteurs les plus attentifs. Dans *Approximativement*, on verra donc apparaître plusieurs fois « le message caché » ou « Nawak »¹⁶¹ et certains symboles relatifs à l'Association disséminés dans tout l'album, tout comme le sont des références à d'autres publications de l'auteur (*figure 103*). Rechercher toutes ces occurrences devient vite un jeu qui nous permet de relire différemment chaque planche et y ajoute un enjeu ludique. Le lecteur initié profite donc plus de ces albums parce qu'il y trouve davantage à y lire, et la chose est encore accentuée quand on se trouve dans l'entourage direct de Trondheim : dans les témoignage qui ferment le livre, Jean-Christophe Menu (*figure 104*) revient sur une case précise où il apparaît en arrière plan et nous indique ainsi qu'il y avait plus de sens à lire ici que la simple impression de foule animée. Les *Petits Riens* font intervenir une autre sorte de connivence : l'auteur, dans ses notes, se repose sur l'intuition de son lecteur. Le sens global de chaque planche n'est pas stéréotypé comme a pu l'être la bande dessinée d'humour où la dernière vignette marquait toujours l'avènement d'un gag. Si comique il doit y avoir, il ne recourt pas aux ficelles classiques, et il faut ajouter que tout n'est pas toujours exprimé sur le même mode : les points de

159 MORGAN Harry, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Éditions de l'an 2, 2003, p. 52.

160 PEETERS Benoît, *Lire la bande dessinée*, Manchecourt, Casterman, 1998, p. 26.

161 Du nom de l'atelier dans lequel il travaillait au moment de la rédaction d'*Approximativement*.

départ sont aléatoires et dépendent de l'inspiration du moment, et si la plupart des notes ont pour sujet un laps de temps très court, certaines réunissent deux temporalités éloignées (*figure 105*). Tout n'est pas drôle de la même façon, et la tonalité amusée n'est parfois là qu'en supplément. Morgan nous rappelle que « le cadre a une fonction lecturale : il indique qu'il y a quelque chose à lire »¹⁶². Or, c'est bien tout ce que Trondheim consent à faire : nous indiquer qu'il y a quelque chose à comprendre, même si le sens de la note est diffus et réclame un effort de compréhension. Certaines, même, sont presque contemplatives (*figure 106*), et c'est alors plus que jamais au lecteur d'en compléter le sens. C'est le cas dans les nombreux instants creux qui sont laissés libres d'interprétation. Groensteen y voit une marque caractéristique de l'évolution récente du médium : « la bande dessinée "parlante" semble avoir découvert les vertus de l'instant silencieux, de la parole suspendue, de la pause »¹⁶³. En effet, le silence apparaît tant pour Delisle que pour Trondheim comme un modulateur très important, mais qui n'a pas pour autant pour but d'égarer le lecteur. Au contraire, il souligne avec simplicité quelque chose que le texte ne rendrait pas aussi fidèlement (*figure 107*). Ce silence peut aussi être exploité dans des dimensions plus graves : dans les quelques planches réalisées en complément des *Chroniques Birmanes* et publiées dans *Beaux Arts Magazine*¹⁶⁴, on voit l'auteur correspondre par mail avec un artiste birman menacé directement par la dictature militaire de son pays (*figure 108*). Les dernières cases qui rendent compte de son silence épistolaire ne sont pas sans rappeler la fin tragique et glaçante d'*Inconnu à cette adresse*¹⁶⁵. Les enjeux qui reposent sur le lecteur chez Delisle sont différents de ceux qu'on peut trouver chez Trondheim. Cet auteur, on l'aura compris, parle de ce qu'il connaît et de ce qu'il comprend. Son point de vue assumé est celui d'un observateur résolument étranger aux cultures qu'il rencontre. Ses livres, publiés dans un premier temps en France puis majoritairement en Europe (exception faite du Japon et de la Corée pour *Pyongyang*) sont lus la plupart du temps par des occidentaux, statut que l'auteur partage donc avec ses lecteurs. Il compte dans ses albums sur cette proximité qu'il ne peut de toute façon pas retrouver avec les habitants des pays concernés. Il est évident qu'il ne pourrait pas partager avec des nord-coréens sa vision de leur régime

162 MORGAN Harry, *op. cit.*, p. 312.

163 GROENSTEEN Thierry, *Bande dessinée et narration*, Paris, PUF, 2011, p. 4. Il fait ici référence en creux aux bandes dessinées exclusivement muettes et à celles, très bavardes, qui réclament beaucoup de texte.

164 *Qu'est-ce que la bande dessinée aujourd'hui ?*, Boulogne, Beaux Arts éditions, 2008, 194 p.

165 TAYLOR Kathrine Kressmann, *Inconnu à cette adresse*, Paris, Autrement, 67 p. Paru pour la première fois aux États-Unis en 1938.

politique ; dans *Chroniques Birmanes* on voit qu'un article paru en France dans *Charlie Hebdo* où il est simplement fait mention de son nom est déjà une menace pour un des birmans qu'il côtoie. Cette contiguïté avec son lecteur met à profit sa posture d'étonnement : nous pouvons nous étonner des mêmes choses que lui, alors que certains détails relevés seraient tout à fait insignifiants aux yeux de ceux à qui appartiennent la culture en question. En plus de cette identité globale partagée, Delisle prend aussi en compte ce que son lecteur sait ou ne sait pas. Les *Chroniques de Jérusalem* notamment se situent dans un corpus très vaste de documentation sur un sujet aussi complexe que présent quotidiennement dans les esprits. Il dira que ce qu'il « ne met pas dans [s]es livres se trouve, de toutes les façons, dans d'innombrables documentaires télévisés et articles de journaux »¹⁶⁶. A sa modeste échelle, il peut donc raconter ce dont il a été témoin et ce qui est peut-être trop anecdotique pour avoir été raconté par d'autres. Au contraire, la Birmanie et la Corée du Nord étant des pays fermés sur eux mêmes et dont on a peu d'échos internationaux restent mystérieux pour ce lectorat, et notre auteur applique donc la même méthode de neutralité à des fins différentes : il s'agit ici de ne pas délivrer au lecteur un message idéologique tranché et au contraire de donner seulement « une direction de réflexion »¹⁶⁷.

b) Le privilège du lecteur

Le lecteur apparaît logiquement comme le destinataire privilégié de ces confessions qui réservent leur exclusivité à chaque personne se glissant dans ce rôle. L'expérience fondamentalement solitaire de la lecture renvoie à une notion d'intimité très forte qui est propre à la littérature et à la confrontation à l'art en général. Cet intime se joue donc aussi dans cet acte inaugural où auteur et lecteur, étrangers, se rencontrent par le biais du livre. Ici ré-intervient la dialectique du dehors et de dedans : l'intériorité jalousement gardée de l'auteur est offerte au lecteur qui accède à ce qui d'ordinaire reste fermé. Les réactions des admirateurs de Trondheim décrites dans le dessin d'Émile Bravo évoqué précédemment et qui poussent ce dernier à un certain pessimisme (« Ah misère ! Entrer dans le domaine public c'est une responsabilité [...] ! ») sont bien compréhensibles et semblent inévitables (*figure 109*). En se donnant à lire, les auteurs donnent à leurs lecteurs une impression d'intimité (ils deviennent familiers de leur quotidien, de leurs pensées secrètes et de leur art) qui ne fonctionne que dans un sens.

166 Entretien, « Guy Delisle », *L'indispensable*, n°1 (5), Octobre 2011, p. 89.

167 *Ibidem*, p. 89.

Au collectif des nombreux lecteurs s'oppose l'individualité de l'auteur qui prend le risque de s'exposer. Les outils contemporains permettent cependant de nuancer ce constat : Delisle et Trondheim vivent à la même époque que leur public. Les nouvelles technologies permettent aujourd'hui des échanges aux modalités complexes ; par exemple, le blog de Guy Delisle est ouvert aux commentaires des internautes et ils peuvent être visibles par tous. S'ensuit donc une communication possible à tous les niveaux (l'auteur peut lire les réactions de ses lecteurs, et ces derniers peuvent discuter entre eux). Internet offre ce droit de réponse particulier et c'est ainsi qu'on verra Lewis Trondheim venir compléter sur le site Du9 des analyses de son travail en postant des commentaires directement à la suite des articles. Par *Pyongyang* et par les *Chroniques Birmanes*, nous accédons à la fois à une vision propre du monde et à des dictatures repliées sur elles mêmes depuis leur intérieur géographique. En rendant compte de ses séjours, l'auteur fait partager à son lecteur un ailleurs difficilement accessible autrement. Il nous ouvre une brèche dans ces pays aux frontières imperméables pour leurs habitants. La dictature devient avec son travail une métaphore de l'intériorité dévoilée par l'autobiographie. En s'exposant, il cherche surtout à exposer ce qui n'avait pas vocation à l'être, et la parole du « je » peut ainsi devenir un acte militant. Une telle force n'est pas absente des albums de Trondheim. On peut lire dans *Approximativement* une plus grande proximité de l'auteur avec son lecteur qu'il n'y paraît au premier abord. L'auteur va bien plus loin en réalité dans le sens de ses évocations que les simples clins d'œil qu'on peut trouver dans l'album. Lui et le « vieux fou qui n'est jamais sorti de sa cabane » de *Moins d'un quart de seconde pour vivre* ne font qu'un. Par ailleurs on reconnaît dans l'hydre qu'il essaie de combattre dans la dernière partie de l'album l'emblème de la maison d'édition *L'Association*, fondée en 1990 par Trondheim et six autres auteurs (*figure 110*). En s'appropriant ces symboles et en en devenant une incarnation, il devient ce qu'il a créé, et achève ainsi la boucle d'une création qui n'avait, au départ, jamais cessé d'être lui. Ces indices nous présentent la fusion artistique de la vie de cet auteur et de son œuvre, de sa biographie et de ce qu'elle a produit. Ainsi, par des allégories personnelles, c'est un tissage étroit entre ses albums, lui-même et son lecteur qui vient parachever sa démarche. Ces considérations nous amènent à prendre cet album comme une œuvre totale, ce que suggère aussi avec humour la toute dernière page du livre (*figure 111*).

c) Le lecteur-auteur

Les notions mêlées de collectif et d'individualité évoquées précédemment sont aussi à lire dans les rapports qui régissent ces auteurs et leurs lecteurs. Le phénomène d'identification à l'œuvre dans ces autobiographies tisse un lien particulier entre ces deux entités. Sébastien Hubier met en évidence une caractéristique qu'on retrouve dans notre corpus¹⁶⁸ :

[P]ar la sympathie qu'induit l'usage de la première personne, le lecteur se trouve comme transporté à l'intérieur des pensées du narrateur-personnage. Il comprend immédiatement ses comportements – fussent-ils absolument ridicules ou éminemment critiquables.

L'autobiographe qui se fait à la fois narrateur et personnage donne donc également l'occasion à son lecteur de s'inclure dans un récit dont il n'a pourtant pas fait personnellement l'expérience. Le « je » présent à travers les discours et le personnage dessiné est mis en partage. Dans leur échange paru dans *L'Éprouvette*, Neaud et Menu dénoncent ce qu'ils voient comme une usurpation de la première personne, « *l'autobiographie de proximité* », en déplorant qu'elle met en œuvre « un "je" qui n'est rien d'autre qu'un "il" déguisé »¹⁶⁹. Mais cette troisième personne, contenue implicitement dans la première (puisque l'auteur se fait personnage) est en réalité ce qui confère aux autobiographies d'aujourd'hui ce statut si particulier où le vrai et le faux ne sont plus des valeurs absolues. En parlant de lui, il devient évident que l'auteur parle aussi des autres. Dans la préface de ses *Contemplations*, Hugo met fortement en avant cette idée¹⁷⁰ :

Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez-donc ce miroir et regardez-vous-y. On se plaint quelque fois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! Insensé, qui crois que je ne suis pas toi !

L'autobiographe opère une fusion de deux entités auparavant distinctes et qui partagent une même condition humaine. Le phénomène d'identification est lui-même dépassé par cette question du moi. Ceux qui font du particulier réussissent là où ratent ceux qui auraient voulu atteindre directement le tout collectif, comme cela peut être le cas dans les arts totalitaires. En offrant dans sa plus grande subjectivité un individu (eux-mêmes), ces auteurs vont chercher et toucher l'individu en nous. Le lecteur se reconnaît alors

168 HUBIER Sébastien, *Littératures intimes*, Paris, Armand Collin, 2003, p. 138.

169 NEAUD Fabrice et MENU Jean-Christophe, *L'éprouvette* tome 3, « Autopsie de l'autobiographie », Janvier 2007, p. 462.

170 HUGO Victor, *Les Contemplations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 28.

dans cette fondamentale différence, et peut y lire non pas le « tout le monde » mais le « chacun ». Un des apports des théories structuralistes a été de faire disparaître l'auteur au profit de son texte ; la modernité a ainsi valorisé la figure du lecteur qui, au lieu d'être uniquement objet du texte, devenait sujet pensant et constructeur à part entière de l'œuvre littéraire. Il ne fait pas uniquement fonctionner cette dernière au point de vue arthrologique (dans l'enchaînement des séquences) mais touche au contraire à un stade beaucoup plus profond de la participation active. Hubier nous invite à confirmer cette hypothèse : « ce *je*, c'est toujours un peu moi-même, qui l'actualise en le lisant, qui désire et expérimente par lui»¹⁷¹. En lisant les agissements de cette première personne, nous la faisons nôtre et vivons, par procuration, les mêmes aventures. Cette notion d'actualisation est fondamentale dans la compréhension qu'on peut avoir de notre corpus ; en lisant, le lecteur donne vie au récit et même le permet. Un échange se met alors en place : le lecteur fait d'abord sienne l'expérience de l'auteur autobiographe en en prenant connaissance et en s'en nourrissant. Et dans le sens inverse, comme chaque époque a pu lire son actualité dans des œuvres qui leur étaient antérieures, chaque lecteur retrouve dans les questionnements des auteurs ses propres obsessions. Il y ajoute du sens, le sien, et y ouvre ainsi un nouvel espace mental en complétant une œuvre qui échappe alors à son créateur pour passer dans le champ de l'universel.

CONCLUSION

171 HUBIER Sébastien, *op. cit.*, p. 138.

Guy Delisle et Lewis Trondheim ont, dans leurs autobiographies, beaucoup de points communs sans pour autant venir à réellement se ressembler. Leur proximité est à lire au delà de leur stricte œuvre puisque, collègues, ils vivent aujourd'hui tous les deux au même endroit (la région de Montpellier). L'ouvrage collectif *La Maison close*¹⁷², réalisé en 2009 à l'occasion du 36e festival d'Angoulême, les réunit : ils ouvrent tous les deux cette histoire composite et font dialoguer leurs avatars avant d'être rejoints par d'autres personnages (*figure 112*). Cette image met en évidence certaines des problématiques qui ont pu être développées précédemment. En effet, dans cet album, plusieurs styles graphiques se côtoient (le cadre général étant assumé par le duo de dessinateurs Ruppert et Mulo), et chaque trait particulier exprime une personnalité, incarnée dans un personnage. Une sensibilité a donc son biais d'expression propre qui est inséparable de son discours, et c'est ce qu'on constate chez nos deux auteurs qui assument à la fois le scénario et le dessin de leurs albums autobiographiques. Les questions qu'ils abordent leurs sont communes et sont celles programmées par les titres de Trondheim *La Malédiction du parapluie* (qui associe déjà dans ses deux termes principaux le grave et le quotidien) et *Approximativement* (qui annonce d'emblée son incomplétude nécessaire). Dans *Chroniques Birmanes*, on peut constater que l'Histoire majuscule est littéralement au coin de la rue, puisque Delisle habite non loin de la résidence où est retenue Aung San Suu Kyi. Ainsi, le banal nous apparaît extrêmement proche de ce dont ils se différencie d'ordinaire. La subjectivité inhérente à toute récit de soi (dans ce qui est raconté mais aussi dans la façon de le faire) est elle assumée et même revendiquée à travers la valorisation de la notion de point de vue. Trondheim nous disait d'ailleurs que c'était tout ce qui nous restait¹⁷³ ; Delisle, lui, ajoute que c'est tout ce dont il est capable. En privilégiant l'honnêteté intellectuelle, ils nous donne à lire son regard, qui n'est pas pour autant exposé avec autoritarisme (ce qui contraste bien entendu avec les régimes totalitaires qu'il côtoie dans ses albums). Ce point de vue individuel met en évidence la question du collectif qui peut tour à tour signifier l'adversité, le lectorat ou autrui. Elle peut également être amenée par le lexique pictural : « [j]'effleure avec mille petites touches pour faire une grande image, quelque fois

172 *La Maison close*, Paris, Delcourt, 2010, 358 p. (ouvrage collectif), dont on peut lire la visite guidée sur <http://www.succursale.org/visiteguide/>.

173 Cf note de bas de page n° 31.

panoramique »¹⁷⁴. Delisle métaphorise le principe même de la bande dessinée (la séquence faite de vignettes) et celui de son écriture (une accumulation de détails, de petites histoires) en les assimilant à un tableau dont les coups de pinceau s'harmonisent avec le recul et nous donnent à voir une globalité. C'est aussi une des caractéristiques de l'autobiographie que de s'attacher à un parcours individuel, et on la retrouve dans beaucoup de séries de bande dessinée où le protagoniste est ce qui confère une unité aux différents récits. Ainsi, en se mettant à distance et en scène, ces auteurs se font personnages, anti-héros de leur propre vie. Leurs obsessions peuvent alors ressortir : Trondheim est pétri de contradictions irrésolues qui font parfois tout l'intérêt de la personnalité qu'il nous expose. Il nous en montre souvent les différentes facettes, sans les dissimuler (*figure 113*). On sent notamment un tiraillement chez lui entre le désir de la trace et l'angoisse de l'encombrement (*figure 114*). Cet aspect composite se lit aussi à travers les citations qu'il met en exergue au début de chaque tome de ses *Petits Riens* et qui ont toutes sortes d'origines¹⁷⁵. C'est là aussi une caractéristique de la bande dessinée : friande des clins d'œil, elle s'inspire beaucoup de sa propre culture mais assimile aussi les autres¹⁷⁶.

Une vignette de *Farniente* (*figure 115*) qui introduit avant l'heure les « petits riens » pose en filigrane la grande question qui est développée selon moi par ce corpus. Trondheim s'y fait représenter (Dominique Hérody est en charge du dessin) prêtant des intentions à des passants, en observateur, puis poursuivant des feuillets emportés par le vent. Ainsi dans l'action, il peut alors être objectivé par sa compagne restée en terrasse qui décrète d'un ton amusé « celui-là croit qu'il va changer la face du monde avec des petits riens ». Cet extrait nous montre d'abord que la problématique du dérisoire comme moyen de pression sur le monde était toujours au cœur de sa réflexion entre *Approximativement* et *La Malédiction du parapluie*. Il nous révèle ensuite qu'on est toujours « l'autre » de quelqu'un, ce qui mène à l'entreprise autobiographique qui consiste à se prendre soi-même comme sujet d'étude. Nos deux auteurs acceptent leur point de vue biaisé car il leur permet de parler de ce qu'ils connaissent à priori le mieux. *Les Aventures de l'univers*¹⁷⁷ essaient de se pencher sur des problèmes d'actualité plus globaux, mais font quand même partie des autobiographies de Trondheim. On y sent cependant une moindre maîtrise qui a trait au sujet abordé et qui d'ailleurs est signalée

174 Entretien, « Guy Delisle », *L'indispensable*, n°1 (5), Octobre 2011, p. 96.

175 On y retrouvera Shigeru Mizuki, Jules Renard, Rousseau et Bénabar.

176 A l'instar d'un Gotlib dont l'écriture mélange toujours culture populaire et culture savante avec une grande facilité.

177 *Les aventures de l'univers*, Paris, Dargaud, 1997, 48 p.

par l'auteur lui-même. En cherchant à parler du Tout, son emprise diminue. Chez Delisle, la comparaison avec son opus précédent *Shenzhen*¹⁷⁸ laisse apparaître une différence de traitement de son voyage. On y sent quelque chose de plus personnel, et de plus pessimiste aussi. L'expérience de la solitude qui y est racontée (isolé dans un pays dont il ne parle pas la langue), si elle est traitée avec humour, n'en est pas moins empreinte de tristesse. La dernière planche du livre nous indique qu'il quittera cette ville sans se retourner sur elle et rejète, en conclusion, une vie quotidienne à laquelle il ne s'était jamais vraiment habitué (*figure 116*). La fin de *Pyongyang* et des *Chroniques Birmanes* sont marquées par un autre état d'esprit. Elles mettent en évidence la même inadaptation mais en des termes plus positifs : le voyageur attentif n'a jamais fini de s'étonner de ce qui l'entoure, et donc de le raconter (*figure 117*). Ouvertes, ces fins mettent l'accent sur ce qui est encore à voir et à faire et non sur ce qui a été croisé.

La question du moi confronté à l'altérité, de l'unité et de la pluralité est lisible chez d'autres auteurs autobiographes qui, en parlant d'eux, en profitent pour toucher d'autres individus. C'est par exemple le cas de David B qui, dans *L'Ascension du Haut Mal*, évoque la maladie de son frère aîné qui conditionna l'histoire de toute sa famille, ou de Marjanne Satrapi et de Keiji Nakazawa qui font parler par leur biais toute une collectivité. D'autres, comme Trondheim, vont chercher le pluriel en leur for intérieur comme c'est le cas de Mœbius/Jean Giraud dans *Inside Mœbius* où il fait dialoguer ses différents avatars avec les personnages récurrents de son œuvre. Le lecteur est associé à cette recherche de l'autre à travers l'exploration de soi : en cherchant leur moi, nos auteurs parviennent à toucher ce qu'ils ont intimement de commun avec quelqu'un qui leur est pourtant étranger. Dans son essai *La Voix d'Orphée*, Jean-Michel Maulpoix veut réhabiliter le lyrisme des romantiques en y lisant autre chose que l'expression du sentiment. Il y voit au contraire un fait spirituel plus profond que ce qui en a été premièrement dit, et en extrait l'essence même de ce qui a mené notre réflexion¹⁷⁹ :

[Les] sentiments personnels [...] sont la plupart du temps le prétexte de cette expansion, mais ils importent moins que le mouvement escaladant auquel ils donnent lieu, qui les sacralise, et qui fait en quelque manière de l'intime un modèle de l'infini.

C'est cet universel à travers l'expression du moi que Trondheim et Delisle recherchent, et c'est lui qu'ils parviennent à éveiller chez leur lecteur.

178 *Shenzhen*, Paris, L'Association, 2000, 152 p.

179 MAULPOIX Jean-Michel, *La Voix d'Orphée*, Paris, José Corti, 1989, p. 59.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DU CORPUS

- DELISLE Guy, *Pyongyang*, Paris, L'Association, 2003, 196 p.
- DELISLE Guy, *Chroniques Birmanes*, Paris, Delcourt, 2007, 262 p.
- TRONDHEIM Lewis, *Approximativement*, Paris, Cornélius, 1995, 144 p.
- TRONDHEIM Lewis, *La malédiction du parapluie*, Paris, Delcourt, 2006, 128 p.

Albums de Lewis Trondheim

- Moins d'un quart de seconde pour vivre*, Paris, L'Association, 1991, 25 p.
- Imbroglia*, Paris, L'Association, 1992, 22 p.
- Gare Centrale*, Montreuil, Rackham productions, 1994, 44 p., avec DUFFOUR au dessin.
- Mildiou*, Paris, Seuil, 1994, 140 p.
- Diablotus*, Paris, L'Association, 1995, 22 p.
- La mouche*, Paris, Seuil, 1995, 105 p.
- Lapinot et les carottes de Patagonie*, Paris, L'Association, 1995, 500 p.
- Chiquenaude*, Paris, Dargaud/Les Inrockuptibles, 1996, 25 p.
- Le pays des trois sourires*, Paris, L'Association, 1997, 34 p.
- Genèses Apocalyptiques*, Paris, L'Association, 1999, 28 p.
- Politique étrangère*, Paris, L'Association, 2000, 34 p.
- Les cosmonautes du futur* (3 tomes), Paris, Dargaud, 2000, 2001 et 2004, 48 p. chacun.
- Les Ineffables*, Paris, L'Association, 2001, 30 p.
- Farniente*, Paris, L'Association, 2002, 32 p., avec HERODY Dominique au dessin.
- Kaput et Zösky* (tome 1), Paris, Delcourt, 2002, 31 p.
- Mister O*, Paris, Delcourt, 2002, 31 p.
- Carnet de bord*, Paris, L'Association, 4 tomes parus de 2002 à 2003, 46 p. chacun.
- A.L.I.E.E.N.*, Rosny-sous-Bois, Bréal jeunesse, 2004, 87 p.
- Désœuvré*, Paris, L'Association, 2005, non paginé.
- Mister I*, Paris, Delcourt, 2005, 31 p.
- Célébritiz*, Paris, Dargaud, 2006, 48 p., avec RANTA Ville au dessin.
- Île Bourbon 1730*, Paris, Delcourt, 2006, 286 p., avec APPOLLO au scénario.
- La nouvelle pornographie*, Paris, L'Association, 2006, 22 p.

Boule de neige, Paris, Delcourt, 2007, 224 p., ouvrage collectif.

Fennec, Paris, Delcourt, 2007, 30 p., avec YOANN au dessin.

MKM (tome 1), Paris, Delcourt, 2009, 189 p., avec SAPIN Mathieu au dessin.

Panique en Atlantique, Paris, Dupuis, 2010, 62 p., avec PARME Fabrice au dessin.

Omni-visibilis, Paris, Dupuis, 2010, 156 p., avec BONHOMME Matthieu au dessin.

Bludzee, Paris, Delcourt, 2010, 375 p.

Série « Les petits riens de Lewis Trondheim » :

Le syndrome du prisonnier, Paris, Delcourt, 2007, 128 p.

Le bonheur inquiet, Paris, Delcourt, 2008, 128 p.

Mon ombre au loin, Paris, Delcourt, 2009, 120 p.

Le robinet musical, Paris, Delcourt, 2011, 124 p.

Série « Les formidables aventures de Lapinot »

10 tomes parus de 1993 à 2003 chez Dargaud, Paris, 48 p. chacun avec LE GALL Franck au scénario de *Vacances de Printemps*.

Série « Les formidables aventures sans Lapinot »

Les aventures de l'univers, Paris, Dargaud, 1997, 48 p.

Ordinateur mon ami, Paris, Dargaud, 1998, 48 p.

Cyberculture mon amour, Paris, Dargaud, 2001, 46 p.

Série *Donjon* : en cours, 35 albums parus depuis 1998, Paris, Delcourt, 48 p. chacun, avec SFAR Joann et dessinateurs multiples.

Série *Ralph Azham* :

Est-ce qu'on ment aux gens qu'on aime, Paris, Dupuis, 2011, 46 p.

La mort au début du chemin, Paris, Dupuis, 2011, 46 p.

Noires sont les étoiles, Paris, Dupuis, 2012, 46 p.

Albums de Guy Delisle

Aline et les autres, Paris, L'Association, 1999, pagination multiple.

Shenzhen, Paris, L'Association, 2000, 152 p.

Albert et les autres, Paris, L'Association, 2001, pagination multiple.

Comment ne rien faire, Montréal, La Pastèque, 2003, 100 p.

Louis au ski, Paris, Delcourt, 2005, 47 p.

Louis à la plage, Paris, Delcourt, 2008, 47 p.

Chroniques de Jérusalem, Paris, Delcourt, 2011, 333 p.

Série « Inspecteur Moroni »

Premiers pas, Paris, Dargaud, 2001, 48 p.

Avec ou sans sucre, Paris, Dargaud, 2002, 48 p.

Le syndrome de Stockholm, Paris, Dargaud, 2004, 48 p.

Album commun :

La Maison close, Paris, Delcourt, 2010, 358 p. (ouvrage collectif).

Sur Lewis Trondheim

Articles papier

- CIMENT Gilles et GROENSTEEN Thierry, *100 cases de Maîtres*, Paris, Éditions de La Martinière, 2010, p.95.
- LORET Eric, « Portrait : Chef de crayon », *Libération*, 25 Janvier 2007.
- MARTIN Jean-Philippe, *Qu'est-ce que la bande dessinée aujourd'hui ?*, « L'enfance, une case en plus », Boulogne, Beaux Arts éditions, 2008, p. 92.
- Rédaction collective, « Trondheim », *9e Art*, n° 13, Janvier 2007, pages 59 à 113.
- Rédaction collective, « Le meilleur de la BD », *Le Magazine Littéraire*, hors-série Janvier-Février 2010, p.68.

Articles sur internet

- BEATY Bart, *Lewis Trondheim and the fate of L'Association*, 7 Février 2007, <http://www.comicsreporter.com/index.php/briefings/eurocomics/8316/>
- DIDOU et LOLECK, *Approximativement, Lewis Trondheim et ses doubles*, Janvier 2000, <http://www.du9.org/Approximativement#nh1>
- FLOREANI Jeanine, *Le Syndrome du prisonnier*, Décembre 2007, <http://www.du9.org/Syndrome-du-Prisonnier-Le>
- TURGEON David, *Trondheim auto-biographique(s)*, Février 2008, <http://www.du9.org/Trondheim-autobiographique-s>
- TURGEON David, *Trondheim avant les carottes*, Mars 2008, <http://www.du9.org/Trondheim-avant-les-Carottes>
- Interview de l'auteur par le site Chronichart, 24 Janvier 2007, <http://www.chronicart.com/webmag/article.php?id=1375>
- Site internet non-officiel entièrement consacré à Trondheim et à son œuvre, <http://www.pastis.org/lewis>
- *Au cœur de la nuit*, émission partiellement consacrée à Trondheim diffusée le 7 mars

2006 sur Arte, disponible en intégralité sur Dailymotion (http://www.dailymotion.com/video/x20f9v_au-coeur-de-la-nuit-lewis-trondheim_creation).

Sur Guy Delisle

Articles papier

- HERBERZ Ariel, « L'autobiographie, prisée des dessinateurs », *Le Temps*, 27 Décembre 2001.
- MARTIN Jean-Philippe, *Qu'est-ce que la bande dessinée aujourd'hui ?*, « Envoyé spécial », Boulogne, Beaux Arts éditions, 2008, p.166.
- Rédaction collective, « Le meilleur de la BD », *Le Magazine Littéraire*, hors-série Janvier-Février 2010, p.73.
- Entretiens, « Guy Delisle », *L'indispensable*, n°1 (5), Octobre 2011, pages 84 à 98.

Articles sur internet

- Article non signé, *Une lecture critique de Pyongyang*, 9 Janvier 2009, <http://www.amitiefrancecoree.org/article-26586778.html>

CRITIQUE ET THEORIE

a) Autobiographie

- HUBIER Sébastien, *Littératures intimes*, Paris, Armand Collin, 2003, 154 p.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, 386 p.

b) Autofiction

- Colloque de Cerisy 2008, *Autofiction(s)*, Lyon, PUL, 2010, 524 p.
- GASPARINI Philippe, *Autofiction, une aventure du lanagage*, Paris, Seuil, 2008, 339 p.

c) Autobiographie et bande dessinée

- APPOLLO, *Le masque et la plume*, Février 2001, <http://www.du9.org/Masque-et-la-Plume-Le>
- GUILBERT Xavier, « Je » est un autre, Janvier 2005, <http://www.du9.org/Je-est-un-autre>
- NEAUD Fabrice et MENU Jean-Christophe, *L'éprouvette* tome 3, « Autopsie de

l'autobiographie », Janvier 2007, p.453 à 472.

- TURGEON David, *Crise de l'autobiographie*, Septembre 2010, <http://www.du9.org/Crise-de-l-autobiographie>

d) Autres ouvrages

- FOESSEL Michaël, *La Privation de l'intime*, Paris, Seuil, 2008, 157 p.
- JARRETY Michel, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, 475 p.
- RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, 424 p.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1995, 861 p. (premières publications : 1792/1789).
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Gallimard, 1972, 277 p. (première édition en 1782).

OUVRAGES CRITIQUES SUR LA BANDE DESSINEE

- BARON-CARVAIS Annie, *La bande dessinée*, Paris, PUF, 2007, 127 p.
- CIMENT Gilles et GROENSTEEN Thierry, *100 cases de Maîtres*, Paris, Éditions de La Martinière, 2010, 235 p. (utilisée : p.95)
- EISNER Will, *L'art séquentiel*, Paris, Delcourt, 2009, 180 p.
- EISNER Will, *La narration*, Paris, Delcourt, 2010, 181 p.
- GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, 200 p.
- GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée mode d'emploi*, Liège, Les Impressions Nouvelles, 2007, 224 p.
- GROENSTEEN Thierry, *Bande dessinée et narration*, Paris, PUF, 2011, 210 p.
- McCLOUD Scott, *L'Art invisible*, Paris, Delcourt, 2009, 223 p.
- MORGAN Harry, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, Éditions de l'an 2, 2003, 399 p.
- PEETERS Benoît, *Lire la bande dessinée*, Manchecourt, Casterman, 1998, 194 p.

Autres bandes dessinées autobiographiques ou autofictionnelles consultées

- B David, *L'ascension du Haut Mal*, Paris, L'Association, 2011 (albums parus séparément de 1996 à 2003), 384 p.

- BOULET, *Notes*, Paris, Delcourt, 6 tomes parus entre 2008 et 2011, 220 pages chaque environ.
- BOUZARD, *The Autobiography of me too*, Albi, Les Requins Marteaux, 3 tomes parus de 2004 à 2008, 66 pages chaque environ.
- CAUVIN Raoul et LAMBIL Willy, *Pauvre Lampil*, Paris, Dupuis, 2011, 359 p.
- DAVODEAU Etienne, *Les ignorants*, Paris, Futuropolis, 2011, 272 p.
- KA Olivier et ALFRED, *Pourquoi j'ai tué Pierre*, Paris, Delcourt, 2006, 111 p.
- KILLOFER Patrice, *Six cent soixante-seize apparitions de Killoffer*, Paris, L'Association, 2002, 48 p.
- KRIS, ERIC T. et NICOBY, *Les Ensembles contraires*, Paris, Futuropolis, 2 tomes parus en 2008 et 2009, 158 et 176 p.
- MATT Joe, *Peep Show*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 2001, 168 p.
- MENU Jean-Christophe, *Livret de Phamille*, Paris, L'Association, 1995, 125 p.
- NAKAZAWA Keiji, *Gen d'Hiroshima*, Paris, Vertige Graphic, 10 tomes parus de 2003 à 2007, 250 p. chaque.
- NEAUD Fabrice, *Journal*, Angoulême, Ego Comme X, 4 tomes parus de 1996 à 2002, paginations multiples.
- PICAULT Aude, *Papa*, Paris, L'Association, 2006, 90 p.
- PEETERS Frederik, *Pilules Bleues*, Genève, Atrabile, 2005, 190 p.
- SATRAPI Marjanne, *Persepolis*, Paris, L'Association, 2000, 360 p.
- SETH, *La Vie est belle malgré tout*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1998, 163 p.
- SPIEGELMAN Art, *Maus*, Paris, Flammarion, 1998, 295 p.
- TANIGUCHI Jirô, *Terre de rêves*, Paris, Casterman, 2005, 168 p.
- THOMPSON Craig, *Blankets*, Paris, Casterman, 2004, 574 p.
- ZEP, *Découpé en tranches*, Paris, Seuil, 2006, 104 p.