

## PRÉSENTATION

# La bande dessinée dans l'orbe des guerres et des génocides du XX<sup>e</sup> siècle

**FRANSISKA LOUWAGIE**

Lessius – K.U.L.

Fransiska.Louwagie@lessius.eu

**DANIEL WEYSSOW**

Fondation Auschwitz

weyssow@auschwitz.be

« Pourquoi les bandes dessinées sont-elles encore en quête de légitimation culturelle ? » se demandait Thierry Groensteen voici dix ans. Parmi les raisons citées en réponse à cette question, la première est celle du médium même. De fait, la combinaison entre parole et image est fréquemment perçue comme un appauvrissement de l'une et de l'autre, signifiant que la bande dessinée ne retiendrait que les éléments les plus médiocres des arts littéraires et visuels, en l'occurrence leurs trames codifiées respectives<sup>1</sup>. La parenté de la bande dessinée avec des genres graphiques dépréciés tels que la caricature ou le dessin humoristique ne fait d'ailleurs que confirmer ce point de vue<sup>2</sup> et indique du même coup les dimensions potentiellement idéologiques, voire propagandistes, du médium. En outre, la bande dessinée se trouve aussi dévalorisée en raison de ses liens avec les circuits de publication commerciaux – qui soulignent encore les tendances « industrielles » et codifiées du médium – ainsi qu'avec les réseaux éducatifs<sup>3</sup> : après avoir attiré longtemps les soupçons des éducateurs, suspicieux de l'impact des images visuelles sur le jeune lectorat, notamment pour ce qui est de la représentation de la violence<sup>4</sup>, la bande dessinée s'est en effet dotée d'un rôle pédagogique à portée moralisante, confirmant encore sa teneur idéologique. La loi du 16 juillet 1949 traitant des publications destinées à la jeunesse en France, d'ailleurs toujours en vigueur, en donne le ton, veillant à éviter toute diffusion d'image dépravante, dégradante ou violente<sup>5</sup>.

---

(1) Thierry Groensteen, « Why are comics still in search of cultural legitimization ? », in Anne Magnussen – Hans-Christian Christiansen (dir.), *Comics and Culture*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2000, p. 29-41. Article republié dans Jeet Heer – Kent Worcester (dir.), *The Comic Studies Reader*, Jackson, University of Mississippi, 2009, p. 3-11.

(2) *Ibid.*, p. 35 et p. 40.

(3) *Ibid.*, p. 40-41.

(4) Cet impact est interrogé aussi par rapport aux jeux vidéo, aux programmes télévisés et au cinéma *Ibid.*, p. 34-35).

(5) Cf. Michel Porret, « La bande dessinée éprouve l'histoire », in Michel Porret (dir), *Objectif bulles*.

En dépit de ces obstacles, la bande dessinée n'est pas dépourvue de toute reconnaissance symbolique. L'attention critique s'est en effet progressivement tournée vers les dimensions esthétiques et culturelles du médium<sup>6</sup>, notamment dans le cas des bandes dessinées destinées au public adulte. Depuis les années soixante et soixante-dix<sup>7</sup>, ces dernières constituent un courant artistique considéré comme moins codifié<sup>8</sup> et plus proche des arts visuels que la bande dessinée populaire<sup>9</sup>, laquelle continue à être associée à une dynamique pédagogique, typique d'une certaine littérature de jeunesse, ou à une logique de divertissement superficiel (la deuxième dimension étant utilisée aussi pour mieux faire passer la première). Il est dès lors coutume de distinguer entre les formes « mineures » de la bande dessinée et celles qui relèvent du « neuvième art », une opposition qui se reflète aussi dans la distinction anglophone entre « comics » et « *graphic novel* »<sup>10</sup>. Force est cependant de constater qu'il n'existe pas de distinction nette entre ces deux catégories, la bande dessinée permettant précisément au « haut » et au « bas » de se croiser dans la création esthétique – inversement, le circuit commercial n'hésite pas à emprunter certaines stratégies de légitimation aux publications dites « artistiques »<sup>11</sup>.

La complexité du médium se reflète par excellence dans les approches très variées et parfois contradictoires des bandes dessinées vis-à-vis de l'Histoire et de sa représentation. Outre ses engagements directs ou indirects dans la (contre-)propagande politique, la bande dessinée populaire sert souvent un traitement de l'Histoire basé sur les récits exemplaires tels ceux des grands héros et des moments décisifs de la nation. Cette tendance pédagogique, considérée comme un « bon filon<sup>12</sup> » pour la bande dessinée, persiste jusqu'à aujourd'hui, entre autres par le biais d'éditions-fleuves dédiées aux « sagas nationales<sup>13</sup> ». Dans le cas de la bande dessinée dite artistique,

---

*Bande dessinée et histoire*, Chêne-Bourg, Éditions Médecine et Hygiène/Georg, 2009, p. 20. Aux États-Unis, les éditeurs de bande dessinée établissent un « Comic-Book Code » stipulant des règles analogues (cf. Joseph Witek, *Comic Book as History, The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar*, Jackson/London, University Press of Mississippi, 1989, p. 48).

[6] Thierry Groensteen, « Why are comics still in search of cultural legitimization ? », *op. cit.*, p. 35.

L'impact de l'approche éducative de la bande dessinée est néanmoins durable (*ibid.*, p. 31) ; cf. également Michel Porret, « La bande dessinée éprouve l'histoire », *op. cit.*, p. 20.

[7] Périodisation avancée par Thierry Groensteen, « Why are comics still in search of cultural legitimization ? », *op. cit.*, p. 30. D'autres chercheurs (cf. Michel Porret, « La bande dessinée éprouve l'histoire », *op. cit.*, p. 31 et Joseph Witek, *Comic Book as History, op. cit.*, p. 11) soulignent le rôle clé de la publication de *Maus* et l'évolution de la bande dessinée dans les années 1980 (cf. infra).

[8] Cf. Billy Kartalopoulos, « Editorial », *Indy Magazine*, 2004, [www.indyworld.com/indy/summer\\_2004/editorial/index.html](http://www.indyworld.com/indy/summer_2004/editorial/index.html).

[9] Bart Beaty, *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2007, p. 7.

[10] Pour une analyse des distinctions entre ces deux concepts, voir entre autres Ed. S. Tan, « The Telling Face in Comic Strip and Graphic Novel », Jan Baetens (dir.), *The Graphic Novel*, Leuven, Leuven University Press, 2001, p. 31-46.

[11] Bart Beaty, *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s, op. cit.*, p. 10-11.

[12] Michel Porret, « La bande dessinée éprouve l'histoire », *op. cit.*, p. 24.

[13] Michel Porret (*ibid.*, p. 31) cite notamment l'exemple de *L'Histoire de France en bande dessinée* (Larousse,

le rapport à l'Histoire s'avère également crucial. De fait, l'interrogation réflexive sur la représentation du passé est considérée comme l'une des pistes ayant fait accéder la bande dessinée à l'âge adulte, notamment à partir de la parution de *Maus* d'Art Spiegelman<sup>14</sup>. Les travaux académiques récents à propos du neuvième art consacrent d'ailleurs une attention importante aux interactions de la bande dessinée avec l'Histoire, ainsi qu'à son « engagement artistique<sup>15</sup> » sur le plan politique<sup>16</sup>. Tout en rappelant les tendances idéologisantes du médium, le rapprochement entre bande dessinée et Histoire contribue donc à la valorisation culturelle et esthétique du neuvième art<sup>17</sup>.

Le présent dossier se focalise en particulier sur les rapports qu'entretient la bande dessinée avec les guerres et les génocides du vingtième siècle, prenant en compte tant les formes populaires qu'artistiques du médium, ainsi que leurs points de croisement. Cette démarche s'articulera autour de deux axes de travail. Le premier axe se focalise sur l'action de la bande dessinée contemporaine des événements, et notamment à l'époque où sévissait le nazisme, afin d'analyser les différents dispositifs idéologiques et propagandistes mis en œuvre au niveau institutionnel et esthétique. Le deuxième axe de travail examinera ce que la bande dessinée peut signifier pour la représentation de l'Histoire et pour la mémoire historique et culturelle des guerres et des génocides, confrontant les débats esthétiques et éthiques sur le neuvième art avec ceux qui entourent les événements extrêmes du siècle précédent.

Le terrain d'investigation des bandes dessinées parues dans les années contemporaines du régime nazi permet de mieux comprendre les forces en présence ainsi que les façons dont les auteurs de l'époque mettaient la bande dessinée au

---

1976-78, réédité comme supplément du Monde en 2008] et celui de *L'Histoire suisse en BD* (Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1982-1984).

[14] *Ibid.*, p. 31.

[15] Jan Baetens, *Formes et politique dans la bande dessinée*, Leuven, Peeters, 1998, p. 119.

[16] Notons, sans prétendre à l'exhaustivité, les publications et projets suivants : Joseph Witek, *Comic Book as History, The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar*, *op. cit.* ; Vincent Marie, *L'Historial de la Grande Guerre* (dir.), *La grande guerre dans la bande dessinée de 1914 à aujourd'hui*, 5 Continents Éditions, Milan, 2009 ; Michel Porret (dir.), *Objectif bulles*, *op. cit.* ; Hugo Frey – Benjamin Noys (dir.), « History in the Graphic Novel », numéro thématique de *Rethinking History* 6<sup>e</sup> année, n°3, 2002 ; Marc McKinney (dir.), *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008 ; Jan Baetens, *Formes et politique dans la bande dessinée*, *op. cit.* ; Dieter De Bruyn, Stijn Vervaeke, Michel De Dobbeleer, *Comics at War: From Troy to Sarajevo*, panel de la conférence annuelle de l'ACLA, Harvard University, 26-29 mars 2009 ; Viviane Alary – Benoît Mitaine, *Guerres et totalitarismes dans la bande dessinée*, Colloque de Cerisy, 7-10 juin 2010.

[17] Précisons que l'investissement de l'Histoire par la bande dessinée s'accompagne parfois d'un pacte autobiographique, entre autres dans le cas d'œuvres réputées comme *Maus* d'Art Spiegelman ou *Persepolis* de Marjane Satrapi. Ce contrat autobiographique confère une légitimité à la bande dessinée dans la mesure où il tend à instaurer l'image d'un « auteur », au-delà de l'image d'un producteur industriel (cf. Bart Beaty *Unpopular Culture*, *op. cit.*, p. 169-170). L'engagement autobiographique à porter témoignage de l'Histoire est prolongé par les auteurs de la post-mémoire (cf. Marianne Hirsch, « The Generation of Postmemory », *Poetics Today*, 29<sup>e</sup> année, n°1, 2008, p. 103-128), parmi lesquels on compte Art Spiegelman. Cela étant, la question se pose aussi de savoir quels sont le contrat de lecture et les stratégies de légitimation instaurés par les « témoins des témoins » qui inscrivent leurs œuvres dans la perspective éthique du devoir de mémoire.

service des idéologies ou de leur contestation. Ainsi, quels sont les créateurs et éditeurs qui manifestèrent un esprit de résistance et quels sont ceux qui à divers degrés – compromissions, accommodements – collaborèrent avec l'occupant ? Dans quelles mesures pouvaient-ils demeurer à l'abri du conflit et le devaient-ils ? Pensons par exemple au fait que les studios Disney assuraient, à la demande du gouvernement américain, un devoir de propagande antinazie durant la Seconde Guerre mondiale<sup>18</sup>, alors qu'au même moment, en Belgique occupée, de grands quotidiens tels *Le Soir*, passant sous contrôle de l'occupant, neutralisaient toute velléité de résistance tout en attirant à eux la jeunesse en publiant des séries « d'appels » dont les « Aventures de Tintin et Milou » auront été le symbole<sup>19</sup>. Le ton « neutre » de ces séries permettait à l'appareil idéologique de l'occupant, par la propagande qu'elle diffusait dans ces mêmes journaux, de mieux passer auprès de la population et de l'intoxiquer ainsi plus subtilement. Certaines publications analysées dans ce dossier montrent d'autre part que le ton de la bande dessinée pouvait aussi se durcir et épouser les contours les plus nets de l'idéologie nazie.

Trois articles du dossier traitent de la situation qui prévalut pendant la Deuxième Guerre mondiale en France, en Grande-Bretagne et aux Pays-Bas<sup>20</sup>. Le premier, rédigé par Thierry Crépin, aborde l'évolution du paysage éditorial de la presse enfantine

---

[18] Cf. *Mickey Mouse and the Nazi Submarine* dessiné par Floyd Gottfredson et Bill Walsh publié dans le *Daily Newspapers* du 28 juillet 1943 [ainsi que des films d'animation tels que *Der Führer's Face*, 1943].

[19] À propos d'Hergé, voir notamment Benoît Peeters, *Le monde d'Hergé* [1983], Tournai, Casterman, 2004 et *Hergé, fils de Tintin* [2002], Paris, Flammarion, 2006, ainsi qu'Hugo Frey, « History and Memory in Franco-Belgian Bande Dessinée (BD) » *Rethinking History*, 6<sup>e</sup> année, n°3, 2002, p. 300-302. D'après Frey, les débats entourant l'œuvre d'Hergé relèvent d'une obsession vis-à-vis de la culpabilité du passé qu'Henri Rouso a définie comme « le syndrome de Vichy ». L'attention récente pour les dessins collaborateurs de Willy Vandersteen (cf. par exemple l'article de Daniel Couvreur, « Les cases antisémites de Willy Vandersteen », paru dans le quotidien *Le Soir* du 14 septembre 2010) constitue un exemple similaire.

[20] Sur la situation aux États-Unis, cf. « "You Boys and Girls can be the Minute Men of Today": Narrative Possibility and Normative Appeal in U.S. Treasury's 1942 War Victory Comics », in Paul M. Haridakis, Barbara S. Hugenberg, Stanley T. Wearden (dir.), *War and the Media. Essays on News Reporting, Propaganda and Popular Culture*, Jefferson, North Carolina/London, McFarland & Company Publishers, 2008, p. 112-125 ; Bernard Schaffer, *Adolf und die Propaganda. Das Dritte Reich im Spiegel der Zeitung-Comics Amerikas*, s.l., Édition 333, 1994 ; Chris Murras, « Superhero Comics and Propaganda in World War Two », in Anne Magnussen – Hans-Christian Christiansen (dir.), *Comics & Culture*, op. cit., p. 141-155. En Belgique, les débats se concentrent notamment sur les cas d'Hergé (cf. supra et Benoît Peeters, « A Never Ending Trial: Hergé and the Second World War », *Rethinking History*, 6<sup>e</sup> année, n°3 [2002], p. 261-71) et de Willy Vandersteen [voir le projet de publication *De oorlogsjaren van Willy Vandersteen*, Antwerpen, Standaard Uitgeverij, à paraître courant 2011]. Sur un cas de récupération idéologique d'une bande dessinée, voir Els Van Damme – Yves T'Sjoen, « "Zijde bij de Hitlerjeugd nie meer dan ?" *Vooruit* en Pierken de Spiegelleire op het breukvlak van twee discoursen : van socialisme naar nationaalsocialisme (1931-1944) », *Brood en Rozen*, 2009, n°2, p.41-53 [analyse présentée sous le titre de « Journalistic Comics in a Belgian Newspaper Before and During the Second World War » à la conférence annuelle de l'ACLA, 2009]. Sur la France, voir également Claire Tufts, « Re-imagining Heroes/Rewriting History: The Pictures and Texts in Children's Newspapers in France 1939-45 », in Marc McKinney (dir.), *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*, op. cit., p. 44-68. À propos de la situation en France pendant la Première Guerre mondiale, voir Libby Murphy, « Newspapers, Novels and the Comic Book War », in Patricia M.C. Lorcin – Daniel Brewer (dir.), *France and its Spaces of War. Experience, Memory, Image*, New York, Palgrave, 2009, p. 193-209. Pour une analyse générale des mécanismes de collaboration et de résistance dans le monde culturel français sous l'Occupation, voir Alan Riding, *And The Show Went On. Cultural Life in Nazi-Occupied Paris*, New York, Knopf, 2010.

en France après mai 40. Au rythme de la disparition de nombreux journaux et de l'apparition d'autres, plus enclins à relayer les nouvelles valeurs de la France occupée, prévaut le constat d'une propagande active. En Grande-Bretagne, celle-ci bat également son plein mais elle est bien entendu ici tournée vers la défense du pays, mobilisant contre la possibilité d'une invasion ennemie. Renée Dickason nous convie à nous immiscer dans l'univers de la bande dessinée d'outre-Manche, dont le mode de communication oscillait entre divertissement et information. Enfin, la contribution de Kees Ribbens analyse les stéréotypes visuels de la propagande nazie aux Pays-Bas, au travers d'une série dessinée par un auteur antisémite et collaborationniste, Peter Beekman, laquelle parut entre janvier et décembre 1942 dans l'hebdomadaire *Volk en Vaderland*. Dans la lignée des problèmes de légitimité évoqués plus haut, cette étude relève de la question de savoir si l'iconicité des images dans la bande dessinée favorise les mises en scène racistes, comme l'avance Fredrik Strömberg dans un ouvrage récent<sup>21</sup>.

Le second axe sur lequel se fonde ce dossier concerne la façon dont les bandes dessinées contribuent à donner forme à la mémoire historique et culturelle des guerres et des génocides. Comment les œuvres présentent-elles, traitent-elles et font-elles voir ces derniers ? Génèrent-elles des problématiques culturelles ou esthétiques propres ? Ont-elles (aussi) une vocation ou une utilité pédagogique<sup>22</sup> ? Dans la première contribution, Laurence Messonnier nous rend compte de l'évolution de l'œuvre d'André Hellé qui, entre les événements rapportés sur le vif dans ses travaux réalisés durant la guerre et *Le Livre des heures héroïques et douloureuses*, créé juste après, en 1919, redessine, quelque peu pacifié, les contours des événements en vue de les transmettre à la jeunesse. Les articles suivants se concentrent, à partir de plusieurs disciplines scientifiques, sur l'étude des dispositifs de représentation visant à rappeler, à conserver ou à interroger la mémoire des génocides des Arméniens, des Juifs, des Cambodgiens et des Tutsi. On se penchera également, en fin de dossier, sur l'« investissement » de

---

[21] Fredrik Strömberg, « Racial Stereotypes in Comics », in Fredrik Strömberg, *Comic Art Propaganda, A Graphic History*, Lewes, Ilex Press, 2010, p. 14-15. Voir aussi Achim Hölter, « Comics », in Manfred Beller, Joep Leerssen, *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Amsterdam – New York, Rodopi, 2007, p. 306-309. Certains accusent d'ailleurs le médium de la bande dessinée de n'offrir que des « flat characters » alors que, dans le cas des crimes et génocides nazis, d'autres estiment que la pauvreté psychologique des personnages de bandes dessinées fait justement de ces dernières un moyen de représentation de la déshumanisation des victimes [Cf. Michael Hein, « "What haunts a soldier's mind: Monsters, demons and the lost trenches of memory", Representations of Combat Trauma in the Works of Jacques Tardi », in Jan Baetens (dir.), *The Graphic Novel, op. cit.*, p. 111]. Cette discussion a également été menée dans le cas de *Maus* [Cf. Hillary Chute, « History and Graphic Representation in *Maus* », Jeet Heer – Kent Worcester (dir.), *The Comic Studies Reader, op. cit.*, p. 341] ; Andreas Huyssen argumente à ce propos, dans l'article que nous reproduisons plus loin dans ce dossier, que la représentation animalière permet à Art Spiegelman de rappeler certains stéréotypes antisémites tout en les renversant. Par ailleurs, une polémique récente oppose Joann Sfar à Yann et à Olivier Schwarz concernant la représentation des victimes nazies dans la bande dessinée humoristique. *Le Groom vert-de-gris* [cf. Roland Baumann, « Remember ! La bande dessinée belge francophone et la guerre de 1940-45 », *Textyles*, n° 36-37, 2010, p. 183-185].

[22] Cf. Sabine Gabler, « Judenverfolgung und Holocaust als Thema des comics ». *Mitteilungen des Instituts für Jugendbuchforschung*, n° 1, 1996, p. 10-20.

la mémoire du génocide dans l'actualité d'une guerre récente, par le biais de la bande dessinée tirée du film d'Ari Folman, *Valse avec Bachir*.

Plusieurs chercheurs participant à cet axe du dossier signalent ou rappellent les réserves souvent émises quant à la compatibilité du médium de la bande dessinée avec le sujet des guerres et des génocides. De fait, le choix de ce médium partiellement « illégitime », associé notamment au rire, à une visualisation excessive et aux stéréotypes idéologiques et narratifs<sup>23</sup>, n'est pas évident dans un domaine où toute légitimité représentationnelle est sujette à caution. Force est cependant de constater que les débats sur la représentation des génocides possèdent, notamment en ce qui concerne la Shoah, un caractère moins aigu depuis les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix et que *Maus* est cité comme l'un des catalyseurs de cette nouvelle liberté représentationnelle<sup>24</sup>. Tout en examinant pourquoi certains traitements de sujets historiques traumatiques dans la bande dessinée continuent à poser problème, il s'agit dès lors de voir quel est le potentiel et le rôle de la bande dessinée dans la construction de la mémoire des guerres et des génocides, et quels sont les moyens artistiques mis en œuvre.

L'une des interrogations récurrentes concerne notamment le rapport de la bande dessinée à d'autres formes d'histoire et de mémoire. Ainsi, pour ce qui est des rapports à l'historiographie, les questions sont de savoir si la représentation se concentre sur les événements ou sur le vécu des hommes, si la bande dessinée intègre de nouveaux acquis historiographiques et quelles sont les fonctions des dossiers historiques insérés en fin de certaines bandes dessinées. Ces derniers fonctionnent-ils comme un dispositif de légitimation historiographique, comme un outil pédagogique et/ou comme un vecteur de la construction artistique ? Rappelons par exemple l'édition d'une version CD-rom de *Maus*, qui inclut des références historiques et des informations relatives à la création de la bande dessinée. Si certains chercheurs estiment que le CD-rom affaiblit la tension narrative de la bande dessinée<sup>25</sup> et augmente le côté réaliste de l'œuvre<sup>26</sup>, James Young le considère comme révélateur des dynamiques permanentes de la mémoire<sup>27</sup>.

---

[23] Notons à ce dernier propos que, dans le cas de *Captain America : The New Deal* (John Ney Rieber – John Cassady, New York, Marvel Comics, 2002), Bart Beaty fait état d'un problème de compatibilité entre le projet commémoratif de la série – laquelle se voulait un mémorial narratif durable pour les victimes du 11 septembre 2001 – et le besoin d'aventures et de rebondissements propre à la bande dessinée populaire (Bart Beaty, « The Superhero Comic Book as War Memorial », in Michael Keren – Holger H. Herwig (dir.), *War Memory and Popular Culture, Essays on Modes of Remembrance and Commemoration*, Jefferson, North Carolina/London, McFarland & Company Publishers, 2009, p. 120-134).

[24] Cf. l'article d'Andreas Huyssen repris dans ce dossier et R. Clifton Spargo, « Introduction », in R. Clifton Spargo – Robert M. Ehrenreich (dir.), *After Representation ? The Holocaust, Literature and Culture*, New Brunswick/New Jersey/London, Rutgers University Press, 2010, p. 6-7.

[25] Robert Franciosi, « Art Spiegelman », in S. Lilian Kremer (dir.), *Holocaust Literature: An Encyclopedia of Writers and their Work*, v. 2, New York, Routledge, 2003, p. 1206.

[26] Linda Hutcheon, « Literature meets History: Counter-Discursive "Comix" », *ANGLIA*, 117<sup>e</sup> année, n°1, 1999, p. 11.

[27] James Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*,

De manière analogue, la présence d'images d'archives et de photographies dans la bande dessinée suscite des questions quant à la portée référentielle et documentaire de l'œuvre ou, au contraire, quant à la déconstruction parodique de la représentation « objective » dans la bande dessinée. Ainsi, l'insertion de photos documentaires dans *Valse avec Bachir* produit un ancrage dans la réalité, alors qu'Art Spiegelman insiste sur le statut médié et médiateur de la photographie<sup>28</sup>. À la question des rapports à l'historiographie et à la documentation s'ajoute d'ailleurs celle des paradigmes mémoriels et représentationnels, qui concerne la (non-)participation de la bande dessinée aux tendances de représentation et de commémoration contemporaines – entre autres par l'instauration ou le refus d'un réalisme représentationnel, l'intégration ou l'exclusion de stratégies métareprésentatives, l'absence ou la présence d'une pensée rédemptrice<sup>29</sup> et l'obsession ou la négation de la culpabilité passée<sup>30</sup> – et, de manière plus large, la mesure dans laquelle le médium reflète les époques que traversent ses créateurs. C'est aussi un des points sur lesquels une comparaison avec d'autres formes d'expression artistique de la mémoire s'impose, notamment avec la littérature et le cinéma, qui seront tour à tour invoqués dans les contributions.

Dans un article consacré au génocide arménien, Isabelle Delorme relate le lent et long cheminement que dut parcourir la communauté internationale avant de reconnaître la réalité du génocide en question. Dans l'univers de la bande dessinée, concomitamment, plusieurs albums, parus entre 1979 et 2009, consacrèrent cet éveil : *L'île aux chiens* de Guy Vidal et Florenci Clavé, publié en 1979, dont le titre, dans la seconde édition, devint *Sang d'Arménie*, un dossier documentaire de huit pages rédigé par Guy Vidal lui ayant été ajouté ». Le deuxième ouvrage recensé, *Mémé d'Arménie* de Farid Boudjellal, raconte l'histoire de Petit Polio, un enfant algérien d'origine arménienne. Une troisième bande dessinée, de Paolo Cossi, intitulée *Medz Yeghern, le grand mal*, servit à des travaux pédagogiques menés en classe au Lycée. Enfin, l'auteur renvoie aussi à l'œuvre de Hugo Pratt et à la publication du premier tome de *Le cahier à fleurs* de Laurent Galandon et Viviane Nicaise.

Dans sa contribution sur la célèbre bande dessinée *Maus* d'Art Spiegelman, Yannick Malgouzo analyse la manière dont l'auteur a réussi à transposer le récit d'une mémoire individuelle en récit d'une création artistique, celle-ci se transformant à son tour en récit d'une transmission possible de l'expérience du génocide. Andreas

---

New Haven & London, Yale University Press, 2000, p. 34.

[28] Cf. Linda Hutcheon, « Literature meets History: Counter-Discursive 'Comix' », *op. cit.*, p. 12 ; Marianne Hirsch, *Family Frame: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 25. Sur l'usage dans la bande dessinée du "patrimoine iconographique" consacré par d'autres médiums, voir Yan Schubert, « Des chats, des souris et des cochons. La bande dessinée et le génocide juif », in Michel Porret, *Objectif bulles*, *op. cit.*, p. 164-165.

[29] Cf. James Young, *At Memory's Edge*, *op. cit.*, p. 5.

[30] À propos de la France, voir les analyses d'Hugo Frey sur le syndrome de Vichy dans la bande dessinée (Hugo Frey, « History in the Graphic Novel », *op. cit.*).

Huyssen, pour sa part, interroge la même bande dessinée à partir du concept de *Mimésis* tel qu'il a été développé par Adorno, dans le but de dépasser les questionnements liés à l'irreprésentabilité de la Shoah – une problématique que le philosophe allemand avait lui-même contribué à asseoir en énonçant l'impossibilité d'écrire des poèmes après Auschwitz. Huyssen analyse notamment l'interaction entre les techniques documentaires et les mécanismes de distanciation mis en œuvre aux niveaux textuel et graphique de la bande dessinée, montrant que Spiegelman reconnaît « l'inévitable inauthenticité » des représentations réalistes de la Shoah, tout en œuvrant à une nouvelle forme d'« authentification » de la représentation<sup>31</sup>.

L'interrogation des limites de la représentation du génocide dans la bande dessinée, et notamment celles liées à l'humour noir, est abordée sous un autre angle dans l'article que Jonathan Haudot consacre à la bande dessinée *Hitler = SS* de Philippe Vuillemin et Jean-Marie Gourio. L'article expose et explique le procès pour injures raciales qui fut intenté contre les auteurs. Croisant les points de vue des plaignants et de la défense, l'analyse interroge la légitimité de cette œuvre jugée inacceptable et blessante. Alors que la bande dessinée semblerait se prêter par excellence à l'ouverture d'une voie représentationnelle par le rire – l'on a d'ailleurs assisté au développement d'une telle orientation entre autres au cinéma, pensons par exemple à *Train de vie* de Radu Mihaileanu ou à *La vie est belle* de Roberto Benigni – cette tendance semble avoir été durablement perturbée par l'humour plus que décalé de cet album finalement censuré.

Concernant le génocide commis au Cambodge, Catherine Ojalvo nous invite à découvrir les trois bandes dessinées que Séra a consacrées à la mémoire du génocide – et à son père, assassiné par les Khmers rouges : *Impasse et rouge* (2003), *L'Eau et la Terre* (2005) et *Lendemain de Cendres* (2007). La première partie de l'article examine l'usage de slogans propagandistes sous le régime des Khmers rouges et la méfiance du langage qui en résulte. L'auteur se penche ensuite sur l'œuvre de Séra et notamment sur le rôle des couleurs dans la représentation de la tragédie, montrant comment les bandes dessinées proposent une nouvelle lecture de l'Histoire à la jeunesse cambodgienne.

Le dernier génocide dont il est question dans ce dossier, celui des Tutsi du Rwanda, est abordé par deux articles. D'abord, Fabrice Picon explore l'œuvre *Rwanda 94* de Cécile Grenier, Alain Austini et Pat Masioni. Il s'agissait pour la première de trouver un moyen qui lui convienne pour conserver la mémoire du génocide après avoir parcouru les lieux encore jonchés de cadavres. En décidant que la bande dessinée serait ce médium, elle se mit, avec ses deux coauteurs, au travail pour raconter l'histoire d'une mère Tutsi et ses deux enfants pris au cœur de la tourmente du génocide. Les

---

[31] Originellement publié en allemand Manuel Köppen – Klaus R. Scherpe (dir.), *Bilder des Holocaust*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 1997, p. 171-190, cet article a également été publié en version anglaise dans *New German Critique*, n° 81, 2000, p. 65-82.



circonstances du drame et leurs responsables sont décrits et accusés sans ambages dans cette œuvre pleinement soutenue par l'auteur de la présente contribution.

Le second article portant sur le génocide des Tutsi, de Vincent Marie, consiste en une lecture de l'album de Jean-Philippe Stassen, *Déogratias*, qui décrit sans fard l'immense désolation qui continue de contraindre la population rwandaise. L'auteur de la bande dessinée visita le pays en 1997 et parcourut, deux ans plus tard, les camps de réfugiés du Burundi et de Tanzanie. Sous le choc de ce qu'il vit au travers de ses pérégrinations, il décida de rendre compte, sous les traits d'un journaliste fictif, des réalités sociales de l'après génocide.

Dans la contribution finale du dossier, Yael Munk nous offre une analyse de *Valse avec Bachir*, une bande dessinée consacrée aux massacres israéliens dans les camps de Sabra et Chatila en 1982. Cette étude permettant de développer la proximité et les différences avec cet autre médium combinant parole et image qu'est le cinéma, dans la mesure où la bande dessinée a été produite à partir du documentaire animé du même titre. Le film autant que la bande dessinée représentent une quête mémorielle et se basent sur l'alternance polyphonique entre plusieurs narrateurs, le dessin « matérialisant » les différentes versions racontées. Face à l'incertitude de la mémoire, l'œuvre subit un réancrage violent dans la réalité par l'irruption finale d'images documentaires (filmiques ou photographiques selon le médium) sur les massacres dans les camps de Sabra et Chatila en 1982. Au-delà de la quête de mémoire, les modifications apportées lors de la transposition en bande dessinée montrent d'après Yael Munk que les mécanismes mémoriels à l'œuvre sont non seulement liés à l'histoire mais aussi à l'actualité de la réception.

L'échantillon des expériences et des approches artistiques analysées au sein de ce dossier permet de rendre compte des tensions qui animent le médium de la bande dessinée ainsi que ses rapports avec le contexte socioculturel et les paradigmes mémoriels qu'il traverse. De son rôle de divertissement à son engagement éthique et/ou pédagogique, de l'activisme idéologique en temps de guerre à l'interrogation artistique des rapports au passé, la bande dessinée nous confronte ainsi à la question de la mise en forme et de la transmission de notre Histoire.