

CATHERINE OJALVO*

FIGURES ET DESS(E)IN DU BOURREAU KHMER ROUGE DANS LES ŒUVRES DE SÉRA

Il est fréquent aujourd'hui d'entendre un discours visant à mettre à la même place bourreau et victime, à faire converger en quelque sorte leur « expérience », forçant parfois le rapprochement au point de les assimiler à un seul statut : celui de victime. Sans entrer dans une critique esthétique, le film *La vie des autres*¹ serait un exemple du genre. Le bourreau étant happé par le pathos, une surcharge d'émotion. Il ne serait plus alors bourreau à partir de l'instant où il entre en *sympathie* avec ceux qu'il veut détruire² ?

Poser la question de la représentation des bourreaux à partir de l'étude d'une bande dessinée pourrait paraître décalé³, mais c'est sa validité que nous allons tenter de mettre en évidence. Le premier auteur qui a tenté de construire une bande dessinée sur la Shoah est Art Spiegelman. Une bande dessinée qui fait date et laisse une trace au même titre que les témoignages écrits de force équivalente, tels ceux de Primo Levi, de Robert Antelme, d'Imre Kertész, de Tadeusz Borowski.

Comment parvenir alors à intégrer l'analyse d'une bande dessinée à l'intérieur d'un corpus écrit, plus classique dirons-nous ? S'il est une image qui permette de faire le lien, nous pourrions retenir les dessins d'Art Spiegelman, dans *Breakdown*, qui sur deux cases, se représente en train de boire une bouteille d'encre « comme si c'était par l'écriture et le dessin que viendrait le salut⁴. » Notons bien que ce « salut » tient en deux termes : « l'écriture ET le dessin ». On peut dire que le travail de Spiegelman, *Maus*, s'est constitué en modèle témoignage. Les dessins de Séra assurent aussi une visée testimoniale s'inscrivant à la suite de ce que le précédent a ouvert, même si les choix graphiques des deux artistes demeurent radicalement différents. Ces deux productions participent à et d'une tentative de transmission d'une mémoire traumatisée qui paraît résister à se transmettre mais dont la nécessité même de l'existence génère une forme de puissance de transmission, presque *malgré les témoins*.

* Doctorante en littérature générale et comparée sous la direction de Tiphaine Samoyault, Université

Dans la production de Séra que nous allons étudier ici, il est important de prendre en compte le contexte du génocide cambodgien sous le régime des Khmers rouges. Le 17 avril 1975, les Khmers rouges envahissent Phnom Penh et vide la ville de TOUS ses habitants en quelques heures, femmes, enfants, invalides, malades hospitalisés, tous (plus de deux millions d'habitants). Le prétexte invoqué est le risque de bombardements américains, mais en réalité il s'agissait de se donner les moyens de tenir la ville. L'objectif réel des Khmers rouges est « de faire table rase du passé ». Leur obsession c'est de « supprimer la ville », de créer un nouvel état rural. Pour eux, « la ville est mauvaise et l'homme doit apprendre qu'il naît du grain de riz⁵ ». Phnom Penh sera donc vidée, mais pas pillée. Tout ce qui reste à l'intérieur de la ville sera systématiquement cassé, par volonté raisonnée de tout détruire. Le régime khmer rouge s'inspire largement des méthodes de la Chine populaire et de sa révolution culturelle et crée un véritable régime de terreur qui transforme le Cambodge en vaste camp de concentration. En janvier 1979, plus de quatre ans après la prise de pouvoir par les khmers rouges, l'armée vietnamienne installe, le 7 janvier un gouvernement. D'abord vus comme des libérateurs, les vietnamiens se transforment assez vite en occupants désireux de « vietnamiser » le Cambodge. Leur présence s'est maintenue jusqu'en 1989. Aujourd'hui, le Cambodge se trouve encore en phase de reconstruction. Il essaie pour cela de s'appuyer sur sa population extrêmement jeune qui entretient cependant avec la mémoire de cette époque dévastatrice des rapports ambivalents et conflictuels. La transmission entre générations des événements vécus sous le régime khmer rouge résiste à s'opérer, certains cambodgiens préférant le silence au souvenir.

Au préalable et pour mieux repérer, pour nous-mêmes, ce qui se joue à la lecture d'une bande dessinée, attardons-nous brièvement et succinctement sur les trois strates repérées par Pierre Alban Delannoy, dans ce processus⁶. En premier lieu, l'espace séparé de chaque vignette qui propose du texte soit en récitatif (texte de présentation en quelque sorte, parole d'un narrateur omniscient), soit à l'intérieur des bulles, auxquels s'ajoute une image. En second lieu, la mise en œuvre d'une relation de succession et de transformation entre les événements montrés, et cela grâce au montage opéré au sein de la page. Et enfin en troisième et dernier lieu, une lecture globale qui se superpose aux deux autres strates. Elle libère les images de leur fragmentation. Cette lecture permet de « voir ensemble le passé et le présent⁷ ». Il semblerait que ce soit justement à l'endroit de cette jonction entre le passé et le présent que nous convie Séra. Et ce serait dans ce rapprochement *a priori* aporétique que nous pourrions accéder à une certaine forme de « vérité de l'événement », de ces événements créés et mis en œuvre par les criminels. Le geste de Séra, permettant l'irruption du passé dans le présent, nous laisse expérimenter cette place particulière.

Nous analyserons les trois productions de Séra (*Impasse et Rouge*, *L'eau et la Terre*, *Lendemain de Cendres*) selon le cadre théorique posé par Thierry Groensteen, en suivant un parcours à la fois terme à terme et dans sa totalité. Appréhender la représentation du bourreau donne à penser la question du partiel, de la lacune, de ce qui n'est pas montré, (ou de ce que l'on ne préfère pas voir) et de la manière dont on peut appréhender un ensemble par le fractionnement en parties⁸.

Séra est à la fois artiste, auteur et enseignant à Paris I. Il a vécu une tragédie personnelle (son père a été tué par les khmers rouges) redoublée par la tragédie du pays. Son travail s'offre à nous par deux modes d'expression artistiques différents : la bande dessinée qui rejoint un mode réaliste et sensible et la peinture, entre figuration et abstraction. La sculpture est aussi un de ses modes d'expression.

Les trois volumes de bandes dessinées de Séra portent sur les massacres perpétrés par le régime khmer rouge. Elles se présentent chronologiquement dans cet ordre de parution : *Impasse et Rouge*, 2003, *L'eau et la terre*, 2005, *Lendemain de cendres*, 2007. Le premier volume *Impasse et rouge*, entame cette trilogie qui peut néanmoins s'appréhender de manière autonome entre les différents volumes. La version sur laquelle nous travaillons ici est l'aboutissement d'un parcours éditorial qui débute en 1987 avec la réalisation des « premières images » pour aboutir à une première publication aux éditions Rackham en 1995. Entre ces deux éditions, tous les dessins ont été retravaillés pendant l'année 2002. Dans ce volume, l'accent est porté sur les tous premiers jours de la prise de pouvoir des khmers rouges. En 2005, paraît *L'eau et la Terre*. C'est sur un extrait de ce volume que porte cette contribution. *Lendemain de cendres*, se concentrant sur la période postérieure à la chute du régime khmer rouge, et sur l'arrivée des vietnamiens au Cambodge. Cette période s'étend de 1979 à 1993. Comme son titre le suggère, il s'agit de mettre en exergue le processus de reconstruction du pays après ces années sanglantes.

Huit ans après le premier volume *Impasse et rouge*, le volume intitulé *L'eau et la terre* est édité. « L'eau et la terre » est le nom que donnent les paysans cambodgiens pour désigner leur pays (plus précisément Eau et Terre ; d'ailleurs, la première édition portait ce titre : *Eau et Terre*). La préface est écrite par Rithy Panh avec qui Séra entretient des relations de proximité qui teintent certains épisodes d'éléments de la vie de Rithy Panh. Au-delà de ce rapprochement de personnes, on peut noter une forme de réciprocité dans la construction de leurs travaux, chacun dans le domaine qui lui est propre. *L'eau et la terre* aborde la période de 1975 à 1979⁹. Il s'agit, selon les propos de Séra de récits fictifs qui s'inscrivent dans l'histoire du Cambodge. Par moments, il fait appel à des documents de l'époque pour renforcer le réel et se sert des images photographiques

comme des documents iconographiques. C'est de cette manière qu'il quitte la narration pour, entrant dans l'histoire¹⁰, mettre celle-ci en interaction avec celle-là.

Cet usage de photos à l'intérieur de la bande dessinée est déterminant pour la compréhension de l'œuvre. En effet, cela procure une densité plus forte de la perception du réel, la majorité du public ne doutant pas de la valeur de vérité propre aux photos. Ainsi, Séra peut être amené à utiliser la photo d'un billet de banque qui devient, à la fois, élément d'information brute, si l'on peut dire, et trace, vestige de la vie d'avant les khmers rouges, puisque ceux-ci ont aboli toute forme de monnaie. La photo du riel¹¹ s'inscrit dans une double fonction, car outre l'information en elle-même de la disparition d'un monde, il s'agit aussi de s'attarder sur le sourire de l'enfant qui illustre le billet. C'est un extrait de la stèle du Phnom Sandak (*phnom* signifie colline en khmer) qui exhausse ce sourire faisant désormais partie d'un passé révolu ; et c'est à partir des traces d'un passé très lointain que nous sommes alertés, puisque cet extrait date de l'année 1967. Les taches sur le billet fournissent d'autres indices allant dans le sens d'une disparition irrévocable. Séra utilise aussi dans son récit des cartes militaires qui étaient établies par les khmers rouges, des cartes de l'université de Yale recensant les charniers, des reproductions d'articles de journaux. Ces documents peuvent être des documents officiels ou bien des photographies, plus personnelles, comme celle reproduite avant même que le récit de *L'Eau et la Terre* ne débute. L'on pourrait s'interroger sur le statut de ces documents à l'intérieur de cette production et émettre l'hypothèse qu'il existe peut-être dans ce geste une volonté archivale. Les documents ainsi réutilisés pourraient-ils obtenir le statut d'archives, dans un second temps ? Si les documents prennent place à l'intérieur même de la BD celle-ci devient-elle alors à son tour un document ?

Comment penser l'articulation documents et concrétisation graphique ? Cela révèle-t-il d'une volonté de témoignage ? Séra parvient à gommer le contraste entre l'image photographique et l'image dessinée. La photo devient partie intégrante du récit et assure, comme nous l'avons dit, la prise en charge historique. Le récit ne saurait se dérouler sans sa présence. Il parvient à donner au média de la BD une visée supplémentaire : la visée documentaire. Cette visée documentaire se traduit par les choix graphiques opérés. Il est tentant alors de souscrire à la belle métaphore de Pierre Alban Delannoy : « Ces photos sont des sortes d'ancre qui viennent arrimer la narration à un réel mais le navire qui rejoint le réel, c'est la bande dessinée¹². » De beaux chantiers restent à initier autour de ces questions.

Dans son intervention du 17 avril 2008 à la MSH, Séra donne quelques indications sur la manière dont il élabore son travail. Il travaille sur calque, en plusieurs versions. À ces versions s'ajoute un travail de la matière à partir de

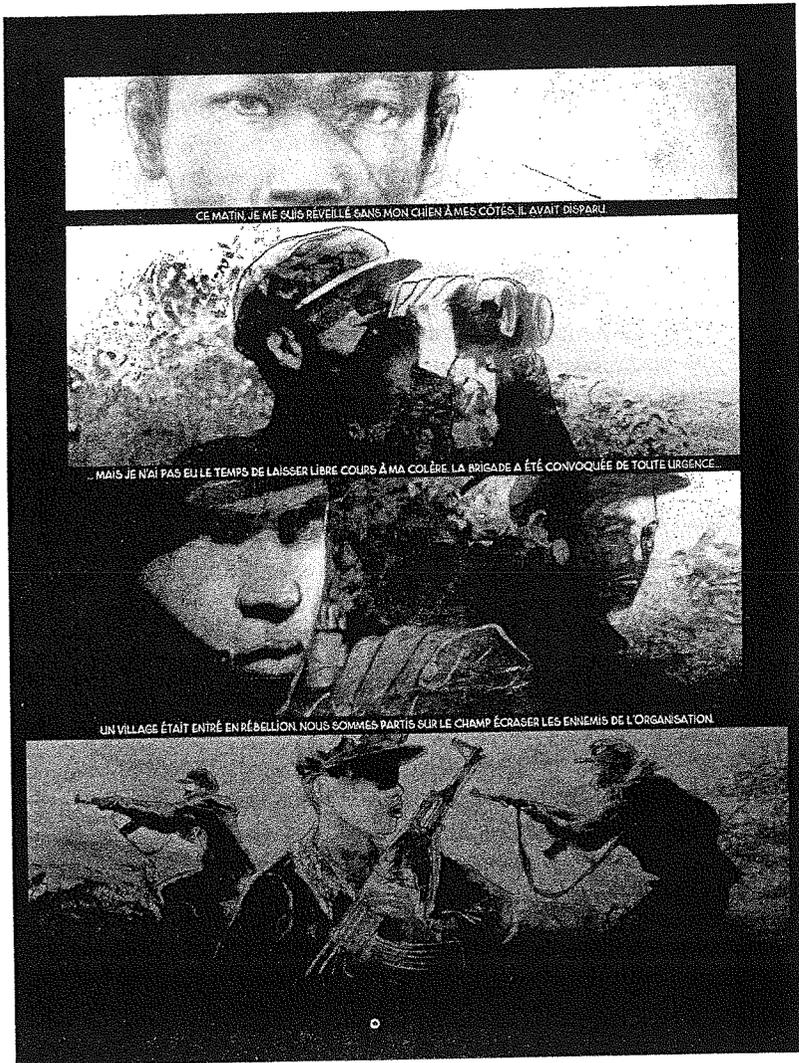
tirages d'imprimantes. Les matériaux peuvent être de différentes natures. Les paroles les plus significatives de Séra sur son propre travail sont sans doute celles où il livre qu'il travaille à partir d'*images-fantômes* et que, ensuite, il « danse autour », c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'ordre préliminaire dans le récit à proprement parler. C'est avec l'informatique qu'il met en ordre l'ensemble des dessins qu'il a exécutés. En cela, son travail se rapproche des propos énoncés par Thiery Groensteen : « Le récit susciterait ou dicterait, à mesure de son déroulement, le nombre, la dimension et la disposition des vignettes. Je crois au contraire que, dès l'instant où un auteur confie à la bande dessinée l'histoire qu'il entreprend de raconter, il pense cette histoire et son œuvre à naître à l'intérieur d'une forme mentale donnée avec laquelle il lui faudra négocier¹³. »

Qu'en est-il de la question de la représentation des bourreaux dans l'œuvre de Séra ? Nous prenons le parti d'approfondir l'étude de certains dessins représentatifs de notre sujet. Il s'agit donc de ceux qui se situent sur les pages 74 et 75 de *L'eau et la Terre*.

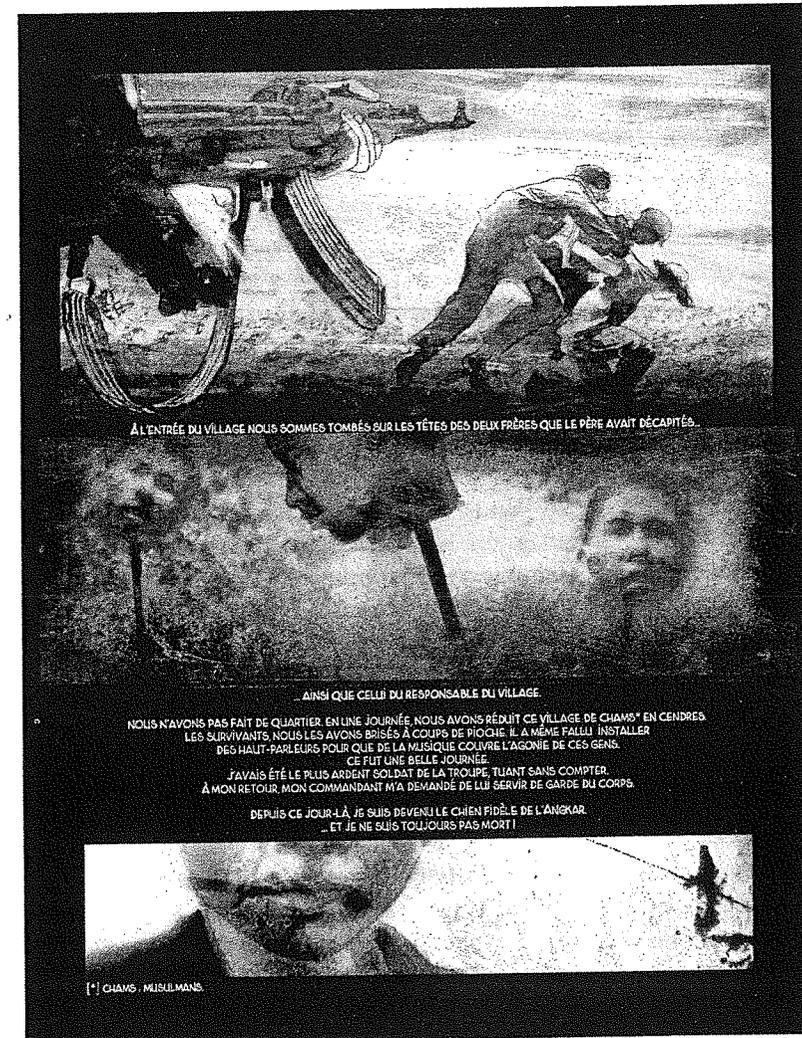
Ainsi, que remarque t-on ? Dans l'ensemble du volume existe une tension dans le rythme de découpage des scènes. Les insertions de divers documents jouent un rôle important. Le travail de Séra privilégie le mimétique, principe qui est renforcé par une découpe de l'instant où se concentre une forte charge émotionnelle. On peut noter également la dominance ocre des couleurs qui saute littéralement aux yeux. Pas d'espace, pas de blanc (le blanc est la couleur du deuil au Cambodge. Séra pose peut-être la question de savoir si les bourreaux ont aussi le droit de prétendre au deuil de leur personne ? Au Cambodge, l'âme ne trouve pas de repos si la mort est violente, et revient hanter les vivants.) L'usage du texte se concentre sur la p. 75 et donne une forme de conclusion, de bilan de l'action qui se déroule dans cette double page.

L'accent est mis sur la place du visage et du regard. Le visage du bourreau est représenté en gros plan sur les yeux. Les yeux, leur prolongement par les jumelles, occupent une grande partie de la page. Ces deux pages forment un ensemble autonome, l'histoire y est narrée du début à la fin. De plus, elle se déroule dans l'axe temporel d'une seule et même journée. Du matin au soir. Sont également représentés les « visages » des victimes, visages séparés de leur corps, puisqu'il s'agit de têtes coupées. Mais ces « victimes » se retrouvent être en fait des bourreaux sur les pages précédentes. Ainsi, par une contraction du temps et de l'espace, les têtes coupées constituent une mise en image de ce que pourrait être un « bourreau anéanti ». De ce fait, le lecteur se retrouve confronté à une indécidabilité : l'horreur de l'image des têtes coupées et le fait que ce sont les oppresseurs des pages précédentes qui meurent. Nous accédons alors, à ce moment précis de la lecture, au processus décrit par Thierry Groensteen : « Avec sa façon de déployer les images dans l'espace de la page, avec ses manques et ses lacunes

apparentes en termes d'illusion réaliste, la BD sollicite activement son lecteur. Celui-ci doit puiser dans son imaginaire pour se représenter mentalement ce qui ne lui est pas donné perceptiblement (le son, le mouvement, le temps vécu par les personnages...). Une fois ce vide comblé, une fois ce manque compensé, le monde dessiné prend une certaine teneur dont nous sommes responsables par imaginaire interposé¹⁴. » L'imaginaire, mais aussi le sens de la *responsabilité* du lecteur se trouvent alors abruptement sollicités. Le lecteur, doit reconstituer le contexte, fût-ce au prix d'une certaine forme de réticence. Il veut voir, peut voir,



mais n'y parvient pas. La page étant pleinement occupée, il n'y pas d'espace pour les yeux du lecteur où se « reposer ». L'on est confronté à la vision du bourreau qui se retrouve diffractée dans les différents personnages de ces pages, pages qui sont recouvertes par la « lumière noire » des bourreaux. On arrive à la conclusion que finalement tous les personnages sont des bourreaux. Cela donne également à penser à la chaîne ainsi démontrée des meurtres en cascades. Au final, tout le monde meurt. Tout le village meurt pour l'acte du père des bourreaux. (Le père de deux jeunes khmers rouges tue ses fils pour ce qu'ils sont devenus).



Ces deux pages constituent un ensemble autonome, car le texte du premier dessin (case située en haut à gauche, place stratégique dans la page) évoque le chien absent : « Ce matin je me suis réveillé sans mon chien à mes côtés. Il avait disparu ». Le narrateur, membre des khmers rouges, adolescent, s'attache à un petit chien. Dans le dernier dessin, dont la place est tout aussi stratégique puisqu'il s'agit d'une vignette placée en bas de page, le chien fait retour, mais il est radicalement transformé. Il s'agit pour le narrateur Phat de « devenir le chien fidèle de l'Angkar ». Ainsi, même le chien est susceptible de devenir un élément dangereux. C'est donc aussi à travers l'histoire de l'attachement à ce petit chien que peut s'envisager, en creux, une figuration du bourreau. Mais une figuration qui paraît inconfortable pour le lecteur, car elle lie un aspect affectif à une volonté meurtrière.

Le petit chien ferait fonction de parabole du lien affectif. Phat, le narrateur de *l'eau et la terre*, peut tuer un enfant sans que cela l'affecte, en revanche, il est prêt à perdre la vie pour garder ce petit chien. Il faut savoir pour plus de clarté que le « narrateur-bourreau » était prêt p. 27 à tuer ses camarades pour éviter que le chien ne soit mangé. Le « sauvetage » du chien intervient juste après que Phat ait tué un enfant à coup de crosse (p. 24-25). Cet autre extrait permet aussi d'aborder la représentation des bourreaux. Phat tue donc l'enfant, (l'on peut remarquer p. 24 que le cadre de la page est blanc, couleur de deuil au Cambodge) mais sauve le chien. La phrase : « Allez ! Ce n'est pas grave » (dont on retrouve des variantes dans les autres albums, notamment dans *Lendemain de Cendres*, p. 38 : « Allez ! Ce n'est rien ! »), cette phrase donc ouvre la voie au passage à l'acte. La dernière vignette en bas à droite de la p. 25 montre Phat regardant ses mains tachées de sang où l'on peut lire le texte suivant : « ... Juste quelques taches ». Ces mêmes taches que la façon dont est dessiné le regard de Phat semblent suggérer un sentiment d'horreur, mais qui sera formellement démenti dans l'extrait des pages 74-45.

Si cette parabole s'avère pertinente, alors elle confirme la dégradation inévitable de toute forme de lien affectif, dès lors que la violence extrême est à l'œuvre. Séra nous explique que l'existence de ce petit chien est tirée d'un événement réel, à partir duquel il a élaboré un élément de fiction. Cette précision laisse à penser la porosité entre l'histoire intime et l'histoire collective. Séra affirme que ce n'est en aucun cas un récit autobiographique « même si un certain nombre d'éléments historiques me sont très familiers¹⁵. »

Cette porosité entre histoire personnelle et histoire collective se fait remarquer dans l'extrait sur lequel porte notre analyse. Le narrateur se présente comme un adolescent, triste d'avoir perdu son chien. Cet élément est peut-être en lien avec la furie avec laquelle il s'attache à massacrer tous les villageois. C'est-à-dire que l'on doit noter la co-existence d'un élément du récit de l'ordre de l'anecdote privée, et d'un autre élément, déterminant celui-là, de l'extermination du

village. Le fait que ce massacre ait été « perpétré » dans de « bonnes conditions » adoucirait la perte du petit chien.

Cela préfigure le choix de Séra de se tenir à mi-chemin entre une narration collective de l'histoire et une narration individuelle d'événements qui deviennent histoire. Son choix de récit ne s'effectue pas de façon linéaire mais plutôt en « essayant d'aborder et de mettre en images des choses qui me parlent, en tentant d'articuler des formes qui tendent à faire émerger chez le spectateur une lecture qui lui sera propre¹⁶. » Il prend ainsi quelque distance avec un discours historique clos en assumant un processus d'incarnation des événements eux-mêmes. Derrière les événements, il y a eu des hommes qui les ont réalisés. Pour continuer dans cette orientation, nous pouvons nous appuyer sur les propos de Pierre Alban Delannoy, qui, dans son analyse de *Maus* d'Art Spiegelman (notamment sur les dessins préparatoires), évoque ces dessins qui « en excédant les limites de la case pour prendre possession d'une bonne partie de la planche paraissent témoigner, à diverses occasions, d'une volonté de dépassement de la narration pour se raccrocher à une réalité historique et géographique¹⁷. » Il semblerait que les options graphiques retenues par Séra relèvent d'une visée similaire. Non pas tant pour se raccrocher à « une réalité historique et géographique », largement omniprésente et envahissante par sa radicalité, dans le contexte cambodgien, mais plutôt pour cerner, au sens premier de donner un contour à cette réalité qu'il serait plus facile de considérer comme impalpable, diffuse. Cerner donc cette réalité, presque comme si elle était encore « en cours », pour la réactualiser indéfiniment, pour qu'elle « ne passe pas », ou plutôt pour que sa radicalité ne « passe pas dans l'oubli », ne s'atténue pas, en tous les cas pour le lecteur. Il s'agirait de réactiver de façon permanente cette réalité historique. Paradoxalement, l'on pourrait interpréter les choix graphiques de Séra comme le souhait précisément que cette réalité ne tombe pas dans la dimension historique, sujette à des interprétations *a posteriori*, qui s'alimentent inévitablement de cette connaissance postérieure des faits. Séra maintient son lecteur hors de cet *a posteriori*. L'événement est en train de se réaliser sous nos yeux et le lecteur doit se maintenir dans le présent de l'événement. Cette volonté n'est pas sans rappeler la position adoptée par Jacques Derrida : « Quand le témoignage paraît assuré et devient une vérité historique, démontrable, le moment d'une information ou d'un constat, une procédure de preuve, voire une pièce à conviction, il risque de perdre sa valeur, son sens ou son statut de témoignage¹⁸. » Dans de nombreuses planches, l'événement excède le cadre, le déborde... Séra joue avec les marges, le cadre dans le but d'insister sur le caractère hors-cadre du génocide cambodgien. Les marges deviennent langage, elles apportent un supplément de sens et renforcent le propos, elles font insistance. Il utilise la totalité de la surface disponible sur la page où, à plusieurs reprises, même la numérotation devient superflue¹⁹. Ainsi, les repères spatio-chronologiques de la pagination n'ont plus cours. Et le présent reste constamment et

opiniâtement présent. De nombreuses pages se retrouvent ainsi privées de numérotation.

Séra devient ainsi le témoin du témoin, en réalisant une forme d'exhaussement de l'événement, ici les actes des bourreaux, hors de la dimension historique ou du moins ne se réduisant pas uniquement à celle-ci. Il parvient en effet à *mettre l'histoire en chair...* dans toute sa dimension physiologique pourrait-on dire. La dimension historique est prise en charge par les reproductions des cartes géographiques et militaires. Ainsi, l'image, le dessin en lui-même ne supporte que ce qu'il montre. Le contenu du dessin constitue ainsi sa propre dimension référentielle.

*
* *

Avons-nous eu accès en parcourant ces pages à une tentative de représentation des bourreaux ? Et cette tentative peut-elle s'épuiser dans le dessin ? L'effet produit par l'alliance de la forme narrative et la forme graphique nous permet en tout cas, en tant que lecteur, d'être moins « pressés par le temps » pourrait-on dire ; de ralentir notre course après les mots pour qu'ils produisent du sens, puisque le sens s'opère à la fois de manière fractionné et à la fois simultanément. L'image, le dessin nous permet de ralentir notre rythme. Mais l'image donne-t-elle lieu nécessairement à représentation ? Le lecteur a toutefois la latitude, voire le devoir, d'explorer les « images du bourreau », de réduire la distance entre les actes et les hommes, de se « figurer » le bourreau. Séra revendique une posture assurée dans le fait de se sentir proche d'une bande dessinée qui met en jeu le réel²⁰. En fait, pour Séra, il s'agit d'une forme de remémoration qui permet une tentative de « reconstruction » du réel de la mise en œuvre du génocide au Cambodge. Il ne dilue pas la question de la responsabilité et c'est en ce sens qu'il ne souscrit pas au discours visant à niveler le statut de la victime avec celui du bourreau. L'on pourrait plutôt envisager son geste comme une mise en image de la « zone grise » dont parle Levi.

Ici, il s'agissait bien de « raconter » par le biais des images, de s'inscrire dans une visée testimoniale, sans que ces images aient été préalablement référées à une mise en écriture. En cela réside la volonté de Séra d'explorer l'art graphique car « on peut arriver par l'image à dire des choses sans les mots. Les mots (sous le régime khmer rouges) ne menaient qu'à la mort. Un dessin ne peut pas amener à la mort. La seule chose que l'on peut risquer c'est de se dévoiler²¹. » Si la disparition du corps va de pair avec la disparition du sens, cet auteur parvient à travers cet art graphique qu'est la bande dessinée à redonner aux morts une place dans le présent, sans avoir l'illusion que cet espace soit un espace de résurrection. Ainsi pourrait alors s'organiser les *images-fantômes...* Il permet une « Libération des

possibles enfouis dans le passé²². » Ici réside la puissance et la pertinence des œuvres de Séra, dans cette prise en charge mémorielle du geste génocidaire. Cette mise en récit par l'image (et non pas la mise en image du récit) contourne ainsi une éventuelle impuissance de la littérature quant à la question de la représentation des bourreaux.

À ce jour, dans certains villages, les bourreaux vivent en face de leurs anciennes victimes. Ou plutôt, les anciennes victimes (mais peut-on passer du statut de victimes à celui d'anciennes victimes ?) sont dans l'obligation de continuer à vivre, sous le regard de leur bourreaux. Mais ils sont aussi la preuve pour leur bourreau que le dessein qu'ils avaient pour eux ne s'est pas réalisé. Pour beaucoup, cela n'a pas été le cas, mais les trois volumes, *Impasse et Rouge, L'Eau et la Terre, Lendemain de Cendres*, attestent les actes que les bourreaux tentent de cacher, lève le rideau épais derrière lequel ils se dérobent, et ce rideau là se déchire sous la main du dessinateur.

NOTES

¹ *Das Leben der Anderen* écrit et réalisé par Florian Henckel von Donnersmarck, en 2007.

² Ce travail se veut absolument opposé à ce mode de pensée.

³ De récents travaux portent néanmoins cette question, et notamment le mémoire de Master de Simon Benistant : « Le témoignage par les cases : Gorazde, une archive dessinée de la violence de masse », octobre 2008, Université Paris 8/Vincennes/Saint-Denis, sous la direction de Tiphaine Samoyault. Cette étude porte sur une production de Joe Sacco, auteur américain, qui rassemble sous forme de bande dessinée, les témoignages des habitants de Gorazde, fin 1995, sur les trois années écoulées du conflit en Bosnie.

⁴ Pierre Alban Delannoy, *Maus d'Art Spiegelman. Bande dessinée et Shoah*, Paris, L'Harmattan, coll. « champ visuel », 2002, p. 25 (à propos de *Breakdown*, 1976).

⁵ Séra, *Impasse et Rouge*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 84 (non paginé).

⁶ Pierre Alban Delannoy, *Maus d'Art Spiegelman. Bande dessinée et Shoah*, op. cit., p. 120-124.

⁷ *Ibid*, p. 122.

⁸ Nous nous appuyons sur la formulation de Thierry Groensteen, dans son ouvrage *Système de la Bande dessinée* (Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1999) : « Une page de bande dessinée s'offre à une première vision globale, synthétique, mais ne peut s'en satisfaire. Elle exige d'être ensuite épelée, parcourue, déchiffrée analytiquement. Cette lecture terme à terme n'en continue pas moins de prendre en compte la totalité du champ panoptique que constitue la page (ou la double page), puisque la vision focale ne cesse d'être enrichie par la vision périphérique. »

⁹ Cette étude porte principalement sur ce volume, mais nous serons nécessairement amenés à faire référence aux deux autres volumes.

¹⁰ Intervention de Séra, le 27 novembre 2007, dans le cadre d'une réunion de l'équipe « Mémoire, archives, création » Université de Paris III.

¹¹ Séra, *L'Eau et la Terre*, op. cit., p. 83.

¹² Pierre Alban Delannoy, *Maus d'Art Spiegelman. Bande dessinée et Shoah*, op. cit., p. 11.

¹³ Thierry Groensteen, *Système de la Bande dessinée*, op. cit., p. 26.

¹⁴ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 51.

¹⁵ Éric Joly et Dominique Poncet, *Séra en d'autres territoires*, Montrouge, P.L.G., 2006, p. 11.

¹⁶ Intervention de Séra, le 27 novembre 2007, dans le cadre d'une réunion de l'équipe « Mémoire, archives, création », Université de Paris III.

¹⁷ Pierre Alban Delannoy, *Maus d'Art Spiegelman. Bande dessinée et Shoah*, op. cit., p. 33.

¹⁸ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005, p. 14.

¹⁹ Par exemple, dans *Impasse et Rouge* : p. 42-43 et p. 44-45, doubles pages non numérotées qui portent une inscription en khmer.

²⁰ Éric Joly et Dominique Poncet, *Séra, en d'autres territoires*, *op. cit.*, p. 53

²¹ Séance du 17 avril 2008, MSH Paris-Nord.

²² Paul Ricœur, cité par Soko Phaï-Vakalis dans son séminaire « Les œuvres mémorielles face à l'extrême », MSH, Saint-Denis, séance du 25/10/2007.



Marcel Ophüls, *Hôtel Terminus*, Klaus Barbie en cavale. Droits Sony