



HAL
open science

Introduction Lignes de front

Viviane Alary, Benoit Mitaine

► **To cite this version:**

Viviane Alary, Benoit Mitaine. Introduction Lignes de front. Lignes de front. Guerre et totalitarisme dans la bande dessinée, Georg éditeur, pp.9-14, 2011, L'Equinoxe. hal-01334879

HAL Id: hal-01334879

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-01334879v1>

Submitted on 27 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Introduction

VIVIANE ALARY
BENOÎT MITAINE

Au cours des 8, 9 et 10 juin 2010, et pour la troisième fois de son Histoire¹, le Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle a ouvert ses portes à un colloque sur la bande dessinée qui avait pour titre « Guerres et totalitarismes dans la bande dessinée ». Avec ce colloque, c'est aussi bien l'Histoire d'un art, la bande dessinée, que l'Histoire d'un siècle, le xx^e, qui ont été étudiés sous les regards croisés d'historiens, de sémiologues, de linguistes, de littéraires, d'artistes et d'éditeurs venus d'Europe et d'Amérique du Nord.

Le Neuvième Art, à l'instar des autres arts, s'imprègne en permanence des secousses qui bouleversent la marche du temps. La guerre et le totalitarisme, deux phénomènes souvent liés par des relations de cause à effet, se trouvent ainsi naturellement présents dans l'univers bédésistique depuis ses origines. Mais c'est toutefois véritablement au xx^e siècle, sous l'impact conjoint de la mondialisation des conflits et de la multiplication des régimes dictatoriaux, que ces thématiques gagnent en puissance au point de devenir, notamment à partir des années 1950, quelques-unes des grandes sources d'inspiration² de la bande dessinée.

Quand elle est contemporaine d'une période de guerre ou d'une expérience totalitaire, la bande dessinée devient aisément outil de propagande. Pierre Fresnault-Deruelle, Renée Dickason et Mariella Colin, analysent dans cet ouvrage le rôle particulier qu'on a fait jouer à ce médium pendant la Seconde Guerre mondiale, respectivement dans le camp des Alliés aux Etats-Unis ou en Angleterre, et dans l'Italie mussolinienne.

Quand les conflits ou les dictatures prennent fin, leur onde de choc est telle qu'ils continuent de hanter les mémoires individuelles et

collectives génération après génération au point de donner naissance, comme le démontre Michel Porret, à de véritables imaginaires totalitaires et guerriers, dans lesquels peur, mort, violence, souffrance mais aussi héroïsme, trahison, action et aventure, trouvent un terreau fertile sur lequel s'épanouir. L'industrie de la bande dessinée des années 1950 illustre ce phénomène d'emprise des événements traumatiques sur les imaginaires de façon exemplaire puisque c'est durant cette période faste qu'elle arrive à faire de la guerre un genre fictionnel – aventures de guerre, *war comic*, récits de guerre – dans lequel on retrouvera la plupart du temps une vision rétrospective sur les périodes de guerre, avec comme intention première le divertissement à destination des enfants, et plus particulièrement des jeunes garçons.

C'est le fonctionnement de cette industrie qu'examinent très méticuleusement Philippe Videlier pour ce qui concerne les éditions lyonnaises Imperia, ou encore Antonio Martín mais ici sous un angle biographique qui nous permet de suivre la destinée tragique de dessinateurs espagnols ayant œuvré pendant la guerre civile d'abord du côté républicain, puis, pendant la dictature, du côté de Franco.

Traités avec sérieux, dans un esprit dogmatique, épique ou avec humour, les motifs incontournables de ces récits de guerre tels la résistance à l'ennemi, les grandes batailles, le bombardement des populations civiles, la vie à l'arrière, la campagne militaire, ne vont cesser de se renouveler mais aussi de s'édulcorer avec le temps, jusqu'à devenir parfois sujet de plaisanterie comme le démontre la reprise du thème de la guerre des irréductibles Espagnols contre l'envahisseur José Bonaparte (Guy Abel) dans l'Espagne pré-démocratique.

Même s'il reste un genre très porteur, le récit de guerre perd petit à petit de sa splendeur et les années 1970 vont marquer un tournant décisif dans le traitement de cette thématique. Avec l'émergence d'un contre-courant narratif davantage destiné aux adultes, marqué par un goût prononcé pour le noir et blanc, idéologiquement hostile à toute idée d'héroïsme et de sacrifice guerriers, le doute, l'ambiguïté, la peur et le dégoût l'emportent sur toute autre valeur. Des auteurs tels que Hugo Pratt, Carlos Giménez en Espagne (Danielle Corrado) et dans une certaine mesure Jacques Tardi (Vincent Marie) ont été les acteurs et promulgateurs de cette inflexion décisive. La figure héroïque, manichéenne, stéréotypée et pleine de certitudes du soldat viril aux mille blessures toujours prêt à de nouvelles aventures, s'estompe à la faveur

de récits de plus en plus humains, dans lesquels les dimensions biographiques, mémorielles et testimoniales revitalisent la fiction ou prennent parfois le pas sur elle. On assiste alors, et Spiegelman avec *Maus* en est l'archétype, à une curieuse transaction symbolique relevant de la logique même du don et du contre-don entre les survivants de conflits passés qui font l'offrande de leur vécu à des passeurs (un fils ou toute autre personne de confiance) qui, en guise de reconnaissance, mettent en récit et en images ces témoignages de première main, tel « La guerre d'Alan » d'Emmanuel Guibert (Jacques Samson). Qu'ils soient différés, transmis par personnage interposés ou encore fruit de l'expérience directe de la guerre, ces témoignages sont écrits et dessinés dans le but de laisser une trace, de rendre compte de la réalité et de l'expérience de la guerre. Dernièrement, les récits de Joe Sacco (Paul Gravett), de Marjane Satrapi ou bien encore ceux d'Emmanuel Guibert et Didier Lefèvre (Philippe Marion) ont su toucher un lecteur en quête d'authenticité et d'informations non manipulées. Le neuvième art investit le terrain de l'enquête et du témoignage direct. Et l'on peut raisonnablement se demander si ces auteurs de bande dessinée ne sont pas les dignes héritiers des grands écrivains-reporters d'antan, qui étaient à la fois enquêteur et créateur, parfois témoin et surtout conteurs d'histoires.

Dans le même temps, les auteurs se sont essayés à rénover les codes de la bande dessinée par la déconstruction systématique des codes graphiques en vigueur afin de faire de la bande dessinée non plus un média récréatif, mais une arme de plus de la *praxis* révolutionnaire. Il s'agira alors, pour le collectif espagnol El Cubri par exemple (Benoit Mitaine), de démontrer par le truchement de la bande dessinée que l'impérialisme ne connaît comme mode d'existence et d'expansion que le bellicisme en espérant ainsi, peut-être, toucher un public plus large. Depuis lors, la bande dessinée n'a cessé de gagner en complexité aussi bien d'un point de vue graphique que narratif en ouvrant de nouvelles frontières génériques tel le si surprenant et hybride BD-reportage de guerre fictif *Shooting war* (Philippe Marion). On trouvera dans *Le Photographe* (Philippe Marion) ou *Soy mi sueño* (Viviane Alary) des exemples supplémentaires de cette saisissante maturité esthétique et de cette densité intellectuelle à laquelle la bande dessinée du XXI^e siècle est parvenue. En se plaçant à la confluence de plusieurs arts et à la croisée de divers discours, ces nouveaux auteurs de bande dessinée réussissent à déconstruire avec brio les dialectiques sclérosantes et les lieux communs les plus dévastateurs

ainsi que le montre Lucía Miranda Morla dans son analyse des récits de Miguel Rocha sur le Portugal salazariste.

Mais la bande dessinée, tout au moins quand il s'agit d'œuvres aussi importantes que Tintin, réserve encore bien d'autres surprises. D'art récréatif, elle peut rapidement devenir l'instrument d'une volonté de légitimation linguistique dans des espaces territoriaux marqués par des phénomènes de conflit diglossique comme c'est le cas dans bien des régions du globe où des langues vernaculaires peinent à assurer leur survie face à des langues dominantes à tendance glottophage (Manuel Meune).

*

Les articles réunis dans cet ouvrage mettent en exergue l'existence d'une ligne de démarcation assez franche partageant l'ensemble des œuvres ici étudiées. Le corpus semble pouvoir se diviser suivant deux grandes modalités énonciatives, l'une se signalant par le primat donné à l'énoncé, l'autre par une évidente prégnance de l'énonciation. Plus concrètement, depuis les années 1970 (comme cela a été évoqué), on ne dessine et ne scénarise plus la guerre de la même façon. À cela plusieurs raisons : l'industrie du divertissement qui exigeait l'anonymat de la main qui écrit, dessine, cadre ou peint, réduisant les dessinateurs au rôle de simples tâcherons, s'est vue contrainte d'évoluer (non sans réticences) et de reconnaître à ces derniers un véritable statut d'auteurs et d'artistes. La production bédéïstique autour des thèmes de la guerre et des totalitarismes a d'abord été le fruit d'un média de masse, populaire et collectif, mobilisé et instrumentalisé à l'envi. Cette production nous semble largement plus marquée par le poids de son énoncé (le message) que par l'empreinte de son énonciateur. En effet, longtemps placé sous la tutelle économico-éditoriale de l'industrie de la presse écrite, toujours (ou presque) pensé pour un public enfantin et créé dans un but récréatif, cet art des masses qui touchait allégrement des millions de lecteurs à l'intérieur d'un seul et même pays, aura fréquemment été à la solde des idéologies triomphantes et des impératifs nationaux. La bande dessinée de guerre (*i.e.* produite durant la guerre) fut bien souvent, tout au long du *xx^e* siècle, une caisse d'enregistrement de la rumeur du monde au service d'intérêts qui la dépassaient (propagande, stéréotypes, antagonisme des peuples, bipolarité du monde avec la guerre froide). L'étude critique de ce premier type de corpus relève de la démarche historienne.

Pour mieux appréhender l'ampleur des phénomènes, l'histoire culturelle est convoquée avec ses incursions dans l'imaginaire collectif, la recherche lente et patiente de l'historien pointilleux, presque maniaque, passionné et souvent lui-même collectionneur, qui remonte aux sources, reconstruit pas à pas l'itinéraire d'un dessinateur, la création d'une collection, la constitution d'un genre, d'une industrie.

À l'inverse, les récits dans lesquels le primat est donné à l'énonciation apparaissent comme marqués par le subjectif, le mémoriel et l'artistique, le tout étant souvent subsumé sous un sentiment de défiance et de méfiance à l'encontre du discours et de l'événement guerriers. Dans ces récits, l'individu triomphe sur le collectif, la mémoire domine l'histoire, la souffrance particulière l'emporte sur le sens du sacrifice et de l'héroïsme, le bellicisme à tout crin cède au pacifisme et de la geste guerrière ne reste guère que l'homme livré à lui-même, pris au sein d'une tourmente qui le dépasse et dont il se serait volontiers passé. En somme, ici comme ailleurs, la célèbre formule anglo-saxonne « *not History, but his Story* » semble pouvoir synthétiser dans une assez large mesure ce type de récits. Ce deuxième corpus constitué d'œuvres singulières se distingue avant tout par la responsabilité de l'auteur sur son œuvre. L'étude critique de ce type de récit relève davantage de la démarche littéraire et sémioticienne d'un analyste sondant les œuvres, leur fonctionnement, leur portée symbolique et leurs enjeux esthétiques.

Dans les faits, on observera encore que les catégories que nous cherchons à dépeindre ne sont que le reflet de l'histoire du médium auquel elles appartiennent et plus encore de l'histoire des mentalités. L'émergence de cette mutation narrative est certes indissociable de la naissance de la figure de l'auteur, mais aussi de l'émancipation de tout un pan de la bande dessinée de son cœur de cible historique que sont les enfants afin de s'adresser aux adultes et de pouvoir enfin explorer plus librement les potentialités graphico-narratives que cet art renferme. Concernant le rôle de l'évolution de l'histoire des idées et des mentalités dans l'essor d'une production d'auteur, on aurait sans doute tort de sous-estimer l'influence du délitement de certains métarécits concevant l'émancipation de l'humanité dans la dimension collective au profit d'autres qui ont fait de l'individu leur étalon de base.

Quelle que soit la démarche ou l'angle d'analyse, les textes proposés ici ont pour but de faire ressortir l'existence de patrimoines iconographiques souvent méconnus, de même que la riche production actuelle traitant des sujets de la guerre ou du totalitarisme. Mais ce n'est pas tout. L'ouvrage s'attachera aussi à analyser les caractéristiques particulières de la bande dessinée comme art de la trace, que celle-ci soit fixée dans l'imaginaire par un art de masse ou bien résultante d'une expression singulière.

¹ S'étaient en effet déjà tenu en 1987 et 1993 les colloques « Bande dessinée: Récit et Modernité » (sous la dir. de Th. GROENSTEEN) et « La transécriture: pour une théorie de l'adaptation (littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip) » (sous la dir. de A. GAUDREAU et Th. GROENSTEEN).

² Cf. Michel PORRET, « "La grande menace". L'apocalypse des armes de destruction massive dans la bande dessinée francophone après la Seconde Guerre mondiale », in *Objectif bulles* (Genève, Georg, 2009, pp. 203-231).