



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Le traumatisme de guerre dans la bande dessinée
francophone à l'exemple de l'Afghanistan, d'Israël, de
l'Iran et du Liban“

Verfasserin

Marie Bernard

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 347 313

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtstudium: UF Französisch, UF Geschichte,
Sozialkunde und Polit.Bildg.

Betreuer:

Univ.- Prof. Dr. Jörg Türschmann

EIDESSTATLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig und ohne unzulässige fremde Hilfe angefertigt habe. Die verwendeten Quellen sind vollständig zitiert.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Datum: _____ **Unterschrift** _____

ABSTRACT

Le traumatisme de guerre dans la bande dessinée francophone à l'exemple de l'Afghanistan, d'Israël, de l'Iran et du Liban.

The medium Comic is a hybrid form, which mixes text and pictures and combines them in various ways. There are examples where one is more dominant than the other, and the other way around. Sometimes one medium is not even necessary. Therefore the comic connects with the recipients on various levels. Every comic is based on symbols, or codes that can be decrypted. Emotions, smells, or sounds are hidden in these images.

One of these emotions is trauma. This thesis tries to compare four French comics, who are about this emotion during a period of war. The compared graphic novels are: *Le photographe*, written by Guibert, Lefèvre and Lemercier, Marjane Satrapi's *Persepolis*, *Chroniques de Jérusalem* by Guy Delisle and Zeina Abirached's *Je me souviens*, who represent war-trauma in different ways, periods, or countries.

In the last decade many comics, different to the "traditional" genre of super hero stories, were released. One of the first of these more serious comics was *Mouse, A tale of a Survivor* by Art Spiegelman, telling a story which is placed in the Second World War and is about the Holocaust.

Le Photographe is a three-episode graphic novel about a mission of "Doctors without Borders" in Afghanistan, during the war against the Soviet Union in the 1980s. Didier Lefèvre spent this period with the doctors taking photos. This book is a perfect example of intermedialism: On pages where no photos existed to tell the story, Emmanuel Guibert, who drew and wrote the book, put a drawing in place. This mix of photos, drawings and colors that match the emotions, enables to transport the intended feelings.

Guy Delisle, who followed his wife to Jerusalem for a mission of Doctors without Borders wrote *Chroniques de Jérusalem*. The author puts his family in the middle of the story. It is about the cultural struggle of different religions, people and life styles that try to coexist in one small city.

Persepolis by Marjane Satrapi and *Je me souviens* by Zeina Abirached are both Comics, drawn in black and white. Both are childhood memories and written by women who lived during a war period in their countries. *Persepolis* is about the Iran and the period between 1979, the Iranian revolution, and the 1990s. The trauma is shown in various ways. On one hand contrasts are an important tool that is used. On the other hand light and shadow shows the emotions and the “good” and “evil” forces in the book. The same can be said for *Je me souviens* by Abirached, who reflects memories of the Lebanon-War in the 1980s.

All of the four comics which have been outlined in a brief manner, have one story in common: Normal men, women, or children without super powers, who lend us their eyes to see and read their story. They all have experienced traumata in different ways and places in their lives and decided to share their emotions and the emotions of many, who have to live in situations like those written in the books.

The comic tells history in a different way. A way outside the scientific, or educational literature in a more unofficial, closer and personal way.

TABLE DES MATIÈRES

ABSTRACT	V
AVANT-PROPOS/REMERCIEMENTS.....	IX
INTRODUCTION.....	XI
1 PREMIÈRE PARTIE: DÉFINITIONS	13
1.1 La bande dessinée-un genre.....	13
1.1.1 Relation images-mots.....	18
1.1.2 Les émotions en bande dessinée	19
1.1.3 la guerre en bande dessinée	22
1.2 Le traumatisme.....	25
1.3 La question de l'autobiographie et de la mémoire	27
1.3.1 L'autobiographie	27
1.3.2 Mémoire-documentaire-réalité	28
2 DEUXIEME PARTIE : ANALYSES.....	31
2.1 <i>Le photographe</i>	32
2.1.1 Le contexte historique et politique.	33
2.1.2 L'écriture	34
2.1.3 L'intermédialité	40
2.1.4 Le traumatisme	44
2.2 <i>Chroniques de Jérusalem</i>	49
2.2.1 Le contexte historique et politique	49
2.2.2 L'écriture	50
2.2.2.1 Le texte	50
2.2.2.2 Le graphisme	53
2.2.3 La subjectivité.....	55
2.2.4 L'importance de l'anecdote	57
2.2.5 Le traumatisme	58
2.3 <i>Persepolis</i>	60
2.3.1 Le contexte historique et politique	61
2.3.2 L'écriture	61
2.3.2.1 Le texte	61
2.3.2.2 Le graphisme	63
2.3.3 Le traumatisme	66
2.3.4 La mémoire et l'authenticité.....	68
2.3.5 Biographie documentaire-réalisme social.....	69
2.3.6 Impact politique et gender.....	70
2.4 <i>Je me souviens</i>	74
2.4.1 Le contexte historique et politique	75
2.4.2 L'écriture	75
2.4.2.1 Le texte	76
2.4.2.2 Le graphisme	78
2.4.3 Le concept de réalité	81
2.4.4 La mémoire	82

2.4.5	Le traumatisme	82
3	TROISIEME PARTIE : RESUME	85
3.1	Conclusion	85
3.1.1	Comparaison des quatre bandes dessinées.	85
3.1.2	Conclusion.....	86
4	BIBLIOGRAPHIE	89
5	ANNEXES	93
5.1	Table d'illustrations:	93
5.1.1	<i>Le Photographe</i>	93
5.1.2	<i>Chroniques de Jérusalem</i>	93
5.1.3	<i>Persepolis</i>	94
5.1.4	<i>Je me souviens</i>	94
5.2	Résumé scientifique en allemand:.....	95
5.3	Curriculum vitae:.....	98

AVANT-PROPOS/REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement mes parents, mes frère et sœurs, ainsi que toute ma famille qui m'a accompagnée et soutenue, de près ou de loin, tout au long de cette rédaction. Je voudrais également exprimer ma gratitude à Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann, qui m'a permis de travailler sur ce sujet qui me tenait particulièrement à cœur. Je suis très reconnaissante à mes amis qui ont été d'une grande aide. Enfin, un grand merci à Mia et à Stefan pour leur soutien et leur amour quotidien.

Nota Bene : Afin de faciliter la rédaction, toutes les marques de genre seront mises au masculin, comme il se doit en langue française, mais sont cependant à interpréter au même titre pour le genre féminin et masculin (ex : lecteur signifiera ici lecteur et lectrice). De plus, dans le travail présent, le terme de « bande dessinée » est essentiel. Il est cependant nécessaire, afin d'alléger autant la rédaction que la lecture, d'employer le sigle BD pour parler du sujet de façon plus simple et que ce travail soit plus lisible.

INTRODUCTION

Ces dernières années, la bande dessinée de guerre est devenue un medium à part entière de plus en plus populaire. Qu'il s'agisse de BD-journalisme, BD-reportage ou de bandes dessinées autobiographiques, ce genre a explosé, et ce, dans le monde entier. A croire que les conflits géopolitiques abondent, et que l'Homme cherche une manière nouvelle pour en parler, pour les assumer et les digérer. De *Gen d'Hiroshima*¹ à *Waltz with Bashir*² en passant par *Maus*³, *Une métamorphose iranienne*⁴ ou encore *Faire le mur*⁵, *Palestine*⁶ ou *Baghdad Journal*⁷, pour n'en citer que quelques-unes, les sujets sont divers, les styles variés. Il s'agit de retracer et graver en mémoire des moments historiques bouleversants, tout autant pour des pays et leurs habitants que pour des individus extérieurs, professionnels ou non.

J'ai choisi de travailler avec quatre bandes dessinées francophones qui traitent du sujet de la guerre et des traumatismes que celle-ci peut engendrer : *Le Photographe*⁸, *Chroniques de Jérusalem*⁹, *Persepolis*¹⁰ et *Je me souviens*¹¹. Il s'agit de quatre conflits géopolitiques de la fin du 20^{ème} siècle et qui, actuellement, ne sont pas terminés. Les quatre auteurs viennent également de quatre pays différents, l'Iran, le Liban, le Canada et la France. Il s'agit de montrer comment le traumatisme est transmis au moyen de procédés techniques propres à la bande dessinée. Il faut également se pencher sur la question de savoir comment les émotions vont être représentées par des procédés stylistiques, toujours propres au 9ème Art.

¹ Keiji Nakazawa, *Gen d'Hiroshima*, (Paris, Vertige Graphic, 2003-2007).

² Ari Floman, David Polonsky, *Waltz with Bashir* (Zürich, Atrium Verlag, 2009).

³ Art Spiegelman, *Maus* (London, Penguin Books, 2003).

⁴ Mana Neyestani, *Une métamorphose iranienne* (Arte Edition, Ca&Là, 2012).

⁵ Maximilien Le Roy, *Faire le mur* (Tournai, Casterman, 2010)

⁶ Joe Sacco, *Palästina* (München, Süddeutsche Zeitung, 2011).

⁷ Steve Mumford, *Baghdad Journal. An Artist in Occupied Iraq* (Drawn and Quarterly, 2005).

⁸ Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre, Frédéric Lemercier, *Le Photographe*, Tome 1,2, 3(Paris, 2003-2006).

⁹ Guy Delisle, *Chroniques de Jérusalem* (Ligugé, 2012).

¹⁰ Marjane Satrapi, *Persepolis* (Paris, 2012).

¹¹ Zeina Abirached, *Je me souviens* (Paris, 2012).

Ces quatre bandes dessinées sont des productions récentes, et retracent la guerre par le biais de la vie quotidienne. Il s'agit de quatre petites histoires dans l'Histoire. *Chroniques de Jérusalem* traite du conflit israélo-palestinien et relate des faits écoulés au cours des années 2008-2009. Le héros du *Photographe* raconte ses aventures en Afghanistan lors la première guerre d'Afghanistan entre l'Union soviétique et les moudjahidin au début des années 80. *Persepolis* se déroule pendant la révolution islamique en Iran à partir de 1979. Enfin, *Je me souviens* est un recueil de souvenirs de la guerre du Liban pendant les années 1980.

Pour savoir de quoi il est question, il est nécessaire de définir certains termes qui nous suivront tout au long de ce travail. Il s'agit de donner une définition de la bande dessinée dans un premier temps. Cela inclut le concept de la représentation des émotions et des sensations en bande dessinée. Il faut également définir le traumatisme. Enfin, il est nécessaire de parler de l'autobiographie, qui est sujet des quatre œuvres choisies. Ces termes définis, chaque bande dessinée pourra être analysée plus précisément. Afin de comprendre de quoi il s'agit, il est important dans un premier temps de rappeler rapidement les faits historiques dont il est question dans chacune de ces BD. Il est intéressant ensuite de travailler sur l'esthétique de chacune. La bande dessinée est connue comme le 9ème Art. Tout comme le film, la peinture, le théâtre ou encore la sculpture, cet art est tout d'abord un langage. Il s'agit dans ce travail de décortiquer ce langage afin de le comprendre. Tout en mettant l'accent sur les émotions, en particulier en se penchant sur le traumatisme, et plus précisément le traumatisme de guerre, il s'agit de comprendre comment la bande dessinée, au moyen de techniques propres à ce genre, et à travers les exemples choisis, parle des émotions. Comment le traumatisme est-il retransmis et comment ce langage se perçoit-il ? Je parlerai ensuite du corpus choisi, qui englobe quatre bandes dessinées francophones que sont *Le photographe* (Guibert, Lefèvre et Lemercier), *Les chroniques de Jérusalem* (Delisle), *Persepolis* (Satrapi) et *Je me souviens. Beyrouth* (Abirached). Ces quatre bandes dessinées tournent leur histoire vers quatre conflits politiques et historiques. J'analyserai ensuite chacune d'entre elles plus précisément.

1 PREMIÈRE PARTIE: DÉFINITIONS

Afin de savoir comment se positionner tout au long de ce travail, il est nécessaire de définir tous les termes cruciaux employés. Il s'agit de donner une définition sur laquelle l'on pourra se reporter au cours de l'analyse. Le premier terme à définir précisément est celui de bande dessinée. Qu'est-ce que la bande dessinée exactement, quelles sont ses caractéristiques ? Il s'agit également de se pencher plus précisément sur la façon dont sont représentées les émotions en bande dessinée. Comment le lecteur perçoit-il les émotions au moyen des techniques appliquées dans cet art. Il est intéressant dans un second temps de se demander aussi pourquoi l'on choisit de parler de la guerre en bande dessinée et comment on y parvient. Il faut se pencher ensuite sur le concept du traumatisme. Sans rentrer dans une analyse psychologique, il est nécessaire de définir ce que l'on entend par « traumatisme de guerre » dans le contexte des quatre œuvres choisies. Une fois tous ces termes définis, l'on viendra à parler de chacune des bandes dessinées plus précisément.

1.1 LA BANDE DESSINÉE-UN GENRE

Quelles sont les caractéristiques générales du genre de la bande dessinée? Ce n'est qu'une fois cette définition établie que l'on pourra parler de la guerre et du traumatisme au moyen du langage de la BD. Il ne s'agit pas ici de rédiger une histoire de la bande dessinée, mais simplement d'en donner une définition claire qui conviendra aux quatre œuvres choisies. La définition de la BD que donne Scott McCloud est la suivante : « *Images picturales et autres, volontairement juxtaposées en séquences, destinées à transmettre des informations et/ou à provoquer une réaction esthétique chez le lecteur* »¹². La bande dessinée est un « moyen d'expression artistique »¹³, un langage, qui utilise deux outils de communication que sont les mots et les images. Il s'agit d'une forme hybride, d'une combinaison de signes hétérogènes (un signe iconique et un signe symbolique)¹⁴, constitué d'un message textuel et d'un

¹² Scott McCloud, *L'Art invisible* (Ligugé, 2011 [première édition, New York, 1993]) 28.

¹³ Scott McCloud, *L'Art invisible* (Ligugé, 2011) 14.

¹⁴ Anne Magnussen, *The Semiotics of C.S. Peirce as a Theoretical Framework for the Understanding of Comics*. In: Anne Magnussen, Hans-Christian Christiansen (Hg.), *Comics&Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics* (Copenhagen, 2000) 193-207, hier 193.

1 Première partie: définitions

message iconique. Le texte comme l'image sont tous deux des systèmes de représentation. De plus, « La bande dessinée communique dans un langage qui repose sur une expérience visuelle commune au créateur et à son public »¹⁵. Il s'agit d'une lecture de mots et d'images. Les deux se placent dans l'ordre du « visible » et dans les deux cas, il y a ce que les yeux du lecteur voient, le signifiant, et ce que le lecteur comprend, le signifié¹⁶. En BD, c'est l'image qui communique, avec ses propres codes. La compréhension se fait par une interaction entre le travail du dessinateur et celui du lecteur :

*Une interaction doit s'établir parce que le dessinateur évoque des images stockées dans l'esprit de chacun. Le succès ou l'échec de cette méthode de communication dépendent de l'aisance avec laquelle le lecteur reconnaît le sens et l'impact émotionnel de l'image. Par conséquent, l'habileté de l'interprétation et l'universalité de la forme choisie sont cruciales.*¹⁷

C'est grâce à cette codification que le bédéiste va faire passer des émotions au lecteur¹⁸, en tissant une toile unie, faites d'une multitude de séquence distinctes. Il s'agit également d'un travail d'ellipse que le lecteur doit combler. Le lecteur est actif et l'auteur fait appel à son imagination ainsi qu'à sa connaissance de codes, acquise au préalable : « *L'équation de la Bande Dessinée comprend le montage à la fois d'images et de mots, sollicitant chez le lecteur ses qualités d'interprétation visuelle et verbale. [...] La lecture d'un roman graphique est à la fois un acte de perception esthétique et un acte intellectuel* »¹⁹. Le procédé de l'ellipse est indispensable. L'inter-case joue un rôle extrêmement important, il est un morceau du puzzle comme les images et les mots. C'est dans cette inter-case que le lecteur va comprendre, c'est pendant cette ellipse de temps de lieux ou autre que les connections se font dans la tête du lecteur²⁰ : « *Dans les limbes du caniveau, l'imagination humaine*²¹ *se saisit en deux images distinctes pour les transformer en une idée unique* »²². Il s'agit donc d'un monde fragmenté et de l'aptitude à atteindre une totalité par le biais d'ellipse, un « art séquentiel »²³. L'inter-case fragmente non seulement le temps et l'espace, mais aussi la

¹⁵ Will Eisner, *Les clés de la Bande Dessinée. 1. L'Art séquentiel* (Luçon, 2009) 7.

¹⁶ Joseph Cortés, *Du lisible au visible. Analyse sémiotique d'une nouvelle de Maupassant, d'une bande dessinée de B. Rabier* (Bruxelles, 1995) 252.

¹⁷ Eisner, *Les clés de la Bande Dessinée*, 13.

¹⁸ Eisner, *Les clés de la Bande Dessinée*, 16.

¹⁹ Will Eisner, *Les clés de la Bande Dessinée*, 8.

²⁰ McCloud, *L'Art invisible*, 97f.

²¹ Tous les termes en gras sont relevés comme tel par l'auteur même, Scott McCloud, dans l'œuvre originale.

²² McCloud, *L'Art invisible*, 74.

²³ Eisner, *Les clés de la Bande Dessinée*.

1 Première partie: définitions

narration, dans le sens ou d'une case à l'autre, le lecteur peut imaginer et combler les « trous », sans aucuns éléments narratifs, que ce soit en texte ou en image. L'ellipse, l'espace entre deux vignettes, peut être un espace d'imagination du lecteur :

*Les cases d'une bande dessinée **fragmentent** à la fois l'**espace** et le **temps**, proposant sur un **rythme haché** des **instants** qui ne sont pas **enchainés**. Mais notre sens de l'ellipse nous permet de **relier** ces instants, et de **construire mentalement** une **réalité globale et continue**.²⁴*

Par ailleurs, voir et percevoir sont deux choses différentes. Ce que le lecteur voit n'est pas forcément ce qu'il perçoit. Ce qu'il perçoit au moment où il voit une image est complété ensuite avec ce qu'il va imaginer lors de cet espace inter-case. L'ellipse est un procédé utilisé par beaucoup de média électroniques. Cependant, la BD permet, contrairement à d'autres média, d'amener toutes sortes d'éléments : des images vues, ce qui se passe dans la tête du personnage, des éléments oniriques ou pensés, et des éléments infographiques²⁵. La bande dessinée, ou le roman graphique (les termes de « bande dessinée » et de « roman graphique » vont être employés, dans le travail présent, au même titre, sans différenciation de sens), est donc une forme d'art hybride qui intéresse ces dernières années une multitude de disciplines différentes, de la littérature anglophone, francophone ou germanophone, aux sciences des médias, en passant par la sociologie, l'étude des genres, ou encore l'histoire et la japonologie²⁶. Selon les pays, la concentration dans le terme « roman graphique » ne se fait pas au même niveau. Alors qu'aux États-Unis, l'accent sera mis sur le mot *roman* (novel), en Europe, et plus particulièrement en France et en Belgique, l'on se concentre plus sur le mot *graphique*. Cette différenciation entre les pays introduit une différence de perspective par rapport à l'importance du visuel. En effet, en mettant l'importance sur le visuel, il faut se poser la question du pouvoir narratif du visuel (*visual narrative*) en art, mais en particulier dans la BD²⁷. Dans un dessin, la réalité est interprétée et simplifiée, au contraire d'une photographie par exemple.

²⁴ McCloud, *L'Art invisible*, 75.

²⁵ Patrick Chapatte, dans Mark Daniels, *La BD s'en va t-en guerre, de Art Spiegelman à Joe Sacco : histoire du BD journalisme* (Arte Editions, 2010).

²⁶ Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (Hg.), *Einführung*. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (Hg.), *Theorien des Comics. Ein Reader* (Bielefeld, 2011), 9 24, hier 10.

²⁷ Jan Baetens, *Introduction. Transatlantic Encounters of the Second Type*. In: Jan Baetens (Hg.), *The Graphic Novel* (Leuven, 2001), 7 9, hier 8.

1 Première partie: définitions

La bande dessinée est un mode d'expression, un langage, une interaction entre image, mots et narration. La bande dessinée est « l'art de raconter des histoires en images »²⁸. La narration se fait aussi bien par les images que par les mots. C'est par une interprétation précise de ces images et ces mots et de l'agencement des deux que les messages émotionnels peuvent être décodés par le lecteur.

C'est dans les années 1970, que la BD devient un Art considéré, dans lequel les auteurs expriment leurs idées politiques. La BD d'avant est également politique, mais fait passer ses messages de manière cachée, pas ouvertement²⁹. (Pensons au débat sur *Tintin au Congo*³⁰, pensons au message de *Tintin et les Picaros*³¹, à toutes les lectures possible d'*Astérix et Obélix*³²). Le message va être dissimulé sous d'autres aspects. Dû aux lois politiques, la BD est un genre pour les enfants, n'est pas pris au sérieux, un genre dans lequel tous les sujets ne peuvent donc pas être traités. C'est mai 68 qui fera changer les choses en BD, en Europe. On encourage les auteurs à faire passer leurs idées, on brise le cadre de la BD traditionnelle. Tous les thèmes vont être abordés, tout va être exploré et un élément en particulier devient d'extrême importance : susciter une émotion chez le lecteur.

La simple bande dessinée est devenue, ces dernières années un moyen pour raconter la guerre, la révolution et le génocide. Ce phénomène remonte plus exactement aux années 1980, après la parution de *Maus* de Art Spiegelman³³, qui a véritablement transformé le genre de la bande dessinée. C'est à partir de ce moment que ce genre artistique va connaître un changement de style. Plus connu pour ses histoires d'aventure ou ses héros sans faille, même s'il existe également d'autres héros, le monde de la BD est grand et très divers. La BD va assister à un changement. La définition du mot héros que donne le Larousse est la suivante : « 1- Personne qui se distingue par sa bravoure, ses mérites exceptionnels. 2- Principal personnage d'une œuvre littéraire, dramatique, cinématographique. 3- Personne à

²⁸ Eisner, *Les clés de la Bande Dessinée*, 15.

²⁹ Eisner, *Les clés de la Bande Dessinée*, 155.

³⁰ Hergé, *Tintin au Congo* (Tournai, Casterman, première publication couleur, 1946).

³¹ Hergé, *Tintin et les Picaros* (Tournai, Casterman, première publication 1976).

³² René Goscinny, Albert Uderzo, *Les aventures d'Astérix et Obélix* (Paris, Dargaud, 1959-1977).

³³ Art Spiegelman, *Maus, A Survivor's Tale* (Raw, Pantheon Books, 1991).

1 Première partie: définitions

qui est arrivée une aventure, qui a joué le principal rôle dans une certaine situation »³⁴. Qu'il s'agissent d'*Astérix* ou de *Tintin*, pour rester en Europe, le lecteur a à faire à des aventuriers au destin particulier, qui se battent pour la justice et la liberté. C'est alors que les héros vont devenir des gens communs, avec des histoires communes. Pour le travail présent, le mot « héros » sera employé aux fins suivantes : « désigner le personnage principal d'une histoire reportée dans une BD, dans un roman graphique ». Mais ces nouveaux héros ne se battent-ils pas à leur manière pour la liberté et la justice ?

Les romans graphiques des dernières années, qui ont souvent pour sujet la politique ou l'histoire, qui abordent des sujets sérieux et ambitieux, tel les guerres, les événements politiques ou autres, sont le plus souvent destinés à des lecteurs adultes. Il s'agit souvent de BD très longues, qui sortent du schéma traditionnel de la BD, qui se constituent majoritairement de 44 à 48 pages. De *Une métamorphose iranienne* de Mana Neyestani (Arte Édition, 2012), aux aventures de Joe Sacco dans *Palestine : dans la bande de Gaza* (Paris, Vertige Graphic, 1996) ou *Derniers jours de guerre : Bosnie 1995-1996* (Montreuil, Rackham, 2006) en passant par les aventures de *Corto Maltese* de Hugo Pratt (Tournai, Casterman, de 1983 à 1992), ou encore *Deogratias* de Jean-Philippe Stassen (Marcinelle, Aire libre-Dupuis, 2000), il s'agit bien d'œuvres relativement épaisses et qui essaient de faire passer un message de justice, de liberté ou de paix, quels qu'en soient les moyens.

Le corpus qui a été choisi ici se compose de quatre romans graphiques. La particularité est que chacun a été rédigé et dessiné par une et même personne. Il n'y a donc pas lieu de se poser la question du travail à « deux mains » entre scénariste et dessinateur. Pour les quatre œuvres, dessinateur et scénariste ne font qu'un.

Il est important de parler dans un premier temps de la relation entre images et mots en bande dessinée, du moins pour les quatre BD choisies. Il est nécessaire ensuite de se demander de quelle manière les émotions sont retransmises par les images et les mots, et enfin, comment et pourquoi parler de la guerre au moyen du 9^{ème} Art.

³⁴ Larousse 2008, URL : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/h%C3%A9ros_h%C3%A9ro%C3%AFne/39721 (05.03.2014)

1 Première partie: définitions

1.1.1 RELATION IMAGES-MOTS

Pour nos quatre œuvres, image et texte sont complémentaire et s'illustrent mutuellement, même si l'importance quantitative varie d'une BD à l'autre, ainsi que l'agencement entre image et texte. Il ne s'agit pour aucune des BD choisies d'illustrations du texte en image, ni d'ailleurs d'images commentées par du texte, mais d'une complémentarité.

Le dessin est le premier langage, le premier outil de communication de l'homme. Avant d'écrire, l'homme a dessiné. Mais en même temps, le dessin appartient aussi, et peut être paradoxalement au monde de l'enfance. Il est mal vu par les adultes, ce qui donne à la BD la réputation d'être enfantine, de ne se tourner que vers les enfants. Après le dessin, l'écriture est apparue. La BD mêle les deux moyens de communication. Les images et les mots en BD peuvent être agencés de différentes manières, peuvent se combiner d'innombrables façons³⁵, afin de donner plus ou moins d'importance à l'un ou à l'autre système de représentation. Les mots peuvent être importants, mais ne pas avoir la force de l'image pour transmettre une sensation ou une émotion³⁶. Ils peuvent tout d'abord être interdépendants, c'est à dire que dans ce cas, l'un ne fonctionne pas sans l'autre. Le texte et le dessin unissent leur force pour faire passer une idée qu'aucun d'eux ne pourrait véhiculer seul. Cette interdépendance n'est pas forcément toujours équilibrée, mais chacun va guider l'autre tour à tour³⁷. Le texte peut également être autosuffisant. Les images ont alors une fonction d'illustration. Parfois, à l'inverse, les images sont essentielles et le texte ne sert que de bande-son d'une séquence essentiellement visuelle (même si les mots relèvent également du visuel). Ou encore, les mots et les images peuvent être agencés de façon redondante, c'est à dire que texte et dessin envoient le même message. Les deux ne font qu'insister sur l'idée envoyée. La combinaison des deux peut être additionnelle, c'est à dire que le texte amplifierait le message du dessin ou inversement. La combinaison peut tout aussi bien être une combinaison parallèle, auquel cas mots et dessins suivent chacun leur cours, sans se croiser. Enfin, le procédé du montage peut être utilisé. Il s'agit ici de faire devenir le texte une partie intégrante de l'image.

³⁵ McCloud, *L'Art invisible*, 160.

³⁶ McCloud, *L'Art invisible*, 143.

³⁷ McCloud, *L'Art invisible*, 163.

1 Première partie: définitions

Selon Will Eisner :

*‘Écrire’ pour la Bande Dessinée peut se définir comme la conception d’une idée associée à l’agencement d’éléments visuels avec la construction de séquences narratives, et la composition de dialogues. C’est à la fois une partie et la totalité du médium. (...) En Bande Dessinée, deux fonctions sont définitivement entremêlées. [...] Quand mots et images sont mixés, les mots sont comme soudés à l’image et ne servent plus à décrire mais plutôt à fournir le son, le dialogue et le fil conducteur entre les passages.*³⁸

Il serait préférable de parler ici d’éléments narratifs, puisque dans les quatre BD analysées, il n’est pas forcément question de dialogues, mais parfois de monologues ou de commentaires. Dans *Le Photographe* ou dans *Chroniques de Jérusalem* surtout, le dialogue n’a pas une importance majeure. Par contre, des éléments narratifs sont présents et ont de l’importance. Marjane Satrapi explique que « *le dessin, ce n’est pas de l’illustration, on écrit avec le dessin. La BD, c’est un langage qui fonctionne à deux* »³⁹. Dans nos quatre BD, dessins et mots reposent l’un sur l’autre.

De plus, il est nécessaire de rappeler que dans le cas des quatre BD, scénariste et dessinateur ne font d’un, chacune est écrite et dessinée par une seule et même personne. Il ne sera donc pas question ici de parler du travail de deux auteurs.

1.1.2 LES EMOTIONS EN BANDE DESSINÉE

« La bande dessinée est un média qui, pour transmettre tout un monde de sensations, ne repose que sur **un seul des cinq sens** »⁴⁰.

La BD est subjective et artificielle, comme tous les médias, mais parvient à transmettre des vérités sur la plus terrible des situations humaine⁴¹. C’est un art de l’invisible, dans lequel nous pouvons parcourir les mondes invisibles des sensations et des émotions⁴², des odeurs,

³⁸ Eisner, *Les clés de la Bande Dessinée*, 133.

³⁹ Marjane Satrapi dans Mark Daniel, *La BD s’en va t-en guerre. De Art Spiegelman à Joe Sacco : Histoire du BD Journalisme* (Arte Edition, 2009).

⁴⁰ McCloud, *L’Art invisible*, 97.

⁴¹ Mark Daniels, *La BD s’en va t-en guerre. De Art Spiegelman à Joe Sacco : Histoire du BD Journalisme* (Arte Edition, 2009).

⁴² McCloud, *L’Art invisible*, 144.

1 Première partie: définitions

des bruits. Peut-on saisir les émotions à travers une bande dessinée ? Et comment procède-t-on pour y parvenir ? Tout d'abord, il faut se demander ce qu'est une émotion. Le Larousse en ligne donne la définition suivante du mot : « *Trouble subit, agitation passagère causés par un sentiment vif de peur, de surprise, de joie, etc.. Réaction affective transitoire d'assez grande intensité, habituellement provoquée par une stimulation venue de l'environnement* »⁴³. Comment représenter un trouble qui renvoie à des sentiments, qui se passe au niveau de l'affect, au moyen de dessins et de mots ? Scott McCloud se penche longuement sur la question de savoir comment représenter ces émotions en bande dessinée. La bande dessinée est un art qui canalise le spectateur par un unique sens, qui est la vue, contrairement au film par exemple qui interpelle le spectateur par la vue et par l'ouïe à la fois⁴⁴. Est-ce possible de faire passer les quatre autres sens par un cinquième comme support ? La bande dessinée est capable de « *représenter et de provoquer une réaction affective et sensuelle chez le lecteur* »⁴⁵ à l'aide d'une seule vignette. Ce procédé est essentiel pour le genre de la BD. Il s'agit de faire passer les émotions et les sensations tout d'abord par les images :

La notion d'image – dans son anthropologie- se confond précisément avec la tentative incessante de montrer ce qu'on ne peut pas voir. On ne peut pas « voir le désir » comme tel, mais les peintres ont su jouer de l'incarnat pour le monter ; on ne peut pas « voir la mort », mais les sculpteurs ont su modeler l'espace comme une porte de tombeau qui « nous regarde » ; on ne peut pas « voir la parole », mais les artistes ont su construire leurs figures comme autant de dispositifs énoncitifs ; on ne peut pas « voir le temps », mais les images créent l'anachronisme qui nous le montre à l'oeuvre ; on ne peut pas « voir le lieu » mais les fables topiques inventées par les artistes nous en montrent bien – par des moyens tout à la fois sensibles et intelligibles - la puissance d'évidence.⁴⁶

Comme le prouvent certaines BD, le texte n'est pas forcément nécessaire à faire réagir ou ressentir le lecteur (si l'on peut parler de « lecteur »). La BD *Là où vont nos pères*⁴⁷ (titre original *The Arrival*), est une bande dessinée sans texte qui le prouve très bien. Le lecteur

⁴³ Larousse 2008, URL: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9motion/28829> (05.03.2014)

⁴⁴ McCloud, *L'Art invisible*, 126.

⁴⁵ McCloud, *L'Art invisible*, 129.

⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *Image malgré tout* (Paris, 2004) 9, zit in : Vincent Marie, *Entre mémoire et histoire. La fabrique d'un imaginaire de la Grande Guerre en bande dessinée : le cas de Jacques Tardi*. In : Viviane Alary, Benoît Mitaine (Hg.), *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme* (Genève, 2011) 185 206, hier 186.

⁴⁷ Shaun Taun, *Là où vont nos pères* (Paris, Dargaud, 2007).

1 Première partie: définitions

ressent au cours du visionnement un tas d'émotions comme la tristesse, le désarroi, la solitude, l'angoisse, mais aussi le bonheur et la joie, l'apaisement. Pour la plupart des BD, il s'agit tout de même de faire ressentir des émotions non seulement par les images, mais aussi par les mots. Les émotions font partie d'un monde invisible. Elles peuvent être représentées entre ou à l'intérieur des cases d'une planche, comme le sont les représentations du temps et du mouvement⁴⁸. La BD est un langage qui dispose de toute une panoplie de symboles immédiatement reconnaissables. Les symboles sont le fondement de tout langage, une manière de représenter l'invisible. Les lignes vivantes d'une image sont la matière de base à partir de laquelle un langage formalisé peut naître et évoluer. Il s'agit de métaphores visuelles, symboliques, telle la fumée ou encore une odeur représentées par des lignes bien codifiées. Les expressions du visage d'un personnage, ou encore l'arrière plan d'une vignette peuvent transmettre une émotion au lecteur. *Blast* de Manu Larcenet illustre très bien de par les couleurs choisies et les ambiances représentées, les émotions du héros, la dépression, le désarroi, etc. De plus, la forme des ballons peut également transcrire une émotion, la façon dont est dite une chose, ou plutôt la façon dont le lecteur la lit selon cette forme. La force de la BD est l'accumulation de mots et d'images. Les mots seuls n'ont parfois pas la force de l'image pour transmettre une émotion : « [...] *même si les mots ont cette précision [pouvoir de décrire en détail le monde invisible des sensations et des émotions] ils n'ont pas l'impact émotionnel instantané qui peut faire la force d'une image* »⁴⁹.

Il serait préférable de parler de « séquence de panels » plutôt que de « séquence d'images », puisque les images peuvent contenir des parties de texte, que cela soit un texte inclu dans des ballons ou de texte explicatif sur l'image, à l'intérieur d'une vignette⁵⁰ (et non en dehors, au-dessus ou en dessous de la vignette comme c'est le cas dans certaines BD). Il est donc clair que la BD est un art qui réunit effectivement les cinq sens.

A propos des émotions dans la BD, Patrick Chapatte s'exprime :

La BD vous donne à voir d'une manière qui est unique. Vous emmenez le lecteur avec vous. Le lecteur a l'impression d'être dans la tête soit du

⁴⁸ McCloud, *L'Art invisible*, 129.

⁴⁹ McCloud, *L'art invisible*, 143.

⁵⁰ Anne Magnussen, *The Semiotics of C.S. Peirce as a theoretical Framework for the Understanding of Comics*. In Anne Magnussen, Hans-Christian Christiansen (Hg.), *Comics&Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics* (Copenhagen, 2000) 193 207, hier 196 f.

1 Première partie: définitions

reporter, soit de la victime quand on fait parler une victime. Il voit ce que la personne voit, en quelques sortes il sent ce qu'elle ressent. Le lecteur peut s'arrêter sur une case [...] et il peut prendre l'émotion. Il ramasse vraiment ce récit dans la figure.⁵¹

Les émotions font elles-mêmes parties du monde de l'invisible. C'est au lecteur de s'ouvrir et de relier le monde visible de l'auteur avec son monde invisible, perceptible entre autre au moyen de l'ellipse.

1.1.3 LA GUERRE EN BANDE DESSINEE

« Comment la saisir [la guerre] pour la montrer, la raconter? Au creux de quel média, de quel moyen d'expression et avec quels choix sémiotique ? Qu'est-ce qu'une guerre

*« prise de vue »? ».*⁵²

Le XXème siècle étant l'âge des extrêmes⁵³, le siècle des guerres et du totalitarisme, celle-ci se fait ressentir dans tout art. L'Europe est marquée frottement par ces extrêmes jusqu'en 1989, les conflits continuent cependant partout ailleurs. Guerre, occupation, oppression et déportation font rage dans maintes régions mondiales. Il n'est pas étonnant que la bande dessinée en parle encore autant, comme cela en était le cas pour les régimes totalitaires européens.

La BD de guerre est un genre qui est présent depuis plus de soixante-dix ans. Il s'agissait auparavant de présenter aux adolescents la guerre comme une initiation à la virilité. La plupart étaient surtout des BD qui « évoquent la mythologie de la deuxième guerre mondiale, lorsque le Bien et le Mal semblaient si bien être distingués »⁵⁴, comme dans *Airboy* (Charles Biro, Dick Wood, Al Camy), dans *Frontline Combat* (Harvey Kurtzman et al.) ou encore dans *Male Call* (Milton Caniff). Cependant, ce genre était focalisé sur les soldats, sur leur vie. Tout était fait pour les encourager, leur donner de l'espoir, l'espoir des super-héros. La place de la guerre y était cruciale, même si ici il s'agissait moins des faits que de

⁵¹ Chapatte, dans Daniels, *La BD s'en va t-en guerre*.

⁵² Philippe Marion, *La guerre prise de vue. De Shooting War au Photographe*. In : Viviane Alaray, Benoît Mitaine (Hg.), *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme* (Genève, 2011), 287-312, hier 287.

⁵³ Selon Eric Hobsbawm, *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XXe siècle* (Versailles, 2008).

⁵⁴ Daniels, *La BD s'en va t-en guerre*.

1 Première partie: définitions

« *l'arrière du front, [...] immense zone mouvante, en marge des combats* »⁵⁵. Ces BD ne parlaient que des vainqueurs, et n'étaient pas dessinées par des témoins de guerre. Il s'agissait aussi de faire de la propagande, qu'elle soit anti-Allemagne-nazie comme dans *Male Call* ou pro-régime fasciste dans les « *fumetti di guerra* »⁵⁶, les idées politiques sont le message principal et essaient d'encourager les jeunes hommes dans un sens ou dans l'autre. Après 1945, la BD européenne se soucie de « *la `grande menace' atomique dans l'Europe de la Guerre froide que divise le `rideau de fer'* »⁵⁷. Il s'agit encore une fois de faire prendre parti aux jeunes lecteurs, à renvoyer des idées politiques « morales ».

Toutes les guerres marquent les victimes, les vainqueurs, les soldats, les populations civiles, tout le monde, et :

*il n'est donc pas étonnant que les récits où mémoire(s) et H/histoires(s) se côtoient prolifèrent et nourrissent un imaginaire collectif en mal de repères, en quête de réconfort et en perpétuelle recherche de V/vérité(s). Les bandes dessinées qui, selon les conjonctures, propagent des idées plus ou moins consensuelles ou subversives touchent tous les lecteurs, jeunes et moins jeunes, transmettent l'atmosphère d'une époque, retranscrivent l'humeur de l'instant, une humeur émaillée de poésie, de romance, de légèreté, de rêve et parfois aussi une humeur empreinte de cynisme, de drame, de tragédie.*⁵⁸

Si l'on privilégiait les scènes de guerre dans la vie quotidienne des soldats, les années 1970 vont amener la bande dessinée à retranscrire la vie quotidienne des civiles.

Gen d'Hiroshima est la première bande dessinée écrite et dessinée par un témoin oculaire de la deuxième guerre mondiale, sur laquelle existent d'innombrables BD. Il s'agit de l'histoire (vraie) d'un enfant qui a survécu à la bombe atomique. Il s'agit donc d'un témoignage, qui va donner à beaucoup d'autres l'idée de témoigner en bande dessinée. Les personnages de BD-reportage ou tout simplement de BD autobiographiques peuvent être en quelque sorte assimilés à des anti-héros, de par justement cette sensibilité qu'ils vont

⁵⁵ Pierre Fresnault-Deruelle, *Male Call ou la guerre en dentelles*. In : Viviane Alary, Benoît Mitaine (Hg.), *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme* (Genève, 2011), 19 29, hier 19.

⁵⁶ Mariella Colin, *La guerre civile espagnole vue dans les bandes dessinées de l'Italie fasciste*. In : Viviane Alary, Benoît Mitaine (Hg.), *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme* (Genève, 2011), 27 45, hier 30.

⁵⁷ Michel Porret, *L'affaire Pleksy-Gladz. L'imaginaire totalitaire dans la bande dessinée francophone*. In : Viviane Alary, Benoît Mitaine (Hg.), *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme* (Genève, 2011) 65 91, hier 67.

⁵⁸ Renée Dickason, *Histoire/histoire(s) ou la construction fictionnelle de la Seconde Guerre mondiale dans les bandes dessinées britanniques*. In : Viviane Alary, Benoît Mitaine (Hg.), *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme* (Genève, 2011), 47 63, hier 47.

1 Première partie: définitions

transmettre, leurs émotions, et dans le cas des quatre BD choisies, leur traumatisme. « *La BD peut révéler les effets psychologiques de la guerre. Mais peut-elle transmettre la véritable horreur de sa violence ?* »⁵⁹. Pourquoi parler de la guerre par la bande dessinée? Comme les autres Arts, la bande dessinée est un moyen pour l'homme d'exprimer ses émotions. Pour ce qui est de l'analyse et du vocabulaire employé sur la bande dessinée (BD), ce travail suivant se base essentiellement sur les œuvres de Scott McCloud et Will Eisner. Sous la forme de BD, tout le monde peut comprendre des événements dramatiques. La BD permet de raconter l'atrocité de la guerre, arrive à transmettre les émotions, les traumatismes, mais peut aussi le faire (pas forcément mais c'est possible) de manière moins violente que par des images filmées.

Pendant de nombreuses années, les super-héros de bande dessinée ont été violents. Mais cette violence n'avait pas de conséquence. Lorsque la BD raconte la vraie guerre, tout devient différent. La BD devient un moyen pour raconter la guerre et « parvient à transmettre la vérité sur la plus terrible situation humaine »⁶⁰. Les auteurs choisis dans ce corpus racontent la guerre par leur propre expérience et à la première personne du singulier et par le biais de la vie quotidienne. Ce ne sont donc pas des récits historiques qui se veulent relater les faits comme ils ont été, à la manière de documentaire objectif qui retracerait les événements, mais des témoignages personnels de ce qu'ils ont vécu eux-mêmes.

Ted Rall, BD journaliste (auteur de *Passage Afghan*, Contre-Cœur édition, 2004) explique qu'« *il est important de raconter ces choses, comme on souhaiterait les entendre, suivant ce que nous pensons qu'il est important de dire, et que les gens doivent savoir* »⁶¹. La manière de raconter et de dessiner les choses est importante. Il ne s'agit pas de choquer le lecteur, il ne s'agit pas forcément de retranscrire de façon tout à fait réaliste les faits. Parfois, les dessins très simplifiés suffisent à traduire des émotions fortes. Le fait de choisir le médium de la BD permet au lecteur qui n'aurait pas lu de BD de découvrir des nouvelles, l'actualité, des faits à travers un média autre. Et vice versa, des lecteurs de BD découvrent à leur tour

⁵⁹ Daniels, *La BD s'en va t-en guerre*.

⁶⁰ Daniels, *La BD s'en va t-en guerre*.

⁶¹ Ted Rall dans Daniels, *La BD s'en va t-en guerre*.

1 Première partie: définitions

des sujets qui ne les auraient pas forcément intéressés dans un journal ou en suivant les nouvelles à la télévision.

Patrick Chapatte, reporter au *Temps* de Genève, écrit et dessine régulièrement des reportages en BD. Pour lui, « le dessin, c'est une formidable chance pour transmettre le choc, l'émotion et le traumatisme, que l'on peut ressentir. J'essaie de montrer l'émotion en le faisant de manière à ce qu'elle soit lisible pour le lecteur, donc on doit prendre une distance suffisante mais communiquer l'essentiel, à savoir l'atrocité de la guerre »⁶². Le lecteur peut pleurer en lisant la BD. Mais une partie de la compréhension se fait par interaction. Le lecteur doit lui-même faire travailler son imagination. Chapatte continue ainsi: « *C'est à travers une personne, c'est à travers un mort qu'on comprend une catastrophe collective. Donc je crois que le récit BD il sert à cela. Il sert à raconter quelque chose d'énorme à travers le prisme des gens, des individus, des petites histoires. Il sert à raconter la grande Histoire à travers la petite histoire* »⁶³. La BD est un moyen de se rapprocher d'un public plus large, de toucher plus de gens pour raconter des sujets sérieux et graves, tout en le faisant au moyen de mots et de dessins. Le lecteur s'appuie alors sur deux langages distincts qui s'articulent ensemble dans un même espace.

1.2 LE TRAUMATISME

*“Traumatic experience in graphic novels most often refers to war experience. The trauma re-enacted is the trauma of a whole generation, no matter how severely traumatized the individuals concerned are and no matter how individual the artist's approach”*⁶⁴.

Comment les artistes traitent un sujet aussi sensible que le traumatisme de guerre en BD? Dans les quatre cas, il s'agit de traumatisme personnel, c'est à dire de traumatisme que les gens qui racontent les BD ont vécu. Si le désir de faire une BD sur ce traumatisme apparaît, l'on peut imaginer que cette narration a entre autre pour fonction une thérapie narratologique. Les auteurs cherchent à résumer leur traumatisme par la BD. Il faut dans un

⁶² Chapatte dans Daniels, *La BD s'en va t-en guerre*.

⁶³ Chapatte dans Daniels, *La BD s'en va t-en guerre*.

⁶⁴ Heike Elisabeth Juengst, *Carol Lay's Joy Ride: How to become yourself by being someone else*. In: Jan Baetens (Hg.), *The Graphic Novel* (Leuven, 2001), 131-138, hier 131.

1 Première partie: définitions

premier temps se demander ce qu'est une émotion, ce qu'est un traumatisme et plus précisément un traumatisme de guerre.

Le traumatisme peut être perçu sans mots. Parfois les images peuvent être aussi fortes, voire plus fortes que les mots. Plusieurs moyens techniques se prêtent à faire passer les émotions par ces images: le contraste des couleurs, le travail en noir et blanc par exemple, mais aussi le choix des perspectives, font reconnaître au lecteur la situation sensible dans laquelle se trouve le personnage concerné, qui peuvent être le désespoir, l'abandon, la dépression, comme dans *Blast* de Manu Larcenet (Paris, Dargaud, 2009) par exemple, mais aussi la joie avec le choix de couleurs gaies, l'amour ou la sensualité avec des couleurs dominantes comme le rouge. La ligne du dessin transmet également le traumatisme, selon si elle est épaisse, discontinue, droite, oblique, etc⁶⁵. La ligne donne le ton, mais l'arrière-plan provoque aussi une réaction chez le lecteur. Celui-ci peut susciter aussi bien le malaise que l'apaisement.

Le traumatisme est un :

événement subi par un sujet qui en ressent une très vive atteinte affective et émotionnelle, mettant en jeu son équilibre psychologique et entraînant souvent une décompensation de type psychotique ou névrotique ou diverses somatisations. [...] le terme est maintenant réservé à la description des atteintes névrotiques et psychosomatiques qui sont la conséquence directe de violentes émotions à la suite d'accidents, d'agressions dramatiques, de catastrophes (accidents de chemin de fer, incendies, naufrage, tremblement de terre).⁶⁶

Le traumatisme est ici une réunion de plusieurs émotions. Il s'agit donc d'un dommage causé par un événement, une situation vécue comme traumatisante pour un individu. La guerre fait partie d'événements traumatisants, qui peut avoir sur différents individus des effets variés et divers. Les quatre auteurs des quatre BD parlent de manières très différentes de leur expériences, qui pour chacun aura été vécue totalement différemment. Chacun a de plus été traumatisé à des degrés différents et le retransmettent dans leurs œuvres. Delisle parle surtout de quelques expériences traumatisantes ponctuelles au cours de son séjour à Jérusalem. Satrapi et Abirached relatent des faits qui ont eu lieu pendant leur enfance, ce

⁶⁵ McCloud, *L'Art invisible*, 130f.

⁶⁶ Jean-François Le Ny, *Traumatisme psychique*. In : Henriette Bloch, Roland Chemama, Éric Dépret u.a. (Hg.), *Le grand dictionnaire de la psychologie*, (Paris, 2011) 965 966, hier 965.

1 Première partie: définitions

qui apporte une perspective différente au récit. Quant à Lefèvre, il rapporte des faits traumatisants, mais ce n'est qu'à la fin de la BD, dans le prologue, que le lecteur apprend à quel point le photographe a véritablement été affecté par cette aventure. Beaucoup de BD journalistes souffrent de stress post-traumatique, tout comme Lefèvre⁶⁷. Ici, on est amené à penser que la rédaction de BD a une fonction thérapeutique pour les auteurs. Ils semblent avoir ressenti le besoin de parler de ces expériences, comme d'autres le font par d'autres moyens, en littérature, en film, en peinture.

1.3 LA QUESTION DE L'AUTOBIOGRAPHIE ET DE LA MEMOIRE

1.3.1 L'AUTOBIOGRAPHIE

Auparavant la BD appartenait à un monde de superhéros. Depuis les années 1970 et 1980, la bande dessinée raconte la vie quotidienne. Les thèmes évoqués sont vastes et parlent de la vie de tous les jours. La BD devient alors un lieu biographique ou autobiographique. Il n'est plus question de super-héros mais il s'agit d'un médium à l'aide duquel un artiste peut faire passer un message. L'on est amené à se poser la question de l'autobiographie dans ces quatre œuvres. En effet, elles semblent toutes les quatre relater des faits historiques réels et en l'occurrence, vécus par les auteurs. Si elles sont toutes écrites à la première personne du singulier et que le lecteur entre dans la peau d'un « je » qui est le narrateur, ce narrateur n'est pas automatiquement l'auteur. C'est le cas pour *Le Photographe* qui a été dessiné et rédigé par Emmanuel Guibert alors que les faits ont été vécus par Didier Lefèvre. De plus, il faut se demander à quel point l'autobiographie est fidèle ou non à la réalité. *Persepolis* et *Je me souviens* ont été rédigés par des femmes adultes qui retransmettent en BD leur enfance et jeunesse. Ces BD ne sont donc pas écrites au court du temps, mais sont une rétrospective sur leur vie. Les *Chroniques de Jérusalem* se rapprochent plus du style d'un journal de bord. Le lecteur peut penser que l'auteur a pris des notes au fur et à mesure et cela donne une impression de réalité. Il s'agit presque d'un journal intime.

Il s'agit dans ces autobiographies de mêler faits réels et fiction. Les accents sont mis en effet sur ce que l'auteur choisi de mettre en avant dans une séquence de panels particulière. Tout ne peut pas être dit ou dessiné. Pour procéder à la sélection des souvenirs, il faut

⁶⁷ Daniels, *La BD s'en va t-en guerre*.

1 Première partie: définitions

obligatoirement romancer en quelque sorte les faits. Les souvenirs ne couvrent pas non plus un laps de temps aussi élevé que trois mois pour *Le Photographe*, ou encore quinze ans pour *Persepolis*. Il faut alors « inventer » parfois ce qu'il se passe entre les souvenirs. L'écriture est un travail de mémoire pour ces quatre BD. Même si Delisle et Lefèvre semblent avoir pris des notes, la rédaction demande de se transposer dans un autre temps, de faire un retour en arrière. Satrapi et Abirached se transposent également dans leur enfance et rassemblent leurs souvenirs, de manières très différentes, pour ne faire des bandes dessinées.

1.3.2 MEMOIRE-DOCUMENTAIRE-REALITE

Dans nos quatre romans graphiques autobiographiques (ici l'emploi des expressions « bande dessinée » et « roman graphique » est indifférent, les deux concepts vont être employés au même titre), il s'agit de représentation médiatisée de la mémoire et des procédés de mémoire⁶⁸. Le souvenir est un travail qui se fait dans le moment présent, pendant lequel on s'efforce à se rappeler quelque chose du passé : « *Die aktuelle Wahrnehmung ist zum Zeitpunkt ihrer Erinnerung bereits Vergangenheit* »⁶⁹. Dans la BD autobiographique, la mémoire va être représentée par des moyens visuels, que sont les images et le texte. Il s'agit dans le corpus choisi de la représentation subjective du vécu historique de chaque narrateur. Le lecteur a à faire à des narrations mises en images. Ici, la mémoire, l'histoire, est faite par les individus eux-mêmes.

Salman Rushdie, essayiste et romancier britannique d'origine indienne, est interviewé à la Emory University par sa vice-présidente pour parler de la mémoire, de la non-fiction, de l'histoire et de la politique au Moyen-Orient et dit que :

*La mémoire, c'est re-capter le passé, et la façon dont parfois on réinvente ce qui nous a échappé. (...) La question de savoir ce qu'est un fait historique est contestable. On interprète les actions du passé par rapport à la morale et l'éthique de notre temps. (...) donc la façon dont nous voyons le passé est transformée par le temps dans lequel nous vivons.*⁷⁰

⁶⁸ Barbara Eder, *Zeit der Revolution-Revolution der Zeit. Figuren der Zeitlichkeit in Marjane Satrapis Persepolis*. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert, *Theorien des Comics. Ein Reader* (Bielefeld, 2011) 283 302, hier 283.

⁶⁹ Eder, *Zeit der Revolution-Revolution der Zeit*, 284.

⁷⁰ Salman Rushdie, interviewé par Rosemary Magee, à la Emory University, URL (02.03.2011): <http://www.youtube.com/watch?v=LMFL0isGN5M> (17.03.2014).

1 Première partie: définitions

Que cela se veuille documentaire ou fiction, cela n'a pas d'importance ici. Ces auteurs font passer un message en s'aidant de faits qu'ils ont vécu, en s'inspirant de leur mémoire. Est-ce que tout est vrai, est-ce que tout est ponctué de moments de fiction ? Là n'est pas la question. Amir et Khalil, les auteurs de *Zahra's Paradise* mettent des mots justes sur leur travail, qui est proche du travail des quatre auteurs dont il est question ici :

En tant que créateurs de Zahra's Paradise, nous mentirions en prétendant qu'il n'existe pas de lien entre la fiction et la réalité. [...] Si nous réussissons, c'est que la fiction permet d'ouvrir une fenêtre sur la réalité quand celle-ci se révèle trop douloureuse, distante, silencieuse ou difficile à atteindre. Ce qui a lieu lors du passage de cette fenêtre, impossible de le savoir. Ce qui est certain, c'est que les mots et les images ont le pouvoir de révéler des vérités qui peuvent enfoncer des murs très épais.⁷¹

Même si l'histoire est à certains moments réinventée, revisitée par les auteurs, les faits sont réels, que cela soit la révolution islamique en Iran, la guerre civile au Liban, les conflits à Jérusalem ou encore l'occupation de l'Afghanistan par l'Union soviétique et le message passé est le même.

Jeff Adams prend ici l'exemple sur *Gen d'Hiroshima* de Keiji Nakazawa pour expliquer ce qu'il s'y passe par rapport à la fictionnalisation :

The boundary between fiction and documentary is ill defined, and documentary is arguably dependent on fictional narrative structures [...] Fictionalised in this context means that Nakazawa imaginatively developed the underlying autobiographic narrative to widen its scope. In doing so he invented events and scenarios in which he, as Keiji, was not directly involved.⁷²

En fait, les auteurs que nous analyserons se servent de leur expérience personnelle pour narrer des faits politiques et historiques. Sur place, ils ont effectivement pris part à ses événements directement. Les BD sont écrites à la première personne du singulier, ce sont eux les narrateurs, eux qui guident le lecteur⁷³, ce qui rend l'authenticité très grande.

Témoigner avec ses propres traumatismes n'est pas chose facile : « *In Trauma, witnessing unwillingly collapses. The witness cannot fully register the truth or scope of an experience as it occurs owing to its overwhelming intensity. Traumatic history is thus history that is not*

⁷¹ Amir, Khalil, *Zahra's Paradise*, Postface (2011) 239.

⁷² Jeff Adams, *Documentary Graphic Novels and Social Realism* (Bern 2008), 55.

⁷³ Adams, *Documentary Graphic Novels*, 57.

1 Première partie: définitions

owned in its entirety”⁷⁴. La fiction est nécessaire pour relier les différents éléments de la mémoire. Il n'est pas nécessaire alors de représenter la réalité propre. Le lecteur comprend de manière très simple les événements, mais si cela sont représenter de manière synthétisée. D'ailleurs, un dessin très simple peut représenter de manière très claire une réalité, sans pour autant copier cette réalité. Parfois même, cette simplicité de dessin aide le lecteur a mieux comprendre et rend cette réalité très forte. Ce que le lecteur voir n'est pas ce qu'il reçoit, ni ce qu'il perçoit : « Ce que vous voyez est rarement ce que finalement vous recevez : y compris ici et maintenant, vous ne voyez que de l'encre et du papier »⁷⁵. Les émotions n'étant pas palpables, un dessinateur peut les représenter de manière totalement schématique pour que le lecteur les ressentent. D'ailleurs, c'est la façon de procéder de Satrapi ou d'Abirached, à l'inverse de Guibert ou de Delisle qui ont un dessin beaucoup plus réaliste. Dans les deux premiers romans graphiques, il n'est pas question d'authenticité dans la représentation, mais bien plus dans les faits, dans la réalité du vécu, dans les émotions ressenties⁷⁶. C'est justement cette représentation « simpliste », cette reconstruction de la réalité qui donne la force des images, et donc du récit.

⁷⁴ Wilfried Wilms, *Tabbo and Repression in W.G. Sebald's 'On the Natural History of Destruction' n Long and Whitehead*, zit in Jeff Adams, *Documentary Graphic Novels*, 65.

⁷⁵ McCloud, *L'Art invisible*, 144.

⁷⁶ Susanne Lummerding, *Das Politische trotz allem*. In: Barbara Eder, Elisabet Klar, Ramón Reichert (Hg.) *Theorien des Comics. Ein Reader* (Bielefeld, 2011), 320 340, hier, 333f.

2 DEUXIEME PARTIE : ANALYSES

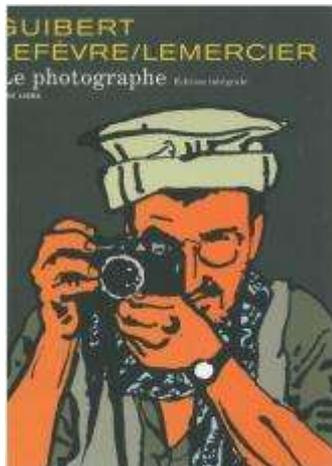
*“Paradoxalement, c’est le caractère inhumain de la guerre qui fait le plus ressortir le besoin d’une perspective humaniste pour en parler”.*⁷⁷

Toutes ces définitions, enfin posées, laissent place à présent au travail d’analyse des bandes dessinées elles-mêmes. Il s’agira de montrer le traumatisme, au moyen du dessin, parce que le dessin se base sur un code. Ces quatre œuvres choisies ont une multitude de points communs, mais également de points divergeants. Il est intéressant de voir comment chaque auteur met en mots et en images à sa manière un ou des traumatismes, un quotidien de guerre, des situations bouleversantes ainsi que des moments de joies. Il s’agit de quatre histoires dans l’Histoire, de quatre conflits géopolitiques, de quatre individus qui retracent des destins finalement collectifs à plusieurs populations, à l’aide de leur souvenirs, et avec leurs peurs, qui sont des peurs humaines, avec leur souffrance, avec la violence qu’ils rencontrent, la violence des mots et celle des gestes. Tout ceci est retanscrit en bande dessinée à l’aide d’esthétiques bien différentes. *Je me souviens* et *Persepolis* sont des bandes dessinées en noir et blanc, contrairement à *Chroniques de Jérusalem* et *Le Photographe* qui sont en couleurs. Les deux premières sont des souvenirs d’enfance, une enfance dans la guerre, les deux autres sont des journaux de bord d’adultes qui se retrouvent dans un pays qui leur est étranger au sein d’un conflit qui leur est extérieur et vont devoir s’approprier pour essayer de le comprendre. L’on pourrait dire que chacun est une « histoire mineure exposant les impressions « subjectives » d’un sujet sans renommée, et sans revendication identitaire autre que celle que sa vie lui a progressivement donné »⁷⁸. Il s’agit dans cette partie d’essayer d’analyser chacune de ces BD en présentant la manière dont les auteurs mettent leur traumatismes, leurs émotions et leurs sensations en scène au moyen des techniques ce neuvième art.

⁷⁷ Jacques Samson, *Le sujet de la guerre en bande dessinée*. In : Viviane Alary, Benoît Mitaine (hg.), *Ligne de front. Bande dessinée et totalitarisme* (Genève, 2011), 255-268, hier 255.

⁷⁸ Samson, *Le sujet de la guerre en bande dessinée*, 259.

2.1 LE PHOTOGRAPHE



ill. Le photographe 1: Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, Édition intégrale, Aire Libre/Dupuis,

*Le Photographe*⁷⁹ est un roman graphique raconté par Didier Lefèvre, écrit par Emmanuel Guibert, et mis en page par Frédéric Lemerrier. Il s'agit d'un travail particulier qui ne ressemble pas aux trois autres bandes dessinées choisies dans ce corpus, puisque cette bande dessinée a été réalisée par trois « auteurs ». L'une des spécialités d'Emmanuel Guibert, auteur de bandes dessinées, est de recueillir et de transposer la parole de ses amis

comme Alan Cope, vétéran américain, dans *La guerre d'Alan* (Paris, L'Association, 2000-2008), ou Didier Lefèvre, reporter professionnel, dans *Le Photographe* (Paris, Aire Libre/Dupuis, 2010), ou encore Alain Keler, reporter-photographe, dans *Des nouvelles d'Alain* (Paris, Le arènes, 2011). Il montre ainsi «que deux êtres humains sont capables de s'entendre à tel point que l'un puisse raconter les souvenirs de l'autre à la première personne »⁸⁰. Ici, Guibert adopte « la voix du « Je » à travers le masque de l'Autre »⁸¹, c'est à dire qu'il s'agit d'une autobiographie empruntée. Cela rend cette œuvre très intéressante sur plusieurs points qui vont être élucidés ci-dessous. Il s'agit dans *Le Photographe* de raconter une guerre et son contexte en images, à l'appui d'un appareil photographique.

*But is it possible to make a traumatic experience one's own without actually « living it », acquiring it « by adoption » so to speak, that is simply (if that is simple!) by imagining for oneself what another has « lived »... ? As an act of pure empathy, with the questionable result of peopling one's nightmares with somebody else's demons and monsters?*⁸²

Voilà une question légitime que l'on peut se poser en ce qui concerne cette BD. L'auteur de cette citation ne parle pourtant pas du *Photographe* mais se réfère à l'œuvre de Jacques

⁷⁹ Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre, Frédéric Lemerrier, *Le photographe*, Tomes 1, 2 et 3 (Paris, Aire Libre/Dupuis, version intégrale, 2010).

⁸⁰ http://www.editionsdelan2.com/article.php3?id_article=171

⁸¹ Samson, *Le sujet de la guerre*, 261.

⁸² 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, *The Graphic Novel* (Leuven, 2001) 101 111, hier 102.

deuxième partie : analyses

Tardi sur la première guerre mondiale, *C'était la guerre des tranchées* (Tournai, Casterman, 1993). Cependant, ces questions illustrent bien ce que peut se demander le lecteur du *Photographe*, à savoir, est-il possible de retransmettre des émotions et un traumatisme sans l'avoir vécu soi-même. Après la lecture de ces trois tomes, le lecteur passe en même temps que le protagoniste, de la découverte du travail d'équipe à la solitude des montagnes d'Afghanistan, en passant par la peur des bombes soviétiques. Guibert a tout à fait retranscrit par ses dessins et par son texte les émotions du personnage. Il prend le relais du témoin, se fait son scribe et reste fidèle aux émotions de celui-ci. A un seul moment, tout à la fin de l'aventure, le lecteur est amené à voir une photographie du photographe lui-même.

2.1.1 LE CONTEXTE HISTORIQUE ET POLITIQUE.

Le Photographe est l'histoire d'un photographe-reporter, Didier Lefèvre, chargé d'accompagner une équipe de Médecins sans frontières pendant une de leur mission humanitaire entre l'Afghanistan et le Pakistan en 1986. L'Afghanistan se trouve alors en pleine guerre entre l'Union Soviétique et les Moudjahidin, en pleine invasion soviétique. Didier Lefèvre est alors chargé de photographier les populations locales pour que l'opinion publique soit au fait de ce qui arrive aux populations dans ce pays occupé. C'est l'histoire de cette équipe, pleine de courage et de bravoure, c'est l'histoire de tous ces gens, hommes femmes et enfants, qu'ils vont soigner et aider. C'est l'histoire de plusieurs pays et la géopolitique à laquelle ils sont soumis. C'est également l'histoire de ce photographe qui va être marqué à vie par cette aventure, par ses expériences, et de ses émotions et ses sensations. Il s'agit d'un adulte qui arrive dans un pays en guerre. Il amène donc un regard extérieur à un conflit auquel il « n'appartient » pas, même si l'Afghanistan est un conflit international, ce que rappelle d'ailleurs Lefèvre : « à parcourir Peshawar, je comprends que la guerre en Afghanistan est mondiale, parce que le monde entier est ici »⁸³.

Le *Photographe* est aussi une réflexion sur le rôle des médecins en mission humanitaire ainsi que sur le rôle des photographes-reporters. La planche de la page 140 (Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, seconde partie (Paris, Aire Libre/Dupuis, 2010), 140), fait en effet réfléchir le lecteur, comme les propos de Juliette font réfléchir le photographe.

⁸³ Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le Photographe*, première partie, 16.

deuxième partie : analyses

Pourquoi partir dans un pays en guerre si ce n'est pour montrer comment cela se passe réellement pour la population, autrement que ce qu'en disent les journaux occidentaux. C'est également ce que comprennent non seulement le narrateur mais aussi le lecteur, lorsque Juliette raconte la manière dont se forment les couples en Afghanistan⁸⁴. Il est clair que l'occident se fait sa propre idée de la vie en Afghanistan, une idée perpétuée par les journaux. Or, la plupart des journalistes qui vont sur le terrain prendre des nouvelles ne vivent pas avec la population locale, contrairement aux médecins en missions humanitaires qui sont souvent forcés de rester plus longtemps dans le pays et qui ont donc plus de temps pour s'accoutumer. Il en est de même sur les propos concernant le port du voile et la résistance, les occidentaux ont une idée bien précise du port du voile en Afghanistan et dans d'autres pays. Il est intéressant de se rendre compte des autres raisons qui sont décrites par Juliette⁸⁵. Il faut cependant remettre le récit dans son contexte historique et se rappeler que cette aventure se déroule au milieu des années 1980. La situation décrite est donc celle de 1986. Cette BD est donc également une réflexion sur la façon dont les médias relatent des événements et dont les populations occidentales comprennent ou entendent un conflit ou des idées, qui ne sont pas forcément proches de la réalité des faits. Le rôle du photographe ou du reporter ainsi que des médias au sens large est ici mis en doute.

2.1.2 L'ÉCRITURE

Le photographe est une œuvre exceptionnelle puisqu'elle a été réalisée et écrite à « trois mains ». Il s'agit d'un épisode retracé en cross-over sur trois tomes, un épisode de la vie de Didier Lefèvre, qu'il a vécu et photographié, mis en images et racontée par le bédéiste Emmanuel Guibert et mis en page et en couleurs par le graphiste Frédéric Lemerrier. Le lecteur suit l'histoire du point de vue du photographe, dessiné par Guibert. Les photographies prises par Lefèvre viennent illustrer les dessins du bédéiste et donnent en quelque sorte une sensation de preuve pour le lecteur, que les événements se sont bien déroulés comme il est écrit. La bande dessinée est également dotée d'un film en dernière de couverture. Ce film est un documentaire réalisé en 1986 par Juliette Fournot, directrice de cette mission MSF.

⁸⁴ Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le Photographe*, 148f.

⁸⁵ Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le Photographe*, 148f.

deuxième partie : analyses

Le Photographe est un récit mémoriel mis en photographies et en dessins. Les photos ont été prises sur le moment et les dessins dessinés bien plus tard, illustrant le récit fait par Lefèvre. La BD met un « témoin en prise avec la captation du réel »⁸⁶. Le lecteur voit ce que ce reporter a vu, par le biais de son objectif, il s'agit « d'une ocularisation subjective, la monstration semblant résulter du regard du personnage »⁸⁷. En fait, le lecteur voit dans un premier temps le personnage voir et prendre des photos, puis dans un second temps voit ce que celui-ci voit. Ce procédé en deux temps est une des clés du montage narratif de ce roman graphique⁸⁸. C'est une articulation en deux temps qui renforce la crédibilité de la narration. Le « Je » de Didier Lefèvre dans la BD, qui en est le narrateur, est dessiné par Guibert et en même temps transmet son regard par ses photos.

2.1.2.1 Le texte

Le Photographe est une histoire vécue et racontée par Didier Lefèvre, dessinée et écrite par Emmanuel Guibert et mise en page et en couleurs par Frédéric Lemercier. La bande dessinée est composée de trois parties, trois tomes, qui ne contiennent pas de chapitres. La première partie relate le départ du voyage, le voyage du Pakistan à l'Afghanistan. Il s'agit de résumer tous les préparatifs, puis l'ascension de montagnes, les trajets difficiles dû au paysage sec et montagneux, ainsi que dangereux, car il ne faut pas se faire repérer par les soviets. Le deuxième tome se concentre sur le travail des médecins MSF. Le photographe les suit tous les jours dans leur salle d'hôpital improvisée, les accompagne de village en village lorsque la population locale ne peut pas se déplacer ou que les blessures sont trop importantes. La dernière partie décrit le voyage de retour du photographe qui a alors décidé de rentrer seul au Pakistan. Le lecteur le suit dans cette aventure folle en solitaire, pendant laquelle il va échapper de peu à la mort.

Il s'agit donc d'une œuvre hybride, puisque c'est un travail « à trois mains »⁸⁹ : un auteur de bande dessinée, un photographe et un graphiste-maquettiste⁹⁰. Ces trois formes sont

⁸⁶ Marion, *La guerre prise de vue*, 302.

⁸⁷ Marion, *La guerre prise de vue*, 302.

⁸⁸ Marion, *La guerre prise de vue*, 302.

⁸⁹ Marion, *La guerre prise de vue*, 287.

⁹⁰ Marion, *La guerre prise de vue*, 287.

deuxième partie : analyses

alternées sur « le modèle de l'alternance, du va-et-vient, de la complémentarité »⁹¹. Ceci est intéressant en ce qui concerne la perspective. Dans le cas du *Photographe*, le récit « se porte sur un niveau méta : la guerre est désignée et racontée à travers l'histoire d'un preneur d'image »⁹². Le héros, Didier Lefèvre qui a réellement vécu cette aventure, est dessiné tout d'abord comme un narrateur « typique », c'est à dire, de manière homodiégétique⁹³. Le narrateur est un personnage de sa propre histoire, il commente en « je ». Lorsqu'apparaissent cependant les planches photographiques, le lecteur perçoit l'histoire par les yeux du narrateur-héros. La perception change alors et il devient un narrateur autodiégétique⁹⁴. Le narrateur apparaît au premier plan comme narrateur autodiégétique. Le lecteur voit celui-ci évoluer au milieu des autres protagonistes de la bande dessinée, puis au second plan, dans les négatifs de photographies, l'histoire est vue par les yeux de ce narrateur. Le lecteur entre alors dans le personnage du narrateur, voit à travers lui et devient ainsi témoin oculaire au même titre que le narrateur.

En ce qui concerne le texte, il est intéressant de relever qu'en plus des bulles, qui sont, comme dans la plupart des bandes dessinées, un lieu de dialogue entre les personnages, une importante quantité de texte se trouve hors des cases, au-dessus, à côté, ou encore en dessous de celles-ci. Le texte autour des cases est lui un lieu de discours intérieur du héros. Ces parties de textes sont sa voix, ce qu'il fait passer au lecteur, ses explications, ses commentaires, ses descriptions ou observations personnelles. Ce texte hors-case est lui-même contenu dans des sortes de cases.



Ces cases peuvent avoir la même place, le même format et la même

ill. Le photographe 2: Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le Photographe*, première partie, 54.

⁹¹ Jan Bateans, *Pour le roman-photo* (Bruxelles, 2010), 120-121.

⁹² Marion, *La guerre prise de vue*, 289.

⁹³ Gérard Genette, *Discours du récit* (Paris, 2007).

⁹⁴ Genette, *Discours du récit*.

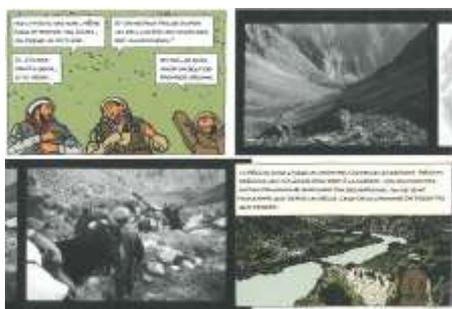
deuxième partie : analyses

importance que des cases dessinées. (ill. 2). Certaines planches sont composées alors d'un mélange équitable de cases de texte, cases dessinées et photographies (voir Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, première partie, 17). Cette bande dessinée ayant la particularité d'être un travail à trois mains, il est fort possible que ce mélange soit un choix du graphiste qui met en page de manière originale les trois médias présents que sont le dessin, la photographie et le texte.

Un élément important du *Photographe* est le suspense. De par le mélange des médias et la façon dont celui-ci est agencé, le lecteur ressent à plusieurs moments le suspense dans lequel se trouve le personnage principal⁹⁵.

2.1.2.2 Le graphisme

Il est nécessaire de donner une brève description de la BD pour savoir à quel style le lecteur a à faire. Il s'agit donc d'une œuvre hybride dans laquelle se mêlent images, photographies et texte. Chaque vignette est définie par un cadre tracé au crayon noir. L'espace inter-iconique est régulier, alors que le nombre de vignettes par planche ne l'est pas.



Les planches-contact de photographies sont intégrées aux planches (ill. 3) de manière différente. Le texte

ill. Le photographe 3: Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, première partie, 43.

apparaît aussi bien dans les ballons, pour représenter les dialogues, que dans des cases-texte à part entière (voir, Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, première partie, 61) qu'à l'intérieur mêmes des vignettes (voir, Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, première partie, 37), ou encore à l'extérieur des cases (voir, Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, première partie, 77). Le texte encadré, qui a pour fonction la narration, commente aussi bien les photographies que les vignettes

⁹⁵ Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le Photographe*, 253.

deuxième partie : analyses

(voir Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, première partie, 12), donne des explications de temps et de lieux ou prend le relais tout simplement de la voix-off.



ill. Le photographe 4: Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, seconde partie, 94.



ill. Le photographe 5: Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, seconde partie, 91.

Les couleurs utilisées sont des couleurs douces, des couleurs naturelles, comme le marron, le rouge foncé, l'ocre, le jaune, le beige (ill. 4). Il s'agit des couleurs que l'on associe à la terre, à une nature plutôt désertique, au sable, à la poussière. Il s'agit sans doute des couleurs de l'Afghanistan, ou en tout cas de l'Afghanistan vécu et perçu par Lefèvre. Les couleurs vives sont rares et semblent avoir le rôle de mise en valeur d'un événement bien précis ou relever des moments particuliers (ill. 5).



ill. Le photographe 6: Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, première partie, 29.

Les moments d'échanges entre le photographe et ses amis ou collègues de mission (Régis ou Juliette par exemple) sont à dominantes plus claires plus lumineuses, plus gaies. (ill. 7). A croire que ces moments d'échanges étaient plus rassurants, plus chaleureux.

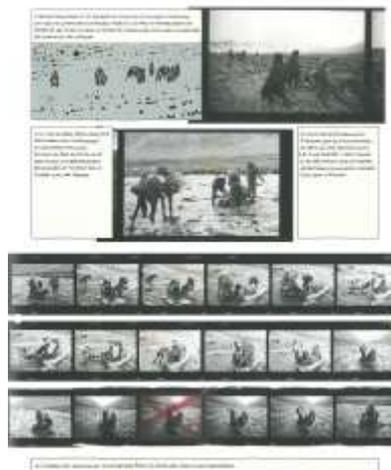
Les planches sont très inégales. Chaque planche a un nombre de cases différent. Certaines sont composées uniquement de photographies (voir Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, première partie, 84), de photographies sur lesquelles apparaissent du texte (voir Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, première partie,

deuxième partie : analyses

83), sur d'autres le lecteur ne voit que des cases de dessin et de texte (Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, première partie, 69).



ill. Le photographe 7 : Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, première partie, 35.



ill. Le photographe 8 : Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, première partie, 77.



ill. Le photographe 9 : Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, seconde partie, 121.

Quelques planches dénotent totalement de par le côté inattendu en bande dessinée d'une planche constituée d'une seule case géante, qui peut être ici une seule photographie commentée rapidement de texte (ill. 7), d'une multitude de négatifs (ill. 8) non commentés, d'une unique case-dessin avec énormément de texte introduit dans la case (ill. 9). Les photographies et les dessins s'enchaînent parfois, alors qu'à d'autres moments, ils sont superposés. Il existe des planches constituées d'une seule photographie (voir Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, troisième partie, 225), certaines photographies sont représentées sur une double page (voir Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, troisième partie, 226-227). Ces planches atypiques apparaissent toujours à des moments-clés de l'histoire, le départ, le désarroi, l'agitation, la solitude (voir Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, troisième partie, 172) ou encore la peur de la mort (voir Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, troisième partie, 226-227). Ici, les émotions passent par les images, par la mise en page qui se fait parfois comme un crescendo⁹⁶, qui retracent des moments qui semblent interminables (voir Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, seconde partie, 124). Parfois les dessins et les photographies se suivent de manière

⁹⁶ Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le Photographe*, 224ff.

deuxième partie : analyses

chronologique, parfois le lecteur assiste comme à une césure entre photo et dessin. Parfois les planches-contact arrivent comme pour donner de la crédibilité au récit, parfois comme une « affirmation subjective recherchée d'un 'Je' narrateur»⁹⁷.

Les bulles sont atypiques puisqu'elles sont rectangulaires et non ovales, comme le lecteur le connaît dans *Tintin*, ou encore *Astérix et Obélix* ou dans les trois autres BD analysées. La bande dessinée est constituée d'un mélange de dessins et de photographies, ainsi que d'un DVD qui se trouve tout à la fin : « *A ciel ouvert* »⁹⁸. Il s'agit d'un reportage filmé de cette aventure dessinée et prise en photo. Au visionnement de DVD, le spectateur retrouve certaines des situations vues en dessins, puis parfois également en photographies. Il peut alors retrouver les personnages, ainsi que les paysages dans leur réalité retransmise par la caméra.

2.1.3 L'INTERMÉDIALITÉ

*« Lorsque la BD s'empare de la guerre, elle aime montrer ou citer le monde tel qu'il est saisi au creux d'un autre média iconique auquel elle tend le miroir de ses planches »*⁹⁹.

De par ce mélange de médias que sont l'image, le texte et la photographie, *Le Photographe* est une œuvre hybride sur le mode de l'intermédialité. Les planches photographiques et le dessin s'entremêlent. Le contraste se fait dans un premier temps par le choix de laisser les photographies en noir et blanc et les mélanger avec un dessin en couleur, qui suit la tradition d'une ligne claire classique. Le dessin retrace les dialogues entre les différents personnages, les médecins de la mission, les Afghans et le personnage principal, et est tout aussi bien un espace de narration, dans lequel le narrateur fait ses commentaires, tandis que la photographie vient illustrer ces dialogues et commentaires, sans texte.

Il s'agit ici de plusieurs types de signes iconiques et graphiques qui se combinent au sein de cette narration. C'est justement cette alternance de média, entre planches-contact et dessins, qui va provoquer et insister sur l'alternance de perspective de narrateur, entre un narrateur homodiégétique parfois et autodiégétique à d'autres moments. Dans *Le*

⁹⁷ Marion, *La guerre prise de vue*, 301.

⁹⁸ Juliette Fournot, *A ciel ouvert*. Journal filmé d'une mission en Afghanistan, 1986.

⁹⁹ Marion, *La guerre prise de vue*, 304.

deuxième partie : analyses

Photographe, les auteurs procèdent donc à une « alternance iconographique »¹⁰⁰. Le dessin et la photographie y sont confrontés et alternés. Les dessins sont majoritairement colorés, alors que les photographies sont en noir et blanc, ce qui représente un premier contraste. Par ailleurs, la photographie de Lefèvre représente la réalité de situations qui ne peuvent être qu'interprétées par le dessin de Guibert. Il s'agit donc de deux systèmes de signes différents. La photo, contrairement au dessin, « se caractérise par une « traçabilité » faible, solidaire d'une forte indicialité documentaire et d'un marquage référentiel persistant »¹⁰¹. La photographie représente le réel, le montre alors que le dessin est une interprétation de celui-ci. Dans la photo, il s'agit d'une captation-restitution, qui se prête moins que le dessin « au récit et à la mise en séquence narrative [...] : la photo embarque toujours avec elle un luxe de détails référentiels que l'objectif a capté mais qui ne trouvent pas de fonctionnalité dans l'économie narrative, si ce n'est sur le plan de la crédibilité d'un effet de réel »¹⁰². Selon Barthes, la photographie rend l'authenticité de la réalité d'un événement¹⁰³. Contrairement à ce que dit Roland Barthes concernant la photo-choc, qui retransmet l'immédiateté, il semblerait que l'on peut montrer le trauma au moyen du dessin, parce que le dessin justement, se base dans un codage. L'immédiateté de la photo-choc s'opposerait alors à la bande dessinée, puisqu'il s'agit en BD de dessins, le dessin étant construit, se basant sur un code¹⁰⁴. Pour Barthes, la photographie est un message sans code. Le dessin, par contre, est constitué d'un message sans code et d'un message connoté. Une image est constituée d'un message linguistique, un message symbolique (iconique codé) ainsi que d'un message littéral (iconique non-codé)¹⁰⁵. « [...] seule la photographie possède le pouvoir de transmettre l'information (littérale) sans la former à l'aide de signes discontinus et de règles de transformation »¹⁰⁶, contrairement au dessin qui est un message codé à trois niveaux : une transposition réglée, un partage entre le signifiant et l'insignifiant et enfin, un apprentissage (de techniques, méthodes, etc.). Joe Sacco dit également que les photos de corps le choquent, parce qu'il a le sentiment qu'il n'y a rien entre la photo de cette personne

¹⁰⁰ Marion, *La guerre prise de vue*, 298.

¹⁰¹ Marion, *La guerre prise de vue*, 298.

¹⁰² Marion, *La guerre prise de vue*, 298.

¹⁰³ Jeff Adams, *Documentary Graphic Nivels and Social Realism* (Bern 2008), 165.

¹⁰⁴ Roland Barthes, *L'obvie et l'optus. Essais critiques III* (Paris, 1983) 22f.

¹⁰⁵ Barthes, *L'obvie et l'optus*, 29.

¹⁰⁶ Barthes, *L'obvie et l'optus*, 34.

deuxième partie : analyses

qui meurt et lui. Entre un dessin d'un corps mort et lui, il semble y avoir quelque chose entre les deux. Les images dessinées sont plus facile à regarder¹⁰⁷. Steve Mumford dit que la relation entre la population et un dessinateur est différente que la relation entre la population et un photographe. Un photographe est à son avis moins bien vu, la population peut penser qu'il s'agit d'un agent de la CIA. Un dessinateur reste plus longtemps sur place à croquer ses « sujets », il peut alors vraiment établir une relation avec eux¹⁰⁸. Guibert et Lefèvre ont choisi de combiner les deux média, ce qui donne tout la force à cette BD.

Pour en revenir au *Photographe*, l'agencement se fait en relais entre dessins et photographies. Les photographies apparaissent comme des interventions dans le reste de la BD. En fait, elles illustrent parfois la vision des choses du protagoniste, le lecteur voit dans un premier temps le héros prendre une photographie, il est intégré dans un paysage. Dans un second temps apparaît la photographie prise au moment du dessin précédent.



ill. Le photographe 10: Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, seconde partie, 103.

A ce moment-là, la photographie a une fonction d'illustration. Le lecteur subit un changement de perspective, (ill. 10), voit d'abord la personne de Didier Lefèvre, puis voit à travers ses yeux à lui.



ill. Le photographe 11: Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, seconde partie, 151.

À d'autres moments, le dessin n'est que reproduction d'une photographie existante au préalable. (ill. 11). Le mélange photo-dessin a une fonction de continuité ici. Ce qui n'a pas été photographié va être mis en dessin, et le dessin va laisser place à la photographie pour représenter parfois la beauté et la grandeur de la

¹⁰⁷ Joe Sacco, dans Daniels, *La BD s'en va t-en guerre*.

¹⁰⁸ Steve Mumford, dans Daniels, *La BD s'en va t-en guerre*.

deuxième partie : analyses

réalité, d'autres fois sa violence, sa dureté, qui ne peuvent que difficilement être mis en dessin : « Le tressage dessin-photo produit donc une sorte de contrepoint narratif »¹⁰⁹. De plus, la photographie donne du poids à la réalité de l'histoire, donne au lecteur une sorte de preuve de la mémoire du photographe. La photographie a pour but de témoigner de la réalité. Le lecteur peut se dire : oui c'est vrai, il y était. Le fait de mettre cette photo à la fin a la fonction de rassurer le lecteur, après tout ce qui est arrivé à Didier Lefèvre, comme pour prouver au lecteur qu'il est bien revenu vivant.

Ce qui est intéressant dans *Le Photographe* est que l'émotion ne passe pas par la photographie mais bien plus par le dessin. Les photos sont prises lorsque le photographe prend de la distance par rapport aux événements, comme c'est le cas pendant l'épisode des planches 137 à 140. Le lecteur comprend ici que le photographe ne prend pas de photo lorsque celles-ci seraient trop dures pour lui. Cela sous-entend que lorsqu'il prend une photo, il voit les choses avec une certaine distance à travers son objectif. Tous les moments d'émotions, pendant lesquels le lecteur ressent réellement l'émotion, sont des passages dessinés du récit. Guibert a retransmis en dessin l'émotion que lui a racontée Lefèvre, l'émotion qu'il a ressentie sur le moment mais n'a pas pu prendre en photo. Les photos retracent en effet les moments de violences, comme les blessures des victimes, qui ne sont pas mises en dessin. Par contre, ce que ressentent les personnages, comme Juliette que le lecteur voit pleurer (voir Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, seconde partie, 140) est dessiné. Guibert a mis ses dessins, là où le photographe n'a pas pu prendre de photo.

En plus du dessin et de la photographie, l'aventure du photographe est transmise par un troisième support qui est le film. En effet, la chef de mission, Juliette Fournot a mis en images par un film-reportage « A ciel ouvert » cette mission MSF de 1986. A la fin de la BD se trouve le DVD. Le spectateur y retrouve des images déjà vues en dessins et en photo. Le film offre une troisième approche, une troisième dimension. Cela permet encore une fois de rendre cette aventure authentique, de « prouver » l'existence de ce qui vient d'être lu.

¹⁰⁹ Marion, *La guerre prise de vue*, 299.

deuxième partie : analyses

2.1.4 LE TRAUMATISME

Tout d'abord, il est important de relever que cette œuvre s'appelle *Le Photographe*, et non « Mission en Afghanistan » par exemple. IL est donc donné dans le titre que cette BD parlera d'une personne en particulier, qui en plus est photographe. Cela sous-entend que le lecteur va lire la BD sous la perspective de ce photographe, avec sa subjectivité ou la subjectivité de son appareil photographique. La réalité qui va ici être présentée au lecteur est celle de ce sujet¹¹⁰.

Dans cette œuvre, le traumatisme apparaît aussi bien dans la population locale que soignent les médecins de la mission MSF, que le traumatisme de l'acteur principal qu'est Didier Lefèvre. Les autres personnages étant des médecins ou des infirmières, qui ont donc bénéficié de formations spéciales et savaient ce qui les attendait, il est normal que ceux-ci réagissent avec plus de distance aux événements auxquels ils sont confrontés. Le lecteur est témoin du traumatisme du héros, et ne peut rester neutre à ses émotions. Il peut également être traumatisé à son tour par certaines situations.

Le traumatisme est présent non seulement par l'histoire racontée, le contenu même de la BD, mais aussi par l'hybridation de celle-ci. En effet, par l'alternance de la photographie et du dessin, le lecteur perçoit une perturbation, qui pourrait retransmettre l'ambiance perturbée d'une guerre¹¹¹. À certains moments surgissent des situations de rupture que le lecteur ressent. L'hybridation photo-dessin contribue donc à l'effet d'une « apparente césure » qui ne « laisse pas la place à une autre forme de vraisemblance, en cohérence médiagénique avec le contexte de guerre : un collage, une fragmentation, une mosaïque bigarrée des images. Une diversité qui serait comme à l'image de la diversité des sources constituées par des documents à valeur d'archive d'actualité convoqués directement »¹¹².

Selon Barthes, « Le trauma, c'est précisément ce qui suspend le langage et bloque la signification »¹¹³. Aucune catégorisation verbale de la photo-choc n'est possible. Didier

¹¹⁰ Susanne Lummerding, *Das Politische trotz allem*. In: Barbara Eder, Elisabet Klar, Ramón Reichert (Hg.) *Theorien des Comics. Ein Reader* (Bielefeld, 2011), 320-340, hier, 331f.

¹¹¹ Marion, *La guerre prise de vue*, 292.

¹¹² Marion, *La guerre prise de vue*, 295.

¹¹³ Barthes, *L'obvie et l'optus*, 23.

deuxième partie : analyses

Lefèvre est bien un photographe reporter, il n'est cependant pas allé photographier les scènes de combats, ou encore les bombes éclatantes, ni la population civile en sang. Il se « contente » de rester avec l'équipe MSF et sera bien sûr amené à photographier des blessés. Il est pourtant difficile de parler de photo-choc dans le sens où l'emploi Barthes ici. Le traumatisme est cependant perçu par le lecteur.



ill. Le photographe 12: Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, seconde partie, 132.

Celui-ci perçoit aussi bien le traumatisme de la population civile qui est blessée (qui subit donc en plus du traumatisme psychique des traumatismes physiques (ill. 12) que le traumatisme du photographe qui se demande

comment assumer cette situation (ill. 13).



ill. Le photographe 13: Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, seconde partie, 139.

Le Photographe est une œuvre complète qui se caractérise par un récit mémoriel photographié puis dessiné, métissage qui lui donne sa force. De plus, « C'est par l'emprunte du témoin humain et de sa trace vive que le montré peut révéler les maints traumatisme de la guerre »¹¹⁴.



ill. Le photographe 14: Guibert, Lefèvre, Lemerrier, *Le photographe*, seconde partie, 140.

C'est par son travail de photographe et par ses photographies que le narrateur va transmettre au lecteur son traumatisme (ill. 14). Il retransmet dans son travail, dans ses photos ou dans le fait d'être incapable d'en prendre, que Lefèvre va faire comprendre au lecteur les angoisses et les

peurs de la vie dans un pays en guerre qu'il subit. Il semblerait que c'est justement en prenant des photos qu'il arrive à rester en vie, ou du moins qu'il a envie de transmettre la vie, par ses photos. Parfois, les situations sont telles que l'incapacité à prendre des photos le gagne :

¹¹⁴ Marion, *La guerre prise de vue*, 302.

deuxième partie : analyses

« sans bruit, pour ne pas déranger John, je pleure »¹¹⁵ et puis un peu plus tard dans le même épisode : « cette phrase me tire de l'incapacité de photographier où je suis depuis une demi-heure »¹¹⁶. Parfois, il se demande juste ce qu'il fait là : « Saoul de fatigue, au passage du col, je dois avouer que je me demande ce que je fous là. Et comme d'habitude, je me réponds en prenant des photos »¹¹⁷, ou encore « Petit à petit, les photos font leur effet, je me calme »¹¹⁸. Suite à ses dessins où apparaît le narrateur, des photos en noir et blanc illustrent ces situations :

*La monstration graphique devient photographique pour réaliser l'ocularisation, renforçant ainsi l'identification au personnage-narrateur. Comme si la graphisation devenait photographisation. Le narrateur dessiné existe par ce qu'il ocularise. Mais en même temps parce qu'il ocularise.*¹¹⁹

Enfin, c'est dans des moments de grandes détresse, comme à l'approche de la mort, de sa propre mort, que le photographe ressent aussi le besoin de photographier, de témoigner : « je sors un de mes appareils, je prends un vingt millimètres, un très grand angle ; pour photographier depuis le sol. Qu'on sache où je suis mort »¹²⁰.

Le narrateur souffre de plus de traumatismes psychiques et physiques. Il souffre tout d'abord de paranoïa, comme il le dit lui-même :

*[...] j'ai l'impression d'être ce mouton. La paranoïa m'envahit par bouffées. Je me dis : tu es dans un piège. Ta vie dépend de mecs qui veulent te la prendre. Tu cours après tes bourreaux. Qu'est-ce que tu peux faire ? Rien. [...] J'ai peur qu'ils me butent dans mon sommeil. Mes nerfs m'empêchent de dormir. J'écris. J'écris à l'affût du moindre bruit. J'écris pour que mes assassins voient que je suis occupé et ajournent mon assassinat. J'écris pour constater par écrit que je deviens dingue.*¹²¹

En plus de cette paranoïa, le lecteur ressent la solitude dans laquelle Didier Lefèvre se trouve alors. Cette solitude se fait sentir à plusieurs moments du récit. C'est de la solitude, mais aussi de l'angoisse, de la peur, du désarroi : « Subitement, la peur me tombe dessus. Un besoin panique d'être ailleurs. [...] de ma vie, je n'avais jamais ressentie une telle trouille. Une peur abominable. C'est parti comme c'est venu. Mais dans l'intervalle, j'ai

¹¹⁵ Guibert, Lefèvre, Lemercier, *Le Photographe*, 139.

¹¹⁶ Guibert, Lefèvre, Lemercier, *Le Photographe*, 140.

¹¹⁷ Guibert, Lefèvre, Lemercier, *Le Photographe*, 41.

¹¹⁸ Guibert, Lefèvre, Lemercier, *Le Photographe*, 182.

¹¹⁹ Marion, *La guerre prise de vue*, 304.

¹²⁰ Guibert, Lefèvre, Lemercier, *Le Photographe*, 223.

¹²¹ Guibert, Lefèvre, Lemercier, *Le Photographe*, 236f.

deuxième partie : analyses

complètement perdu la boule. Incapable de dire combien de temps »¹²². Ces quelques pages retracent le traumatisme tout d'abord par le choix des couleurs. Le dessinateur choisit ici de rester dans des tons de gris et noir (ill. 15).



ill. Le photographe 15: Guibert, Lefèvre, Lermancier, *Le photographe*, troisième partie, 221.

Le fond n'est plus qu'un espace gris ou rien de se dissocie. Au premier plan, les formes du cheval, du héros et de son matériel sont également difficiles à dissocier

les unes des autres. Tout se mêle et devient une masse noire. Le lecteur ne peut que ressentir le malaise de Didier Lefèvre dans ce moment. Suite à cet épisode, deux doubles pages sont dédiées aux photographies prises à cet instant précis (ill. 16).



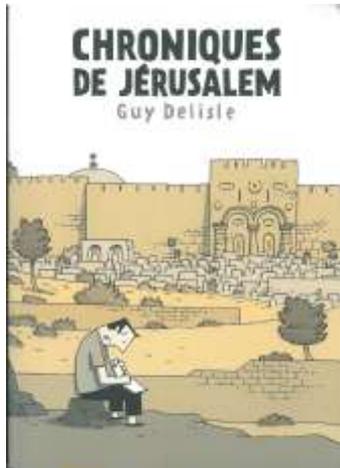
ill. Le photographe 16: Guibert, Lefèvre, Lermancier, *Le photographe*, troisième partie, 224-225.

¹²² Guibert, Lefèvre, Lermancier, *Le Photographe*, 220f.

deuxième partie : analyses

La planche suivante retrace encore la silhouette du héros, mais sans vraiment distinguer les formes et laisse place à 12 petites vignettes totalement noires. Ici, même le texte, toujours encadré dans une couleur sable dans les planches précédentes, est inscrit en gris sur cette surface noire. Ces dix planches en tout font sentir au lecteur à quel point le héros est passé porche de la mort. Tout fait penser à la mort, les formes noires, la photographie du gouffre sur la double page.

2.2 CHRONIQUES DE JERUSALEM



ill. Chroniques de Jérusalem 1: Guy Delisle, *Chroniques de Jérusalem* (Editions Delcourt, 2011), première de couverture.

Les *Chroniques de Jérusalem*¹²³ retracent le séjour de Guy Delisle à Jérusalem d'août 2006 à juillet 2007, pour accompagner sa femme en mission humanitaire pour Médecins sans frontières. Une fois de plus, le voilà parti à la découverte d'une ville et il fait part de ses observations aux lecteurs. Après *Shenzhen*¹²⁴, *Pyongyang*¹²⁵ et *Chroniques birmanes*¹²⁶, il se trouve à Jérusalem, dans la ville des trois religions. Il ne s'agit

pas de BD-journalisme ni d'une BD-reportage. Delisle livre au lecteur les observations qu'il a pu faire tout au long de son séjour. Ses chroniques consistent à mettre en image et en texte ces observations. Tout comme *Le Photographe*, il s'agit d'un homme qui suit en quelques sortes une mission humanitaire de Médecins sans frontière, puisqu' il atterri à Jérusalem pour suivre sa femme qui travaille chez MSF, sans vraiment s'être informé sur le pays dans lequel il séjournera. Il s'agit ici du choix de vie d'un adulte qui arrive dans un pays en conflit.

2.2.1 LE CONTEXTE HISTORIQUE ET POLITIQUE

Jérusalem est une ville du Proche-Orient qui tient une place cruciale pour les trois religions juive, chrétienne et musulmane. Cette ville est également au cœur du conflit israélo-palestinien qui bouleverse le monde depuis des années. Jérusalem est partagée entre une multitude de quartiers dans lesquels vivent des communautés très différentes juives, chrétienne, arabe ou arménienne, comme le retrace Delisle dans ses chroniques. La vie commune y semble difficile et est ponctuée d'attaques de différents bords. Un mur a été

¹²³ Guy Delisle, *Chroniques de Jérusalem* (Ligugé, Éds. Delcourt, 2012).

¹²⁴ Guy Delisle, *Shenzhen* (Paris, L'Association, 2000).

¹²⁵ Guy Delisle, *Pyongyang* (Paris, L'Association, 2003).

¹²⁶ Guy Delisle, *Chroniques Birmanes* (Ligugé, Éds. Delcourt, 2008).

deuxième partie : analyses

érigé pour séparer Jérusalem-Est, dans laquelle vivent une majorité de palestiniens, du reste de la Cisjordanie.

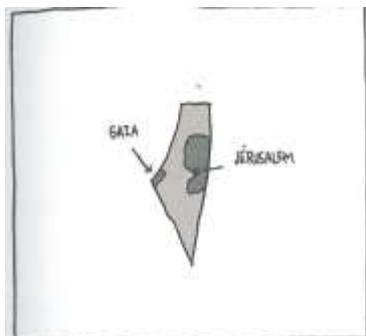
2.2.2 L'ÉCRITURE

La bande dessinée de Guy Delisle n'a pas l'aspect d'une BD « traditionnelle ». Elle est très épaisse et constituée de 334 pages. Sa couverture est souple et en couleur, contrairement au reste des planches. L'auteur s'intéresse à la vie des hiérosolymitains, aux différences entre les communautés, à leurs traditions, leur religion, leurs mœurs différentes, etc. Il décrit également les conflits qu'il a ressentis, l'absurdité de certaines situations et les tensions auxquelles il a été confronté. Le récit est entrecoupé de moments de sa vie privée, où il parle des difficultés qu'il rencontre pour retrouver des parcs de jeux pour ses enfants, des céréales qu'il aime manger le matin etc. C'est donc un mélange d'observations de la vie extérieur et de sa vie familiale. Il donne l'impression d'un journal de bord, comme si ce récit chronologique avait été écrit comme un journal intime, comme s'il avait pris des notes au fur et à mesure et mis le tout en forme pour donner cette BD. Il parle également de son activité de bédéiste, car il continue en Israël à faire des BD et à animer des ateliers de BD pour toutes sortes de personnes. Il est également amené à voyagé pour assister à différents salons de la BD, ce qui lui permettra de faire l'expérience des mesures de sécurité des aéroports israéliens.

2.2.2.1 LE TEXTE

Le texte est écrit tout d'abord avec beaucoup d'humour. La BD est constituée de douze chapitres correspondant aux douze mois du séjour de l'auteur. Le chapitrage se fait donc chronologiquement. Ces chapitres sont intitulés par le nom du mois, qui sont les seules indications de temps. Les indications de lieux sont données au fur et à mesure que le narrateur voyage. Chaque chapitre contient des sous-parties qui ont en guise de titre une case-titre. Ces sous-parties ont pour fonction de situer le lecteur soit de manière géographique, en introduisant un nom de ville ou de région (ill. 2), soit de le situer dans un contexte (ill. 3), pour qu'il sache de quoi Delisle va parler.

deuxième partie : analyses



ill. Chroniques de Jérusalem 2: Delisle, *Chronique de Jérusalem*, 27.



ill. Chroniques de Jérusalem 3: Delisle, *Chroniques de Jérusalem*, 34.

Le récitatif n'est pas encadré, mais est presque toujours contenu à l'intérieur des vignettes elles-mêmes (ill. 4). Les bulles sont espace de dialogues mais également de commentaires du narrateur, comme s'il se parlait à lui-même. Cela permet de transmettre au lecteur l'état d'esprit ou les émotions dans lesquelles il se trouve (ill. 5).



ill. Chroniques de Jérusalem 4: Delisle, *Chroniques de Jérusalem*, 49.

LA PREMIÈRE FOIS, J'AI CRU QUE C'ÉTAIT UNE BLAQUE ET J'AI RÉPONDU AVEC UN DEMI-SOURIRE.



ill. Chroniques de Jérusalem 5: Delisle, *Chroniques de Jérusalem*, 54.

Tout comme dans *Le Photographe*, le narrateur apparaît sur deux plans différents. Il ne s'agit pas ici de photographies, mais Delisle se met en scène évoluant dans l'histoire, puis destine certaines cases à ses dessins croqués sur le moment, ce qui fait entrer le lecteur à l'intérieur

deuxième partie : analyses

de son personnage. Le lecteur voit alors à travers les yeux du narrateur et non plus le narrateur lui-même. Le narrateur qui était autodiégétique devient alors homodiégétique¹²⁷. Lorsqu'apparaissent les dessins de ce que le personnage est en train de voir dans la case précédente, le lecteur perçoit l'histoire par les yeux du narrateur-héros. La perception change alors pour le lecteur. Le narrateur apparaît dans un premier temps comme narrateur autodiégétique, le lecteur voit celui-ci évoluer au milieu des autres personnages de la bande dessinée. Dans un second temps, le lecteur voit à travers les yeux du narrateur, dans ses propres dessins. Le lecteur entre alors dans le personnage du narrateur et voit à travers lui :



ill. Chroniques de Jérusalem 6: Delisle, *Chroniques de Jérusalem*, 246.

Sur l'illustration 6, le lecteur voit d'abord la main du narrateur, comme s'il était lui-même le narrateur, il voit par ses yeux. La case suivante représente le narrateur, le lecteur voit donc celui-ci de l'extérieur.



ill. Chroniques de Jérusalem 7: Delisle, *Chroniques de Jérusalem*, 243.

¹²⁷ Gérard Genette, *Le nouveau discours du récit*.

deuxième partie : analyses

Sur l'illustration 7, le lecteur voit d'abord le narrateur de l'extérieur, puis voit ce que celui-ci est en train de dessiner dans la case précédente, voit à travers les yeux du narrateur.

2.2.2.2 LE GRAPHISME

Pour ses dessins, l'auteur a choisi une palette de gris différents et des couleurs sépia, qui n'apparaissent que de temps en temps. Les couleurs sépia sont utilisées pour parler d'événements vus à la télévision ou remonter dans le temps (voir Delisle, *Chroniques de Jérusalem*, 136). Il crée de cette manière une distance temporelle dans la narration, ou une distance géographique. L'utilisation de différents gris symbolise le « côté étouffant des pierres qui nous entoure », explique Delisle dans une interview¹²⁸. Il voulait que le lecteur puisse retrouver les coins de rues de Jérusalem, pour ceux qui y sont déjà allés. L'emploi de ces différentes teintes de gris au lieu de mettre de la couleur a également été utilisé pour symboliser la pierre unique avec laquelle est construite Jérusalem. Toute la ville a été bâtie avec la même pierre, donc de la même couleur. Delisle explique que cela paraît un peu rébarbatif, donne une ambiance un peu monotone, ce qu'il trouvait important de retransmettre dans sa BD. Il n'utilise que des teintes bleutées pour représenter la période d'hiver ou les intérieurs (sans doute climatisés) et une palette de teintes plus chaudes pour représenter l'été¹²⁹ et les lieux extérieurs, ces deux palettes restant toujours dans les gris. Les couleurs vives sont très rares et semblent être réservées majoritairement à la représentation de cartes, cartes de villes ou de pays, à des flashes d'appareils photographiques, à la télévision ou encore à la représentation d'explosions (voir Delisle, *Chroniques de Jérusalem*, 158-159).

Les dessins du bédéiste sont très détaillés et sont toujours constitués de plusieurs plans. On voit par exemple le narrateur au premier plan, les constructions de la ville au plan intermédiaire et le paysage à l'arrière-plan (voir Delisle, *Chroniques de Jérusalem*, 16). Le lecteur peut passer du temps à regarder chaque plan dans le détail, avant de percevoir tous

¹²⁸ Interview de Guy Delisle, fauve d'or d'Angoulême pour *Chronique de Jérusalem* (30.03.2012) URL : <http://www.youtube.com/watch?v=d2il4JOqI00> (14.03.2014).

¹²⁹ Guy Delisle, Interview de Guy Delisle, fauve d'or d'Angoulême pour *Chronique de Jérusalem* (30.03.2012) URL : <http://www.youtube.com/watch?v=d2il4JOqI00> (14.03.2014).

deuxième partie : analyses

les éléments du dessin (voir Delisle, *Chroniques de Jérusalem*, 195). La ville en elle-même semble jouer un rôle important, presque au même titre qu'un personnage. Le titre de la BD se tourne également vers cette ville, qui a une importance particulière, et qui est l'image de marque de Delisle (ses BD *Shenzhen* et *Pyongyang* se concentrent également sur ces villes). L'architecture y est représentée avec précision et fidélité.

Les cases n'ont pas toujours de cadre (ill. 8), parfois un ou deux côtés seulement sont délimités par une bordure noire (ill. 9).



ill. Chroniques de Jérusalem 8: Delisle, *Chroniques*, 117.

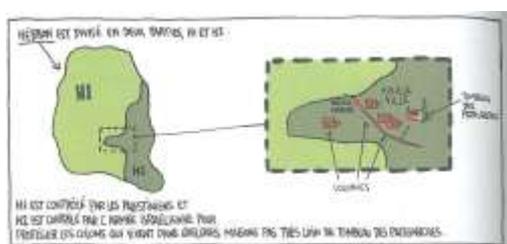


ill. Chroniques de Jérusalem 9: Delisle, *Chroniques*, 112.

Certains dessins ne sont pas contenus dans un cadre, il n'y a donc pas de cases, pas de vignettes à proprement parler, ce qui peut paraître déroutant pour le lecteur (voir Delisle, *Chroniques de Jérusalem*, 113). Le lecteur s'y retrouve cependant très bien, car chaque planche est composée d'au moins quelques vignettes. Les dessins sans cadre sont toujours imbriqués entre deux vignettes classiques, même si elles peuvent s'étendre sur la largeur entière de la page. Certaines planches jouent avec ce manque de vignettes, pour représenter la répétition, l'accumulation, le temps qui passe rapidement, mais toujours de la même manière (voir Delisle, *Chroniques de Jérusalem*, 49). Delisle utilise ces cases et cette absence de case pour sa dynamique narrative. L'auteur semble toujours, avec ce procédé,

deuxième partie : analyses

« contribuer à l'atmosphère de la page dans son ensemble »¹³⁰. D'ailleurs l'auteur utilise beaucoup la page comme méta-case. Ici, le cadre principal « n'est pas celui de la case mais celui de la page entière »¹³¹. Parfois, le texte explicatif ou descriptif n'est pas inscrit dans un cadre non plus, et souvent celui-ci apparaît hors-case. Quelques éléments de texte sont de plus intégrés sur le dessin pour expliquer certaines choses, la manière avec laquelle on annote un plan de ville pour se retrouver par exemple. Cela aide le lecteur à se retrouver, à comprendre (ill. 10).



ill. Chroniques de Jérusalem 10: Delisle, Chroniques, 116.

Les planches ne sont pas régulières non plus. Certaines planches contiennent huit cases (voir 29), 6 cases, (voir 80), certaines n'en contiennent que 5, (voir 26), d'autres encore 4, (voir 8). La distribution des cases se fait de façon différente également. Tout ceci soutient le fait que l'auteur privilégie ici la page comme méta-case. L'auteur utilise la page comme une case à part entière, et cela lui permet d'intégrer dans certaines pages plus de scènes individuelles que sur d'autres pages¹³².

2.2.3 LA SUBJECTIVITE

Le fait de se dessiner soit même relève selon Joe Sacco de l'honnêteté¹³³. Il ne s'agit pas d'objectivité mais d'être honnête. L'objectivité ne peut pas être possible dans de tels conflits politiques. Même si le dessinateur ou le photographe est extérieur aux conflits dans lequel il va se trouver, il lui est impossible d'être objectif. Il prendra toujours parti pour un des deux « camps » qui se battent ou qui sont en conflits. C'est le cas dans les *Chroniques de Jérusalem*. L'auteur ne porte à aucun moment de jugement, mais le lecteur ressent, de par la

¹³⁰ Eisner, *Les clés de la Bande Dessinée*, 51.

¹³¹ Eisner, *Les clés de la Bande Dessinée*, 71.

¹³² Eisner, *Les clés de la Bande Dessinée*, 71.

¹³³ Joe Sacco, dans Daniels, *La BD s'en va t-en guerre*.

deuxième partie : analyses

façon de présenter les choses ses opinions, ses idées. Il s'agit de donner son point de vue de façon la plus honnête possible. Delisle le fait très bien dans *Chroniques de Jérusalem*, mais aussi dans *Pyongyang*, dans *Shenzhen* ou encore dans *Les chroniques birmanes*. Il dépeint le contexte dans lequel il vit ces quelques mois de travail ou lorsqu' il accompagne sa femme. Il observe de manière très juste, ne juge pas, mais laisse le lecteur se faire sa propre opinion. Il laisse entrevoir ses idées politiques, mais seulement sans doute si on les partage. Il est alors subjectif, sans faire de jugement de manière concrète, tout en restant discret et dans la suggestion. Ce que dit Patrick Chapatte à propos du dessinateur qui part sur le terrain convient tout à fait à la manière d'écrire des BD de Guy Delisle. Il s'agit de la différence entre un journaliste, duquel l'on va attendre une objectivité et une analyse complète d'une situation, et d'un dessinateur : « Ici c'est tout le contraire. On montre que le dessinateur est une personne, qu'il a ses doutes, qu'il ne comprend pas tout et je crois que cette manière subjective, vraiment personnelle d'aborder un sujet, c'est aussi plus honnête. Quelque part, c'est plus objectif »¹³⁴.

Delisle a sa propre sensibilité et vit les choses avec son regard sur le monde, (de gauche). Il aura donc plus ou moins de mal à comprendre les réactions des uns ou des autres, des soldats de *Breaking the silence* ou des colons d'Hébron. Il adhère plus à des sensibilités humanitaires et des sensibilités de gauche ce qui forcément transparait dans ses BD¹³⁵. L'auteur explique qu'il s'efforce a représenter ce qu'il a vu, mais avec sa propre sensibilité par rapport à ce qu'il a vu, ce qui nécessairement rend sa BD subjective :

*c'est pas possible, surtout dans ce genre de contexte, d'être subjectif, et la subjectivité, là, elle est affirmée, parce que moi je prends toujours beaucoup de temps pour m'installer et montrer comment je m'installe, montrer qui je suis, je suis un expatrié, je ne suis pas un journaliste, je ne suis pas un reporter, je suis juste un mec très normal qui est dans une situation qu'il essaie de comprendre qui le dépasse un peu*¹³⁶.

Le lecteur sait d'où l'auteur vient et comment il se positionne et c'est à lui de juger comment il perçoit les choses que Delisle écrit. Il s'agit d'une expérience personnelle faite par un homme à Jérusalem. Il n'est pas question de décrire de manière objective tous les

¹³⁴ Chapatte dans Daniels, *La BD s'en va t-en guerre*.

¹³⁵ Guy Delisle, Interview par Benjamin Roure de la Fnac, fauve d'or d'Angoulême pour *Chronique de Jérusalem* (30.03.2012) URL : <http://www.youtube.com/watch?v=d2il4JOqI00> (14.03.2014)

¹³⁶ Guy Delisle, Interview de Guy Delisle, fauve d'or d'Angoulême pour *Chronique de Jérusalem* (30.03.2012) URL : <http://www.youtube.com/watch?v=d2il4JOqI00> (14.03.2014).

deuxième partie : analyses

faits et événements qui se passent en Israël. Delisle vit pendant son séjour à Jérusalem-Est, qui est un quartier arabe. Il décide de parler de la vie quotidienne plutôt que du conflit en lui-même. Malgré tout, le conflit se fait ressentir à tous les coins de rues et à chaque moment de la vie quotidienne¹³⁷. Dans *Chroniques de Jérusalem*, une page de BD explique en concentré énormément de choses compliquées. C'est au lecteur de combler les manques par les ellipses, les inter-cases, par ce qu'il sait enfin par ce qu'il imagine.

2.2.4 L'IMPORTANCE DE L'ANECDOTE

Delisle utilise des anecdotes pour raconter l'Histoire à travers de petites histoires. *Chroniques de Jérusalem* expliquent de manière très complète la complexité du conflit israélien, la complexité de cette culture qui est une palette d'une multitude de cultures différentes. Delisle peint un tableau de la vie de Jérusalem avec toutes ses facettes, aussi différentes les unes des autres. Le récit principal est entrecoupé de petits récits. Le lecteur apprend énormément de choses dont un journal d'actualité ne parle pas, et que le lecteur garde en mémoire. La BD permet ici de comprendre un tissage extrêmement complexe de cultures et de traditions. L'anecdote est ici très importante, car ce sont ses petites histoires qui vont faire prendre conscience au lecteur de l'importance de tout ce tissage et métissage qui est en fait à l'origine de la complexité du conflit géopolitique qu'est le conflit israélo-palestinien. Il s'agit de transmettre au lecteur la complexité des relations entre les gens qui habitent Jérusalem, de leurs expériences, de leur traditions de leur religions, etc. Enfin, il s'agit de la vie quotidienne d'une population qui vit dans un endroit bouleversé par des événements dramatiques. L'actualité occidentale ne retrace pas cette vie quotidienne, ne montre que des images-choc, raconte les faits, sans transmettre la réalité de tous les jours. Les journaux oublient de parler des humiliations quotidiennes d'une population, de parler

¹³⁷ Guy Delisle interviewé par Benjamin Roure, URL (26.01.2012) : <https://www.youtube.com/watch?v=xFCNzOSkPhU> (16.03.2014).

deuxième partie : analyses

des complications à se déplacer à l'intérieur même de son propre pays. C'est à travers l'anecdote que le lecteur se souviendra bien mieux de l'Histoire.

2.2.5 LE TRAUMATISME

Guy Delisle se pose en observateur. Il n'est pas lui-même impliqué dans ce conflit et arrive sans s'y être intéressé avant. Tout au long du récit, le lecteur ressent cependant des moments de peur, de frustration, d'incompréhension.

La question du territoire est une question assez compliquée et semble être déroutante pour le personnage principal. En effet, selon si l'on se positionne du côté d'Israël ou du côté de la communauté internationale, les lieux ne se trouvent pas dans le même pays, soit en Cisjordanie, soit en Israël (voir Delisle, *Chroniques de Jérusalem*, 13). Les deux côtés de la ville semblent être très différents, de par leur infrastructure, les gens qui y vivent etc. Le nombre de cartes que dessine Delisle tout au long du roman graphique est énorme. Ces cartes permettent tout aussi bien d'orienter le personnage principal que le lecteur, qui parfois, perd l'orientation, dans un labyrinthe géographique et ce labyrinthe d'images.

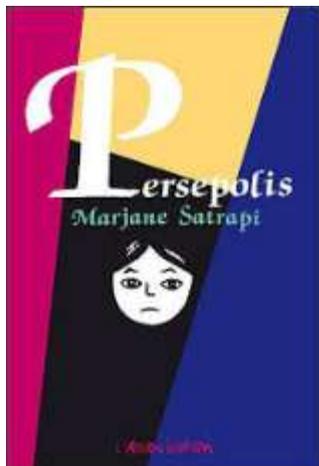
De plus, le stress personnel du narrateur est présent à plusieurs reprises. La compagne de notre personnage reste souvent bloquée à Gaza ou dans d'autres endroits dans lesquels elle suit la mission MSF. Le lecteur ressent l'insécurité du narrateur lorsqu'il apprend que sa femme ne peut les rejoindre. Les situations des checkpoints ainsi que les contrôles draconiens dans les aéroports transmettent également le stress dont est victime le narrateur et la tension ambiante du pays. De plus, la ligne verte, le mur de séparation impressionne le narrateur. Enfin, Delisle est présent lors d'une scène de bombardement à laquelle il ne s'attendait pas. Il se réfugie alors entre soldats et journalistes, mais semble un peu perturbé par la violence de la situation et décontenancé sur le moment.

deuxième partie : analyses



ill. Chroniques de Jérusalem 11: Delisle, Chroniques de Jérusalem, 43.

2.3 PERSEPOLIS



ill. Persepolis 1: Marjane Satrapi, Persepolis, première de couverture.

*Persepolis*¹³⁸ est une BD documentaire sur l'expérience d'une petite fille et d'une jeune femme pendant la révolution culturelle et religieuse et la guerre en Iran. Marjane Satrapi retrace sa vie de petite fille sous le régime iranien, et sa vie de jeune adolescente pendant la révolution et après. Il s'agit donc d'abord de l'aventure d'une enfant qui grandit et des problèmes que cette croissance amène. Parallèlement, c'est l'histoire d'un pays qui change radicalement. L'histoire commence au début des années 1980 et

s'achève à l'âge adulte de cette protagoniste, dans les années 1990. L'auteure retrace sa vie, ses expériences, ses traumatismes d'enfant et d'adolescente. *Persepolis* ouvre une fenêtre sur le monde de l'enfance durant des événements de la révolution iranienne dans les années 1980. Il s'agit d'un point de vue très personnel d'une personne et de ce qu'elle a vécu et vu, de ses traumatismes personnels.

L'œuvre de Marjane Satrapi est originale par le simple fait qu'il s'agisse d'une protagoniste féminine. En effet, l'on associe la BD plutôt au genre masculin, c'est un univers d'homme. Tous les grands héros connus de BD, super héros ou non, sont des hommes. De Spider Man à Tintin en passant par *Corto Maltese*, *Spirou* ou *Gaston Lagaffe* jusqu'à *Lucky Luke* ou *Achille Talon*. La femme en BD (en tant qu'héroïne, parce que les personnages féminins existent, mais ne sont toujours que des personnages secondaires) apparaît dans le monde francophone avec Claire Bretécher à partir des années 1970 avec *Cellulite* (Paris, 1972-1974) et ensuite dans les années 1980 avec *Agrippine* (Paris, 1988-2009). C'est Bretécher qui ouvre la porte de la BD aux femmes.

¹³⁸ Marjane Satrapi, *Persepolis*, Tomes 1, 2, 3 et 4 (Paris, L'Association, version intégrale 2012).

deuxième partie : analyses

Pour raconter cette guerre, Marjane Satrapi se dessine elle, d'abord enfant puis adolescente et enfin jeune femme, ce qui donne au lecteur plus de facilité à s'identifier au personnage. Il est effectivement plus simple de s'identifier à un personnage qu'à des événements politiques ou historiques. Le fait de représenter une enfant et non un personnage politique donne encore au lecteur plus d'accessibilité, il est alors plus facile pour celui-ci d'entrer dans la peau du personnage.

Satrapi se moque en quelque sorte des règles totalement absurdes qu'un pays met en place au nom d'une religion. Du fait qu'elle le fasse à la manière d'un enfant, de façon très naïve justement avec ce regard d'enfant, le lecteur ne voit pas une critique politique explicite, mais comprend le message, comprend la direction dans laquelle elle veut mener celui-ci. Son récit est plein d'humour, parfois de cynisme. Les émotions fusent, de la tristesse et la mélancolie à la joie, en passant par le désarroi, la détresse et le bonheur.

2.3.1 LE CONTEXTE HISTORIQUE ET POLITIQUE

Le premier volume de *Persepolis* retrace la vie d'enfant d'une petite fille née en 1969 à Persépolis en Iran. Le récit débute en 1980. La protagoniste a alors dix ans. L'Iran vient de subir la révolution de 1979. Il s'agit de la « révolution islamique ». Elle raconte l'histoire de sa famille jusqu'à la chute du régime du Shah, puis la guerre entre Iran et Irak. Le second volume raconte plus en détail la guerre Iran-Irak à travers la vie d'adolescente de la jeune fille, jusqu'à son départ pour l'Autriche à ses 14 ans. Les volumes 3 et 4 racontent sa vie d'exilée à Vienne, puis son retour en Iran. L'auteure aborde des sujets religieux et politiques par le biais de la vision des choses d'une enfant et d'une jeune fille.

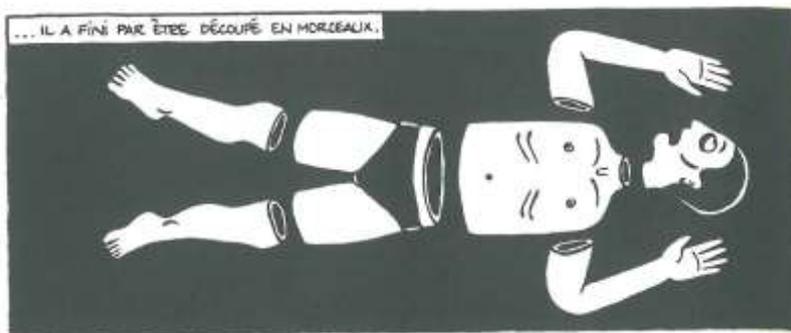
2.3.2 L'ÉCRITURE

2.3.2.1 LE TEXTE

L'œuvre de Marjane Satrapi est constituée de quatre parties, écrites et dessinées en noir et blanc, dans un style « enfantin ». Le noir et le blanc provoquent un contraste avec lequel joue la bédésiste, pour représenter des émotions, des sensations, des états d'esprit, des ambiances. Le format de la BD est beaucoup plus petit que celui des BD classiques, sa couverture est souple. Le lecteur sait avant même d'ouvrir la BD qu'il ne s'agit pas d'une

deuxième partie : analyses

œuvre classique. Les cases alternent entre de grosses masses noires et quelques contours blancs et des cases blanches aux formes noires. Le dessin est simple. Chaque partie est constituée de plusieurs courts chapitres, qui ne contiennent que quelques pages. N'ayant pas de numérotation de pages, les références se feront par rapport au chapitre auquel l'on se réfère à chaque fois. Chaque case est bien définie par un contour noir. Les inter-cases sont régulières, mais les planches varient de structure à l'intérieur d'une planche. De plus, le nombre de cases varie de planche en planche. Une « case titre » à chaque début de chapitre apparaît en haut de la page et fait toute la largeur de celle-ci. Chaque chapitre a un titre, qui relève de la vie de tous les jours : la bicyclette, la fête, les pâtes, le passeport, love story... Certaines cases font également toute la largeur de la page, il s'agit de cases-clés qui suscitent spécialement l'émotion du lecteur, ou du moins une réaction quelconque (ill. 2).



ill. Persepolis 2: Marjane Satrapi, Persepolis, Tome 1, Les héros.

Là encore, la guerre est présentée sous le biais d'une expérience personnelle, celle d'une enfant d'abord, d'une jeune fille ensuite et d'une jeune femme enfin. Le récit est un mélange de récit d'initiation, des étapes de la vie d'une fille qui devient femme avec tous les obstacles que cela implique. Mais c'est aussi le récit de la violence d'une guerre, de l'éclatement d'une famille, de l'isolement d'enfants qui sous le biais de leur protection, sont envoyés à des milliers de kilomètres, c'est l'histoire d'un pays en destruction, de la population qui ne sait plus que penser, que faire, des changements de ces individus qui subissent plus ou moins de leur fait.

Le récit de Marjane Satrapi peut être lu à deux niveaux : c'est d'un côté le récit d'une enfant qui grandit pour devenir adolescente puis femme, et de l'autre le récit d'un pays avant et

deuxième partie : analyses

après une révolution, un pays en guerre, l'Iran¹³⁹. Elle décrit ce monde d'enfant avec ses yeux d'adulte, avec sa connaissance politique et historique d'adulte, ce qui peut faire passer un tas de choses au lecteur aussi bien sur le plan des connaissances que sur le plan émotionnel. Il s'agit donc de la vie quotidienne d'une famille d'un côté et de la vie de toute une population dans un pays en guerre de l'autre, avec les destins forcés des individus d'une société. Toute la dynamique du récit de Satrapi se trouve dans l'alternance entre les sujets de vie quotidienne et d'activité politique : « *The alternation between the domestic and the political experience has the effect of a dynamic contextualisation of the particular within the general, prevailing political situation* »¹⁴⁰.

2.3.2.2 LE GRAPHISME

En ce qui concerne le graphisme, Marjane Satrapi s'est très fortement influencée des gravures sur bois de Félix Vallotton, un peintre, sculpteur et graveur sur bois suisse de la fin du XIXe et début du XXe siècle. Ses gravures sont en noir et blanc, très simples. Les contrastes entre masses noires et traits blancs sont importants et forment comme un jeu. L'auteur explique également que la poésie persane s'accompagne très souvent de miniatures persanes. Le fait de mélanger texte et images n'a jamais été étranger à la culture dans laquelle elle a grandi et elle s'en est fortement inspirée pour sa BD¹⁴¹. Marjane Satrapi ne nie pas non plus s'être inspirée de *Maus* de Art Spiegelman, qui du simple fait du genre choisi, a pu en effet l'influencer. Raconter une guerre en BD n'est pas un choix anodin. Son choix d'utiliser le noir et blanc dans faire *Perspolis* se retrouve aussi dans *Maus*, ainsi que certaines cases-clé, comme celles des morts :



ill. Persepolis 2: Art Spiegelman, *Maus*, Tome 2, 72.

¹³⁹ Jeff Adams, *Documentary Graphic Novels and Social Realism* (Bern 2008), 73.

¹⁴⁰ Adams, *Documentary Graphic Novels*, 73.

¹⁴¹ Marjane Satrapi dans Daniels, *la BD s'en va t-en guerre*.

deuxième partie : analyses



ill. Persepolis 3: Marjane Satrapi, *Persepolis*, Tome 1, La bicyclette.

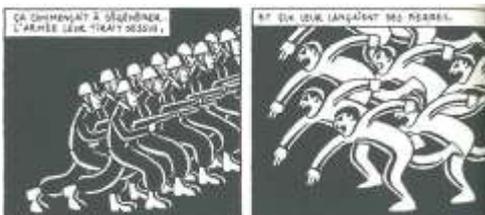
Le jeu des contrastes entre ombres noires et masses blanches met en valeur le contraste des positions politiques¹⁴², des idées opposées qui se contredisent totalement dans un même pays, au sein d'une seule et même société (ill. 3).



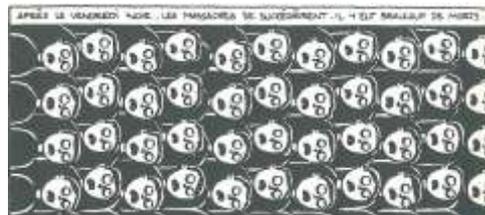
ill. Persepolis 2: Satrapi, *Persepolis*, Tome 1, Le foulard.

De manière générale, ces contrastes se retrouvent dans toute l'œuvre, pour représenter les idées opposées : le fondamentalisme religieux est représenté par de grosses masses noires (voir Satrapi, *Persepolis*, Tome 1, Le foulard), l'armée en noir mise en

parallèle avec la foule en blanc (voir Satrapi, *Persepolis*, Tome 1, La cellule d'eau), les amis qui essaient de fuir (voir Satrapi, *Persepolis*, Les moutons), les innocents etc. Dieu est représenté tout de blanc à l'intérieur d'une masse noire (voir Satrapi, *Persepolis*, Tome 1, La bicyclette), ce qui, peut-on penser, représente la pureté. Ce contraste noir et blanc évoque également des dualités comme la vie et la mort, le bien et le mal ou les gentils et les méchants :



ill. Persepolis 3: Satrapi, *Persepolis*, Tome 1, La cellule d'eau.



ill. Persepolis 6: Satrapi, *Persepolis*, Tome 1, La fête.

¹⁴² Adams, *Documentary Graphic Novels*, 76.

deuxième partie : analyses

La manière dont Satrapi copie et colle les personnages de façon répétitive donne l'ambiance de l'anonymat dans lequel les individus se trouvent lorsqu'ils portent un uniforme. Dans ce cas, l'uniforme est un voile ou la barbe :



ill. Persepolis 7: Satrapi, *Persepolis*,
Tome 2, La Clé.



ill. Persepolis 8: Satrapi, *Persepolis*, Tome 2, La cigarette.

Elle utilise ici le style de son graphisme pour transmettre une idée, la « conformation » de toute une population:

The characters are stylised, too, in the sense that they are drawn to conform to repeated wave patterns across the frames, as in the example of men wielding sticks, and figures are copied and repeated side by side, emphasising the anonymity created by conformity on the part of the police who are perpetrating the violence.¹⁴³

Il n'y a plus de personnalité, tout le monde est amené à être habillé pareil, à faire les mêmes choses et enfin a pensé pareil. L'évolution de cette décision politique qui gagne du terrain petit à petit est retranscrit par Satrapi dans sa manière de représenter les personnages.

Le trait simple et clair de son dessin donne au premier abord une impression de naïveté enfantine, mais c'est justement cette simplicité qui rend le récit si réaliste¹⁴⁴. C'est cette simplicité du dessin qui permet au message d'atteindre le lecteur de façon directe, sans ambiguïté.

¹⁴³ Adams, *Documentary Graphic Novels*, 78.

¹⁴⁴ Adams, *Documentary Graphic Novels*, 198.

2.3.3 LE TRAUMATISME



ill. Persepolis 9: Satrapi, *Persepolis*, Tome 1, Les héros.

Les scènes de torture dans les BD ne pas pareil que dans un film ou sur une photographie. Elles laissent un accès plus « facile » au lecteur, elles sont moins violentes, tout en l'étant en même temps. Le dessin paraît plus facile à regarder, mais peut être à la fois très violent, comme dans *Une métamorphose*

*iranienne*¹⁴⁵ ou encore *Zahra's Paradise*¹⁴⁶. Dans ces deux romans graphiques, tout comme dans *Persepolis*,

le lecteur voit des scènes de tortures et d'humiliations qui laissent une impression très forte au lecteur. Le fait de ne rien entendre en plus, comme ce serait le cas dans un film, est à la fois plus supportable et en même temps laisse une sensation de malaise terrible.

A l'aide de cette autobiographie, c'est le destin collectif de toute une société qui va être présenté. L'auteure part d'un individu, elle en l'occurrence, pour parler de tout le monde, toute une société, de ce qu'elle peut ressentir et des traumatismes qu'elle eut vivre, que cela soit la peur, l'isolement, la violence, les difficultés matérielles, la souffrance aussi bien physique, que psychologique, l'éclatement familial (ill. 8), la mort (ill. 9), le traumatisme.



ill. Persepolis 10: Satrapi, *Persepolis*, Tome 4, La fin.



ill. Persepolis 11: Satrapi, *Persepolis*, Tome 1, Les moutons.

¹⁴⁵ Mana Neyestani, *Une métamorphose iranienne* (Arte Edition, 2012).

¹⁴⁶ Amir, Khalil, *Zahra's Paradise* (Tournai, Casterman 2011).

Perspolis est, comme cela a été dit plus haut, l'histoire de l'évolution d'une femme. Cette évolution psychologique mais aussi physique représente en elle-même un traumatisme. Le changement de son corps ne paraît pas facile à accepter pour Marjane Satrapi, ce qui est le cas pour beaucoup de jeunes filles. A son retour en Iran, ce changement paraît lui poser encore plus de problèmes, puisque ce nouveau corps ne peut être montré. Marjane Starapi est toujours en décalage. En Europe, elle est choquée par la libération sexuelle qui est très présente au milieu des années 1980. En effet, l'Europe de l'ouest a connu 1968 ce qui permet aux jeunes des années 1980 de vivre leur liberté très ouvertement. L'Iran avant la révolution de 1979 est un pays moderne, mais reste traditionaliste. Les rapprochements de personnes des deux sexes ne sont pas courants en public, ce qui choque Satrapi à Vienne. A son retour en Iran, la protagoniste s'est émancipée à plusieurs niveaux, de par ses habitudes occidentales. Elle se trouve une fois de plus en décalage total avec les autres filles de son âge. De plus, elle a le sentiment de revenir dans un pays en guerre, qu'elle avait fui. Elle ne se sent plus vraiment chez elle, n'ayant pas connu les mêmes difficultés que les autres jeunes de son âge, n'ayant pas vu l'évolution de sa ville. Au cours de ces quatre années d'exil, Téhéran s'est vue donner de nouveaux noms de rues, des noms de martyrs (voir Satrapi, *Persepolis*, Tome 4, Le retour). En se promenant dans les rues de Téhéran, Marjane Satrapi se sent déstabilisée et un peu perdue : « *C'était très déstabilisant. J'avais l'impression de marcher dans un cimetière...entourée de victimes d'une guerre que j'avais fuie. C'était insupportable* »¹⁴⁷.

C'est aussi le traumatisme de la mort qu'elle vit, de sa voisine Baba-Lévi dont elle aperçoit le bracelet sous les décombres de l'immeuble bombardé. C'est cette détresse qu'elle ressent, lorsqu'elle dit : « *Aucun cri au monde n'aurait suffi à soulager ma souffrance et ma colère* »¹⁴⁸, et qui montre que justement, rien ne peut être dit. La case noire devant laquelle se trouve le lecteur à ce moment-là ne transmet que clairement le désarroi dans lequel la protagoniste se trouve. Le traumatisme est tel que non seulement rien ne peut être dit, mais rien ne peut être dessiné non plus. Une telle horreur est indicible et ne peut être montrée.

¹⁴⁷ Satrapi, *Persepolis*, Tome 4, Le retour.

¹⁴⁸ Satrapi, *Pesepolis*, Tome 2, le Shabbat.

deuxième partie : analyses

Et cependant, le lecteur a des frissons en regardant cette case noire. Le traumatisme des bombes se fait sentir au début du deuxième tome. La guerre entre Iran et Irak a commencé et les bombardements sont fréquents. C'est lors d'un de ces bombardements qu'elle fera une expérience traumatisante : une mère lui laisse son bébé pour aller se réfugier rapidement. Le traumatisme apparaît également à la mort de son oncle Anouche, son héros, exécuté pour ses idées politiques. C'est à la suite de cet événement qu'elle refusera d'accueillir Dieu dans ses rêves.

Le traumatisme de l'éclatement familial est également dépeint dans cette BD. Marjane Satrapi voit d'abord d'autres enfants partir vivre à l'étranger, envoyés par leurs parents pour les protéger. Et c'est à son tour de devoir quitter sa famille pour aller vivre seule, dans un pays qu'elle ne connaît pas, dans lequel l'on parle une langue qui lui est inconnue, et d'être une réfugiée à son tour. Elle montre aussi le traumatisme de vivre dans la rue en Autriche, après un chagrin d'amour, à un moment où elle a l'impression qu'elle n'est chez elle nulle part, qu'elle ne contrôle plus sa vie, qu'elle n'a plus aucune illusion sur rien. C'est aussi la honte, le refus de vouloir raconter ce qu'elle a vécu : « *Papa, promets-moi de ne jamais rien me demander sur ces trois mois* »¹⁴⁹.

Le traumatisme se fait ressentir également par la violence présente tout au long du récit, la violence des tortures, la violence faite aux femmes, la violence physique ainsi que celle des mots.

2.3.4 LA MEMOIRE ET L'AUTHENTICITE

Il s'agit de se souvenir mais également de choisir des moments à travers lesquels l'auteure peut transmettre une idée. Il s'agit de raconter des anecdotes qui feront comprendre une situation au lecteur. Il s'agit de retracer l'histoire vécue par des gens normaux, par tout le monde, et non par les chefs d'états ou par ceux qui prennent les décisions politiques. C'est l'histoire de tout le reste de la population qui souffre de ces décisions politiques, de tous ceux qui ne sont pas protégés des bombes ou qui n'échappent pas aux rationnements de nourriture. Comment font les gens pour vivre avec des décisions politiques qui vont changer

¹⁴⁹ Satrapi, *Persepolis*, Tome 3, le foulard.

deuxième partie : analyses

un pays, comment font les enfants pour grandir et pour devenir adolescent¹⁵⁰. La mémoire, la représentation et la perception se font sur plusieurs dimensions et à plusieurs niveaux¹⁵¹. Les conditions de possibilité de représentation dans la BD¹⁵² ouvrent énormément de possibilités. Est-ce possible de rester authentique pour parler du traumatisme ? Voilà une question que l'on peut se poser. Comme l'explique Marjane Satrapi elle-même, son œuvre n'est pas autobiographique. Elle a fait le choix de mettre l'accent sur certaines scènes, en brochant un contexte autour de chaque scène, pour faire passer une certaine émotion à un moment voulu, ou pour faire passer une idée politique. Son œuvre s'est basée sur son expérience personnelle.

2.3.5 BIOGRAPHIE DOCUMENTAIRE-REALISME SOCIAL

L'autobiographie pour Marjane Satrapi est un livre dans lequel l'auteur voudrait régler ses problèmes avec sa famille ou ses amis, parce qu'il ne peut pas les régler autrement que par un livre. C'est donc très centré sur la personne même. C'est justement dans ce sens-là, que l'auteure de *Persepolis* ne pense pas que cette BD soit une autobiographie. Il s'agit de son histoire à elle, mais si elle se choisit comme protagoniste, c'est, en fait, pour parler de ce qui se passe autour d'elle, dans ce pays en conflit. Elle veut parler d'un problème, qui est celui de la révolution islamique en Iran, mais ne peut en parler qu'à la première personne du singulier. Son idée première n'est donc pas de parler d'elle, mais de ce conflit politique¹⁵³.

Il faut cependant remettre ce conflit dans un contexte familial dans *Persepolis*. Il ne s'agit en effet pas uniquement de faits historiques ou d'événements politiques, mais de l'évolution de cette jeune fille, qui devient ce qu'elle est à cause de l'histoire de son pays, qui vit l'isolement du fait de ces événements. Le récit retracé est une histoire vécue par une jeune fille, mais écrite par une femme. Au moment de la rédaction Marjane Satrapi est adulte, elle a pu prendre de la distance par rapport à ce qui lui était arrivé à elle, par rapport à ce qu'est devenu son pays, aux décisions politiques et à l'évolution.

¹⁵⁰ Satrapi, dans Daniels, *La BD s'en va t-en guerre*.

¹⁵¹ Lummerding, *Das Politische Trotz allem*, 325.

¹⁵² Lummerding, *Das Politische Trotz allem*, 334.

¹⁵³ Satrapi dans Daniels, *La BD s'en va t-en guerre*.

deuxième partie : analyses

L'oppression sociale et politique est également largement montrée tout au long de l'histoire. Tous les éléments semblent être confinés à l'intérieur de cette même BD, qu'il s'agisse de la poursuite des opposants politiques ou de l'interdiction de boire de l'alcool, de faire la fête, de se promener dans les rue accompagnée d'un jeune homme qui n'est pas son mari, etc. Les jeux des enfants dans la rue reproduisent la réalité, ils jouent à se torturer ils veulent exécuter les opposants à leur propres idées.

2.3.6 IMPACT POLITIQUE ET GENDER

Marjane Satrapi, à travers son histoire personnelle, rend compte des changements de toute une société. Le récit commence avec l'anecdote du port du voile. Cette anecdote n'est qu'un épisode de la vie de Satrapi, et ce ne sont que les premières pages de la BD, mais il s'agit en fait en partie du cœur du conflit en Iran. Il s'agit de plonger le lecteur dès les premières pages dans un contexte politique sérieux et grave, mais en même temps incompréhensible et absurde pour une enfant de dix ans. Les trois premières planches mettent le lecteur avertis directement dans le contexte politique : femmes voilées et hommes barbus (qui représentent les frères musulmans (ill. 10)).



ill. Persepolis 12: Satrapi, *Persepolis*, Tome 1, Le foulard.

Tout de suite, le lecteur se doute qu'il sera question de religion, le fait que la protagoniste soit une fille étonne d'autant plus. D'ailleurs, la planche de la deuxième page

montre bien le contraste entre l'homme sévère et les petites filles innocentes, ce qui en dit long sur la manière dont sont représentés les rapports de sexes. Ces premières cases introduisent donc également le thème du rapport des sexes, qui va jouer un rôle important dans toute la BD. Que veut dire être homme ou femme en Iran, mais également en occident. Petit à petit, Marjane, petite, se rend compte du procédé opéré pour séparer garçons et filles, d'abord à l'école, puis dans la rue, puis à l'université. Le sexisme envers les femmes ainsi que la position de la femme sont représentés tout au long de la BD, surtout en rapport avec le gouvernement fondamentaliste qui se met en place au court des années 1980. Avant la révolution, la femme iranienne était libre de ses mouvements. Au fil du temps, elle aura de

deuxième partie : analyses

moins en moins de liberté. Satrapi décrit bien la situation, d'abord à travers les expériences faites par sa mère, les humiliations subies dans la rue, puis à travers ses propres expériences.



ill. Persepolis 13: Satrapi, *Persepolis*, Tome 2, Le voyage.

L'évolution entre la femme libre et la femme petit à petit emprisonnée apparaît au cours du récit. C'est aussi toute sa vie à son retour d'Autriche, le mariage quasi-forcé pour pouvoir s'aimer en toute liberté, mais aussi pour se voir en dehors de chez soi. Tout cela relève non seulement de la politique, mais surtout du traumatisme pour une jeune femme qui découvre la vie. La violence exercée sur les femmes est présente tout au long du récit. L'oppression des femmes en Iran dans les années 1980 se manifeste par une multitude d'éléments. L'histoire de Niloufar est concrètement et explicitement expliquée à Marjane qui alors, ne comprend pas ce qui se passe. La peur de sa mère se fait ressentir et bouleverse Marjane. Tout trouve une symbolique religieuse. Si les filles sont mariées de force avant d'être violées puis exécutées, c'est pour légitimer ce viol justement. Il est interdit de tuer une vierge (la dot) Il s'agit de montrer l'oppression et le patriarcat qui se met en place sous le régime islamique en Iran, après la révolution de 1979. La représentation du choc de Marjane se fait de manière très claire par le dessin. Le lecteur assiste à une répétition d'images où le plan est de plus en plus gros, sur lequel on voit Marjane et sa mère qui lui explique les faits. La même image est répétée quatre fois en se rapprochant du lecteur, pour paraître plus violente et pleine de sens la cinquième fois. Le lecteur voit un plan moyen qui passe au plan rapproché en passant par un plan américain, pour enfin finir en plan poitrine. A la sixième image, le lecteur comprend le traumatisme de Marjane qui semble rester sans bouger dans les bras de sa mère (voir Satrapi, *Persepolis*, Tome 2, La dot.)

Cette histoire est aussi une réflexion sur les religions et sur leur extrémisme, quelle que soit la religion. Les bonnes sœurs chez qui elle se retrouve à son arrivée à Vienne ne paraissent pas mieux que les extrémistes rencontrés dans son pays. De plus, les scènes de torture ou de

deuxième partie : analyses

poursuite des opposants politiques se font tout autant sous le régime du Shah que sous le régime islamique. Satrapi montre ici que les uns ne sont pas mieux que les autres.

En ce qui concerne l'impact politique, c'est important de relever que la famille de Satrapi semble exceptionnelle dans le sens où les idées des différents membres politiques sont diverses. L'influence qu'a pu avoir son oncle Anouche sur elle paraît grande et surtout lui laisser une certaine culture politique hors du commun. Ce récit de l'oncle Anouche sert aussi à expliquer au lecteur l'histoire de l'Iran. C'est par le biais de ce personnage que l'auteure explique certains faits historiques et politiques (voir Satrapi, *Persepolis*, Tome 1, Moscou). Et cela permet également de comprendre les rêveries de Marjane, qui communique avec Marx, comme elle communique avec Dieu¹⁵⁴. Marjane Satrapi, enfant, semble vénérer cet oncle, dont elle apprend l'existence assez tard. Elle le représente tel un apôtre (voir Satrapi, *Persepolis*, tome 1, Moscou), avec une auréole de saint autour de la tête. Lorsqu'il se trouve en prison, l'auteure représente Anouche en blanc, comme Dieu, comme les innocents, comme tous les personnages bons dans le récit.

C'est aussi ce qu'elle va apprendre sur la famille de sa mère qui l'influencera. Le rôle de son grand-père et l'importance que les héros et la prison ont pour elle, petite, prête à penser qu'elle l'idéaliserait.



ill. *Persepolis* 14:
Satrapi, *Persepolis*,
Tome 2, Le voyage.

essaie de résister à sa façon. Sa résistance consiste à porter des Nike et une veste en jean, à continuer à écouter des musiques occidentales, surtout américaines, et même à prendre le risque d'aller acheter des cassettes de musique illégalement vendues dans les rues. De plus, elle se permet d'être insolente avec ses professeurs, se moque de la façon dont il faut porter le voile, sèche les cours etc. C'est sa

L'auteure décrit également la manière dont résistaient certains, hommes et femmes. Les gardiennes de la révolution sont représentées tout de noir (voir Satrapi, *Persepolis*, Tome 2, Kim Wilde). Elle-même

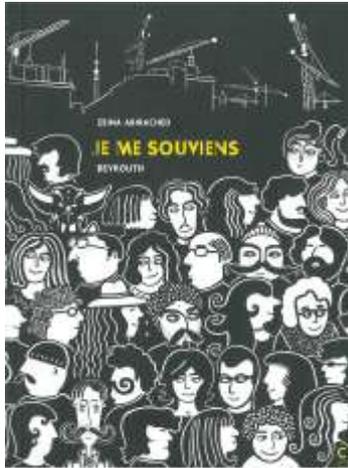
¹⁵⁴ Adams, *Documentary Graphic Novels*, 77.

deuxième partie : analyses

façon à elle de protester et de résister contre ce gouvernement et les gardiens de la révolution extrémistes¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Adams, *Documentary Graphic Novels*, 80.

2.4 JE ME SOUVIENS



ill. Je me souviens 1: Zeina Abirached, *Je me souviens. Beyrouth*, première de couverture.

*Je me souviens*¹⁵⁶ est une BD en petit format et en noir et blanc écrite et dessinée par Zeina Abirached. L'auteure évoque, à la manière de Georges Perec (Georges Perec, *Je me souviens*, Paris, 1978) des scènes de son enfance et de son adolescence à Beyrouth, en pleine guerre du Liban, dans les années 1980. C'est le récit d'une enfant née à Beyrouth. Son récit mêle souvenirs heureux d'une vie familiale très harmonieuse et souvenirs de guerre, de pénurie et de peur.

Contrairement à *Waltz with Bashir* (Ari Folman, David Polonsky, *Waltz with Bashir*, Zürich, Atrium, 2009) qui est un récit de guerre à part entière, Abirached ne cherche pas à retracer les faits historiques, mais plutôt à faire passer le message d'une enfant qui vit la guerre sans vraiment la comprendre. *Waltz with Bashir* est le récit de quelqu'un qui a réellement participé à la guerre, et qui en garde des traumatismes énormes, des traumatismes de soldat. À cette époque, Abirached était enfant. La question de la définition de la réalité, de la vérité, de l'authenticité sont des thèmes centraux dans *Waltz with Bashir*, ainsi que la question de la mémoire et du refoulement, de l'implication personnelle dans les événements historiques¹⁵⁷. Dans *Je me souviens*, l'auteur parle pourtant des mêmes années, de la même guerre. Les expériences vécues sont toutefois totalement différentes. Il s'agit dans l'une des BD des souvenirs d'un soldat israélien, dans l'autre des souvenirs de la vie d'une petite fille. Il s'agit pourtant bien de la même guerre dans les deux cas, la première guerre du Liban de 1975 à 1990).

Dans *Je me souviens*, il n'est pas question de relater des faits historiques, mais bien plus de raconter la vie quotidienne d'une enfant dans un pays en guerre, avec ses souvenirs, toutes ses émotions, ce qu'elle en garde comme traumatisme. Contrairement à Ari Folman, elle n'a

¹⁵⁶ Zeina Abirached, *Je me souviens* (Paris Cambouraki, 2012).

¹⁵⁷ Lummerding, *Das politische trotz allem*, 322.

deuxième partie : analyses

pas vécu de génocide, elle n'a pas connu le massacre de Sabra et Chatila, n'y a encore moins participé. Les traumatismes qu'elle gardera de cette guerre du Liban seront d'un autre ordre.

2.4.1 LE CONTEXTE HISTORIQUE ET POLITIQUE

La première guerre du Liban est un conflit complexe, de par le nombre de pays impliqués. Cette guerre s'étend sur de 1975 à 1990. Zeina Abirached née en 1981 et vit donc les premières années de son enfance dans un pays en guerre. En arrière-plan de cette guerre, pendant laquelle différentes influences internationales vont jouer un rôle important, pour soutenir ou combattre les communautés phalangistes chrétiennes libanaises, les communautés palestiniennes, shiites et sunnites, l'on retrouve des conflits nationaux, internationaux, ethniques et religieux, qui perdurent depuis l'indépendance du Liban en 1943¹⁵⁸.

2.4.2 L'ÉCRITURE

Le lecteur retrouve dans la BD d'Abirached beaucoup de ressemblances avec *Persepolis* de Marjane Satrapi. Il s'agit en effet de deux bandes dessinées écrites et dessinées en noir et blanc, toutes deux écrites par des femmes, deux femmes du Moyen-Orient (l'une du Liban, l'autre de l'Iran). De plus, les deux récits relatent des souvenirs d'enfance, d'une enfance pendant la guerre. Enfin, Satrapi et Abirached sont toutes deux originaires de familles plutôt aisées et privilégiées ainsi que francophones.

Je me souviens est un recueil de souvenirs qu'elle énumère et dans lesquels il est question de sa jeunesse dans un Beyrouth en guerre. La ligne de démarcation entre Beyrouth-Est et Beyrouth-Ouest y joue un rôle important. Sa famille et les voisins y sont également très présents et semblent tenir une place cruciale dans des moments de détresse. Cette bande dessinée ressemble également à d'autres bandes dessinées du même auteur, comme *Mourir*

¹⁵⁸ Lummerding, *Das politische trotz allem*, 322.

deuxième partie : analyses

*partir revenir, le jeu des hirondelles*¹⁵⁹, ou encore *38, rue Youssef Semaani*¹⁶⁰. Dans ces dernières, il est question de son immeuble, de sa famille de la ligne de démarcation entre les deux Beyrouth. L'action se déroule presque en huis-clos dans les trois BD.

2.4.2.1 LE TEXTE

L'auteure a décidé d'appeler sa BD comme le recueil de souvenirs de Georges Perec¹⁶¹ : *Je me souviens*. A la manière de Perec, elle énumère certains de ses souvenirs. Chaque souvenir de Georges Perec est contenu en une ou deux phrases. Chaque souvenir d'Abirached forme une séquence, qui varie dans la longueur.

Certains souvenirs sont dessinés de manière très concise pour certains (voir Abirached, *Je me souviens*, « Je me souviens des ongles de Florence Griffith-Joyner »,) et la séquence est constituée d'une seule planche, d'autres s'étendent sur plusieurs planches (voir Abirached, *Je me souviens*, « Je me souviens de Grindayzer »). Le texte récitatif est encadré d'un cadre noir à trait gras. Ce récitatif sert de commentaire, d'explication pour le lecteur.

Le texte d'Abirached est écrit du point de vue d'une enfant. L'auteure met en avant des souvenirs de son enfance qu'elle agence chronologiquement et parallèlement à l'évolution de la guerre. Il y a donc, comme dans *Persepolis*, deux niveaux dans le récit : l'histoire d'une petite fille qui grandit et l'histoire d'un pays en guerre et de l'évolution de celle-ci. Il est cependant question du quotidien et non de la guerre en elle-même. Tout est quotidien dans *Je me souviens*. La guerre n'est qu'un élément de ce quotidien, mais elle ne prend pas le dessus dans le récit. Le cocon familial semble être très protecteur, alors que l'extérieur paraît hostile. On sent le contraste entre cette vie familiale et la vie à l'extérieur. Le lecteur découvre d'un côté la protection des enfants par leurs parents, la douceur de la vie familiale, les voisins très unis (ill. 2), et de l'autre, les rues criblées de balles, les immeubles détruits, les routes barrées, etc (ill. 3).

¹⁵⁹ Zeina Abirached, *Mourir, partir revenir, le jeu des hirondelles* (Paris, Cambouraki, 2007).

¹⁶⁰ Zeina Abirached, *38, rue Youssef Semaani* (Paris, Cambouraki, 2006).

¹⁶¹ Georges Perec, *Je me souviens* (Paris, Hachette, 1990).

deuxième partie : analyses



ill. Je me souviens 2: Abirached, *Je me souviens*, 14.



ill. Je me souviens 3: Abirached, *Je me souviens*, 67.



ill. Je me souviens 4: Abirached, *Je me souviens*, 69.

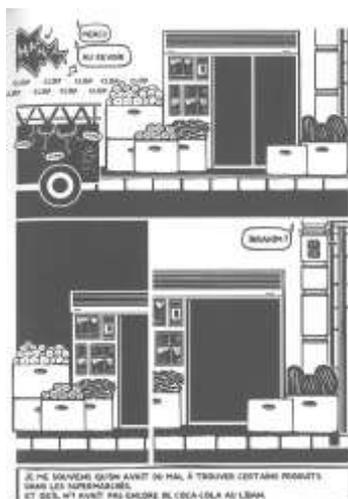
La question de l'espace et du territoire pendant la guerre civile est présente ici, ainsi que dans d'autres bandes dessinées d'Abirached, qui parlent toutes de cette enfance pendant la guerre (Zeina Abirached, *[Beyrouth] Catharsis*, (2006), Zeina Abirached, *38, rue Youssef Semaani* (Paris, Edition Cambouraki, 2006), Zeina Abirached, *Mourir partir revenir, le jeu des hirondelles* (Paris, Edition Cambouraki, 2007)). L'auteure met en image cette abstraction qu'est une ville pour une enfant, cette incompréhension d'une guerre qui sépare une ville à l'aide d'un mur, d'une ligne de démarcation.

Le texte est plein d'humour, tout est tourné en dérision, ce qui rappelle les histoires que l'on raconte aux enfants pour les protéger d'une vérité horrible. L'épisode de la couleur de la voiture par exemple, illustre cet humour. La voiture est criblée de balle et les enfants trouvent que du coup, sa couleur est bleu marine à pois blancs. De plus, le frère de Zeina ramasse des éclats d'obus pour en faire collection. Ceci nous paraît absurde, voire sordide, mais il suffit de remettre dans le contexte. Des enfants qui ne connaissent pas autres choses qu'une situation de conflit trouvent cela sans doute tout à fait normal. La guerre va être ici totalement dédramatisée, surtout par rapport à l'image que l'on en a en occident.

deuxième partie : analyses

2.4.2.2 LE GRAPHISME

Les dessins d'Abirached semblent d'un côté fortement influencés par ceux de Marjane Satrapi, de l'autre sont très personnels. L'auteure dessine en noir et blanc, de manière très simple, presque à la manière d'un enfant, des dessins qui rappellent ceux de *Persepolis*. Pourtant, son style est original. Elle joue avec les contrastes du noir et du blanc, bien qu'il y ait une dominance d'espaces noirs, ainsi qu'avec les formes et les motifs qu'elle intègre à ses images (ill. 5).



ill. Je me souviens 5: Abirached, *Je me souviens*, 15.

Les vignettes sont très travaillées, les planches sont composées de formes géométriques, l'auteure joue avec les ronds et les carrés, les rayures et les pois, ce qui donne des planches très stylisées (voir Abirached, *Je me souviens*, 34). Tout est décoré, un décor qui rappelle le Proche-Orient (voir Abirached, *Je me souviens*, 32.)). Le lecteur découvre beaucoup de petits détails à l'intérieur d'une même planche, ce qui fait qu'il ne se lasse pas et peut regarder cette même planche plusieurs fois en y découvrant de nouvelles formes à chaque fois. Ayant suivi

L'Académie Libanaise des Beaux-Arts, il n'est pas étonnant qu'Abirached travaille à l'encre de chine, et cela explique également le choix du noir et blanc, ainsi que la calligraphie arabe¹⁶², que l'on retrouve dans ses dessins.



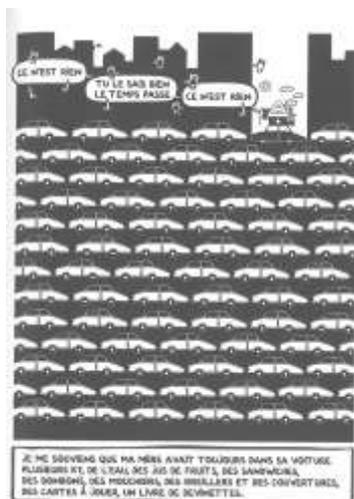
ill. Je me souviens 6: Abirached, *Je me souviens*, 70, détail de la planche.

La façon dont elle se représente avec ses cheveux bouclés est comme son image de marque (ill. 6). Toutes ses BD s'identifient au premier coup d'œil grâce la manière dont elle représente ses cheveux (Voir Zeina Abirached, *Mourir partir revenir, le jeu des Hirondelles* (Paris, 2007) et Zeina Abirached, *38, rue Youssef Semaani* (Paris, 2006)).

¹⁶²Zeina Abirached, Interviewée par Sbuoro, Scenario.com (07.02.2008) URL: http://www.scenario.com/interview/Entretien+avec+Zeina+Abirached_ZEINA.html (19.03.2014).

deuxième partie : analyses

De plus, elle reproduit, à la manière de Satrapi des formes à l'ordinateur¹⁶³, pour signaler la répétition (ill. 7).



ill. Je me souviens 7: Abirached, *Je me souviens*, 41.

Zeina Abirached joue sur la répétition de séquences qui ne changent que par de petits détails. Les vignettes se suivent et se ressemblent, à l'exception de la position de la main par exemple (voir Abirached, *Je me souviens*, 34-35). Les planches des pages 40 et 41 (ill. 7) représentent les embouteillages et rappellent certaines planches de Satrapi (voir Satrapi, *Persepolis*, Tome 2, Les bijoux). Ici, la régularité du dessin est retravaillée à l'ordinateur. D'autres scènes rappellent autant dans la manière d'agencer le dessin que dans le récit même les planches ou les

séquences de Satrapi. Il s'agit des souvenirs du changement du son corps, d'une jeune fille qui grandit (voir Abirached, *Je me souviens*, 57). Cette scène pourrait être mise en parallèle avec la scène de Satrapi qui prend conscience du changement physique de son corps (voir Satrapi, *Persepolis*, Tome3, Le légume).



ill. Je me souviens 8: Abirached, *Je me souviens*, 66.

Les planches sont très inégales, le nombre de vignettes par planche varie d'une (ill. 7) à quatre (ill. 8) ou encore à douze (voir Abirached, *Je me souviens*, 25). Très peu de planches ressemblent à des planches « traditionnelles », c'est à dire que le lecteur a l'habitude de voir des planches avec un espace inter-iconique plutôt régulier, un nombre de vignettes assez élevé par planche. Abirached se contente souvent de deux vignettes allongées sur la largeur de la page. Parfois, cette vignette est elle-même composée de plusieurs vignettes internes (voir Abirached, *Je me souviens*, 3). Le lecteur comprend que ces quatre vignettes forment une unité et les lit automatiquement en une

¹⁶³ Zeina Abirached, Interviewée par Sbuoro, Scenario.com (07.02.2008) URL: http://www.scenario.com/interview/Entretien+avec+Zeina+Abirached_ZEINA.html (19.03.2014).

deuxième partie : analyses

fois, avant de passer à la vignette du dessous. Il n'y a pas de contour aux cases (voir ill. 2), mais le texte est toujours encadré. Le manque de cadrage autour des vignettes permet le débordement du cadre, procédé avec lequel Abirached joue souvent.



ill. Je me souviens 9: Abirached, *Je me souviens*, 66, détail de la planche.



ill. Je me souviens 10: Abirached, *Je me souviens*, 61, détail de la planche.

Il s'agit de faire déborder le dessin du cadre de la vignette, celui-ci s'étendant sur le reste de la page. L'auteure choisit ici de le faire uniquement dans le détail (ill. 9), c'est à dire qu'elle ne laisse dépasser que les cheveux des personnages par exemple ou alors des ciseaux (ill. 10), ou encore les bulles ou juste les appendices (ill. 9) :

Là où les auteurs expriment des émotions puissantes et sophistiquées- par la subtilité de leur posture et de la gestuelle, fondamentales dans la révélation de l'histoire-le contour des cases devient moins nécessaire pour exprimer avec efficacité leur contenu.¹⁶⁴

Les émotions retransmises par Abirached ne paraissent pas sophistiquées. Cependant, ce débordement des cases semble ici retransmettre un manque de liberté. Le cadre a en effet une fonction émotionnelle. Et c'est en s'évadant du cadre ou en faisant s'évader d'autres personnages, que l'auteure montre ce manque de liberté au Liban. Les enfants ne sont pas tout à fait libres de leur geste, ne pouvant se balader seuls dans les rues de Beyrouth, comme ne le sont pas non plus les adultes. Le fait de faire sortir des cases de sa BD les personnages manifeste cette envie des habitants de s'évader.

De plus, là où Delisle par exemple choisit la page entière comme méta-case afin de pouvoir dessiner une multitude de scènes différentes, Abirached l'utilise, elle, pour mieux mettre l'accent sur une seule et même scène (ill. 3). Ici, la page est la case.

¹⁶⁴ Eisner, *Les clés de la Bande Dessinée*, 71.

deuxième partie : analyses

La bande dessinée d'Abirached est composée de deux parties dissociées par six pages noires, contenant un dessin tout à fait différent du reste. Il s'agit de trait de crayon blanc sur fond noir. Abirached dessine à plusieurs reprises les adultes vus d'en bas, ou juste leurs pieds (28-29, 51). Cela rappelle au lecteur qu'il s'agit d'un récit d'enfant, d'une histoire vue par une enfant. Elle décide de plus de dessiner une vie en temps de guerre sans jamais évoquer de scène de guerre. Le lecteur n'aperçoit des obus qu'une seule fois, par la fenêtre derrière son père qui écoute de la musique. Certaines rues pleines de débris sont représentées, mais la majorité des planches retrace une vie dans laquelle tout paraît « normal ». L'auteure met en avant la vie quotidienne et les douceurs de cette vie d'enfant, avec ici et là des souvenirs de guerre.

2.4.3 LE CONCEPT DE REALITE

Les lignes du dessin d'Abirached sont très simples, et retracent en même temps très bien la réalité, comme c'est le cas dans *Persepolis*. Comment fait-on pour reconstruire la réalité avec un dessin très synthétique? C'est avec ce dessin que le message et les émotions passent, alors qu'il n'est pas question de dessiner de manière réaliste.

*Aber [...] eine gerade in den letzten Jahren zu beobachtende augenfällige Vielzahl von Comic-Produktionen bzw. graphic novels (sowie deren Verfilmungen), die sich mit zeithistorischen politischen Ereignissen aus autobiographischer Perspektive auseinandersetzen, lassen die Frage nach dem spezifischen Potential und der Funktion von Comics als Genre und als Technik in Bezug auf das Verhandeln eines Begriffs von Realität bzw. auf die Auseinandersetzung mit Realitätskonstruktion noch dringlicher in den Blickwinkel rücken*¹⁶⁵.

La force de bandes dessinées comme *Je me souviens*, mais les exemples sont multiples, est justement ce dessin non réaliste pour montrer une réalité dure et prenante. L'abstraction rend très bien compte du message que veut faire passer l'auteure, et les symboles utilisés se font déchiffrer de manière très claire par les lecteurs, qui parfois, préfèrent ne pas avoir de dessins trop réalistes. Il s'agit de représenter la réalité à l'aide de symboles déchiffrables pour tous, sans être forcé de les représenter de manière explicite.

¹⁶⁵ Lummerding, *Das Politische trotz allem*, 325.

deuxième partie : analyses

2.4.4 LA MEMOIRE

La mémoire dans *Je me souviens* ressemble à la mémoire de tout le monde dans le sens où certains souvenirs reviennent, d'autres non. Il n'y a pas toujours d'élément pour expliquer pourquoi un tel souvenir revient alors que d'autres restent enfouies. Les souvenirs n'ont pas toujours de liens entre eux, certains événements restent très vagues, d'autres reviennent de manière très précise.

Zeina Abirached parle dans une interview du refus de beaucoup de gens de parler de la guerre, comme sa grand-mère par exemple¹⁶⁶. Elle dessine pour soulever cette amnésie, écrit pour ne pas oublier ce qu'il s'est passé. Elle retrace cette vie dure mais ponctuée de moments heureux pendant lesquels l'on arrive à oublier la guerre. Elle veut faire comprendre pourquoi les gens peuvent rester si longtemps dans un pays en guerre. Ses souvenirs se mêlent, entre souvenirs de guerre et souvenirs de jeux¹⁶⁷.

2.4.5 LE TRAUMATISME

De par la forme même qu'Abirached choisit pour faire cette BD, ces séquences brèves de souvenirs, le lecteur peut ressentir le traumatisme. Le choix de présenter ces souvenirs en courtes séquences et non en un récit fluide et chronologique donne en effet l'impression au lecteur que les souvenirs arrivent tel quel dans sa tête, comme si elle n'avait plus en tête toute l'histoire, mais ne pouvait que donner des bribes de souvenirs. De plus, certains souvenirs sont contenus en une seule planche, ou même en une seule et même case, ici une méta-case (voir Abirached, *Je me souviens*, 9), alors que d'autres se poursuivent sur plusieurs planches (voir Abirached, *Je me souviens*, 17 ff.)

Tout comme dans *Chroniques de Jérusalem*, l'importance du mur qui sépare sa rue du reste de la ville joue un grand rôle dans son récit. Petite, elle ne se rendait pas compte de

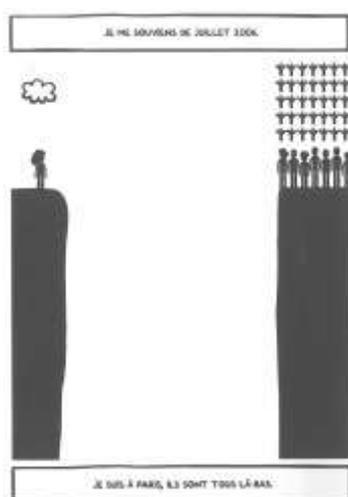
¹⁶⁶ Zeina Abirached, Arte, Comic Zeichnerin Zeina Abirached, Zeichnen gegen das Vergessen, URL (22.10.2013): <http://www.youtube.com/watch?v=zm18oTJkCYM> (16.03.2014)

¹⁶⁷ Zeina Abirached, URL (07.10.2013): <http://www.youtube.com/watch?v=nPBTZ8kegil> (16.03.2014)

deuxième partie : analyses

l'importance de ce mur, mais c'est une fois ce mur tombé, qu'elle prend conscience qu'elle était en fait coupé de ses voisins de rue, juste par ce mur. C'est à ce moment-là qu'elle comprend que sa rue ne s'arrête pas à son immeuble, que la ville s'étend beaucoup plus que ce qu'elle aurait pu imaginer (voir Abirached, *Je me souviens*, 5).

Le traumatisme se manifeste surtout tout à la fin de la bande dessinée. L'auteure vit alors en France, alors que sa famille est restée au Liban. En 2006, le Liban vit une deuxième guerre. L'éclatement familial et le décalage entre cette vie dans un pays en guerre et sa vie à l'abri des conflits fait contraste et met le lecteur mal à l'aise (ill. 11).



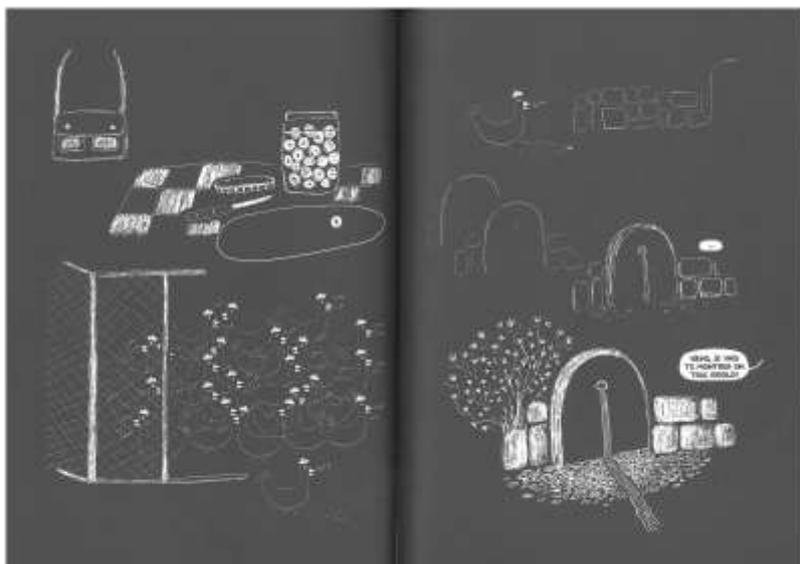
Abirached transmet ce malaise par la façon dont elle se met en scène d'un côté d'un ravin, avec sa famille de l'autre côté, injoignable, sous des bombes. Le lecteur comprend à ce moment-là le désarroi et la détresse dans laquelle elle se trouve, à ne rien pouvoir faire d'autre qu'attendre des nouvelles de ses proches. Celles-ci arrivent mais rien ne peut retransmettre ce qu'ils vivent vraiment.

ill. Je me souviens 11: Abirached, *Je me souviens*, 83.

De plus, les six pages noires au milieu du récit jouent un rôle important. Cette césure représente un tournant dans l'histoire.

La séquence qui précède ces six pages noires est une double-page sur l'exil, sur tous les lieux dans lesquels la famille Abirached s'est réfugiée tout au long de la guerre. Encore une fois, la mère se montre protectrice et semble essayer de prendre ces événements avec entrain : « Allez les enfants ! »¹⁶⁸, comme s'il s'agissait d'un départ en vacances. La séquence qui suit cet interstice est également sur le thème de l'exil. La famille Abirached s'apprête à prendre le bateau pour Chypres. Ces six pages noires crayonnées de blanc, représentent des lieux sans aucune explication, sans aucune légende et pour le lecteur assez déroutant, il semblerait que cet exil vécu à plusieurs reprises ait été une expérience traumatisante pour le personnage principal (ill. 12).

¹⁶⁸ Abirached, *Je me souviens*, 42.



ill. Je me souviens 12: Abirached, *Je me souviens*, 48-49.

Le lecteur est laissé dans le flou, n'apprend pas ce qui s'est passé pendant cette période mais tout laisse à penser qu'il ne s'agissait pas de moments de bonheur.

Malgré le bonheur et la joie transmis dans la bande dessinée de Zeina Abirached, la peur est omniprésente. Le tout

premier souvenir qui est présenté au lecteur donne dès le début le ton grave de la situation. La première planche est constituée d'une seule case toute noire, avec juste en bas de la case le personnage principal, qui est également la narratrice et l'auteure, entourée de sa mère et de son frère. La mère dit aux enfants : « Promettez-moi que vous ferez toujours attention l'un à l'autre »¹⁶⁹. La peur se fait ressentir dans des situations précises, comme celle de la nuit du 27 janvier 1989 (voir Abirached, *Je me souviens*, 27), mais également dans le quotidien. Ceci est relevé par des petits détails comme ceux des provisions dans la voiture (voir Abirached, *Je me souviens*, 41) par exemple. Abirached transmet aussi la peur des adultes qui semble l'avoir marquée. Ses maîtresses ont peur, et son père aussi sans doute lorsqu'il écoute de la musique lors de bombardements. Elle témoigne également de sa peur à elle, adulte, en 2008, lors d'orages à Paris (voir Abirached, *Je me souviens*, 82). Le traumatisme se fait également ressentir dans les privations et la dureté de la vie, le manque matériel, le manque d'eau, mais en même temps le plaisir à retrouver ces choses-là. Abirached, malgré la dureté de certaines scènes, ne semble pas vouloir susciter l'apitoiement, mais retracer la vie telle qu'elle était, avec ses moments difficiles, mais également ses moments de pure joie et de bonheur.

¹⁶⁹ Zeina Abirached, *Je me souviens* (Paris, 2012), 1.

3 TROISIEME PARTIE : RESUME

3.1 CONCLUSION

3.1.1 COMPARAISON DES QUATRE BANDES DESSINEES.

Si le traumatisme ne se manifeste pas de la même manière dans ces quatre bandes dessinées, il y est pourtant présent. Ces quatre œuvres illustrent différentes tendances esthétiques, graphiques et idéologiques de la bande dessinée du grand XXème siècle, dans une même aire géographique (qui recouvre les différentes régions du Proche-Orient) et une même période historique (de la fin des années 1970 au début des années 2000). Elles retracent les événements historiques et bouleversants que traversent quatre pays, que subissent quatre individus. Qu'il s'agisse du *Photographe*, de *Persepolis*, des *Chroniques de Jérusalem* ou de *Je me souviens*, le caractère documentaire n'est pas à mettre en doute. Ces quatre BD sont vraies, représentent la réalité, chacune à sa manière, et par le biais de la vie d'un individu, elles ne peuvent donc qu'être touchantes. Il ne s'agit pas de retransmettre la réalité comme dans n'importe quel film de guerre ou le spectateur aurait des scènes « réelles » devant les yeux. Il est question ici de faire découvrir au lecteur un monde de sensibilité, un monde d'émotions dans lequel se sont trouvés les auteurs à certains moments de leur vie, et qu'ils ont eu envie de mettre en mots et en images. Il s'agit de représenter la réalité comme ils l'ont perçue et comme ils ont eu envie de la faire passer. Cette représentation dessinée permet beaucoup de possibilités, permet de mettre des accents différents sur ce que l'on veut montrer et sur ce que l'on veut faire percevoir¹⁷⁰. Il n'est pas question de la réalité mais de la façon dont est représentée cette réalité. *Le Photographe* et *Chroniques de Jérusalem* sont en couleurs, mais des couleurs qui tournent autour d'un même ton tout au long du récit (les couleurs sable pour le premier, les teintes de gris pour le second). Il s'agit de dessins plutôt réalistes, assez détaillés. De même, les

¹⁷⁰ Lummerding, *Das Politische trotz allem*, 335.

Troisième partie : résumé

deux récits sont écrits par deux hommes adultes, qui ont fait le choix, à un moment donné de leur vie, de vivre une expérience hors du commun en s'exilant pour une courte durée donnée, dans un pays en guerre. Même si les raisons de ces voyages diffèrent, l'approche des deux auteurs est la même. Lefèvre était en mission alors que Delisle ne faisait qu'observer dans un premier temps, mais les deux savaient à quoi ils s'exposaient. L'approche des deux autres auteures est tout à fait différente. Il s'agit de deux femmes qui n'ont pas eu le choix de vivre ces expériences traumatisantes qu'était la vie d'enfant dans un état en guerre. Elles ont toutes deux choisies de retracer leur enfance en noir et blanc, ce qui rappelle d'abord le flash-back du film, qui souvent se fait en noir et blanc. Elles n'essaient pas de rendre leur dessin réaliste, et c'est avec la simplicité de celui-ci qu'elles trouvent leur force dans ce qu'elles renvoient au lecteur. Toutes deux jouent avec le contraste du noir et blanc, avec les formes et la géométrie. Marjane Satrapi écrit avec le recul du temps, sur ces différentes expériences d'exil en Autriche puis en France, tandis que Zeina Abirached écrit avec la fraîcheur de son jeune âge. Ce que l'on retient est que chaque bande dessinée, chaque expérience est une histoire subjective, une manière d'appréhender les choses, de percevoir la vie et de la faire partager. Ces quatre bandes dessinées ont aussi des points communs. Elles racontent toutes l'histoire de pays en guerre. Il s'agit de conflits internationaux, sur des bases de différences de communautés et de religions. Il s'agit de plus de récits biographiques, tous les narrateurs racontent une histoire vécue. Tous mêlent vie quotidienne et événements bouleversants de la guerre. La vie quotidienne des populations locales qui subissent des guerres, les difficultés matérielles, la souffrance, la peur, ainsi que leur vie à eux, leur tracasseries, leurs traumatismes, leurs peurs et leurs souffrances, leur isolement. Ces quatre œuvres sont des témoignages de l'histoire contemporaine, l'histoire du tournant du 20^{ème} au 21^{ème} siècle et ses conflits interminables.

3.1.2 CONCLUSION

Le 9^{ème} Art évolue, comme tout autre art et s'adapte aux besoins et à la mentalité d'une époque et de ses contemporains. Si la bande dessinée était destinée aux enfants et aux jeunes il y a des dizaines d'années, ce genre est devenu un moyen de parler de sujets sérieux, un moyen d'informer la population de manière différente que celle des journaux ou

Troisième partie : résumé

de l'actualité. Ce médium permet à beaucoup d'accéder à des sujets auxquels ils ne se seraient pas intéressés auparavant. Et pour ceux qui s'y intéressent, la BD offre la possibilité de percevoir les choses de l'extérieur, à travers les yeux et les émotions d'un étranger. Les bandes dessinées-documentaires, les reportages de guerre, les autobiographies foisonnent et cela montre à quel point beaucoup éprouvent le besoin de partager leurs expériences personnelles fortes, bouleversantes ou même traumatisantes. La lecture de toutes ces romans graphiques ne peuvent être que touchante et donner l'envie d'en lire d'autres, toujours et encore.

4 BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires:

- Zeina Abirached, *Je me souviens* (Paris, Cambouraki, 2012).
- Guy Delisle, *Chroniques de Jérusalem* (Ligugé, Éd. Delcourt, 2012).
- Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre, Frédéric Lemercier, *Le Photographe, Tome 1, 2, 3*(Paris, Aire libre/Dupuis, 2003, 2004, 2006, version intégrale 2010).
- Marjane Satrapi, *Persepolis* (Paris, L'Association, 2000-2003, version intégrale, 2012).

Sources secondaires:

- Jeff Adams, *Documentary Graphic Novels and Social Realism* (Bern, Lang, 2008).
- Amir, Khalil, *Zahra's Paradise* (Tournai, Casterman, 2011).
- Jan Bateans, *Pour le roman-photo* (Bruxelles, Éd. Les Impressions Nouvelles, 2010).
- Roland Barthes, *L'obvie et l'optus, Essais critiques III* (Paris, Éd. du Seuil, 1983).
- Mariella Colin, *La guerre civile espagnole vue dans les bandes dessinées de l'Italie fasciste*. In : Viviane Alary, Benoît Mitaine (Hg.), *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme* (Genève, Éd. Médecine et Hygiène-Georg, 2011) 27 45.
- Joseph Courtès, *Du lisible au visible. Analyse sémiotique d'une nouvelle de Maupassant, d'une bande dessinée de B. Rabier* (Bruxelles, De Boeck Univ. [u.a.], 1995).
- Renée Dickason, *Histoire/histoire(s) ou la construction fictionnelle de la Seconde Guerre mondiale dans les bandes dessinées britanniques*. In : Viviane Alary, Benoît Mitaine (Hg.), *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme* (Genève, Éd. Médecine et Hygiène-Georg, 2011) 47 63.

Bibliographie

- Barbara Eder, *Zeit der Revolution-Revolution der Zeit. Figuren der Zeitlichkeit in Marjane Satrapis Persepolis*. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (Hg.), *Theorien des Comics. Ein Reader* (Bielefeld, Transcript-Verl., 2011) 283-301.
- Will Eisner, *Les clés de la Bande Dessinée. 1. L'Art séquentiel* (Luçon, Éds. Delcourt, 2009).
- Pierre Fresnault-Deruelle, *Male Call ou la guerre en dentelles*. In : Viviane Alary, Benoît Mitaine (Hg.), *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme* (Genève, Éds. Médecine et Hygiène-Georg 2011) 19 26.
- Ari Folman, David Polonsky, *Waltz with Bashir* (Zürich, Atruim- Verl., 2009).
- Gérard Genette, *Discours du récit* (Paris, Éd. du seuil, 2007).
- Michael Hein, « *What haunts a Soldier's Mind: Monstres, Demons and the lost Trenches of Memory* ». *Representations of Combat Trauma in the Works of Jacques Tardi*. In : Jan Baetens (Hg.), *The Graphic Novel* (Leuven, Leuven Press, 2001) 101-111.
- Michael Hein, Michael Hüners, Torten Michaelsen (Hg.), *Ästhetik des Comics* (Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2002).
- Heike Elisabeth Juengst, *Carol Lay's Joy Ride: How to become yourself by being someone else*. In: Jan Baetens (Hg.), *The Graphic Novel* (Leuven, Leuven Press, 2001) 131 138.
- Jean-François Le Ny, *Traumatisme psychique*. In : Henriette Bloch, Roland Chemama, Éric Dépret u.a. (Hg.), *Le grand dictionnaire de la psychologie*, (Paris, Larousse, 2011) 965 966.
- Susanne Lummerding, *Das Politische trotz allem. Holocaust-Diskurse im Comic*. In: Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert (Hg.), *Theorien des Comics. Ein Reader* (Bielefeld, Transcript-Verl, 2011) 321-340.
- Anne Magnussen, *The Semiotics of C.S. Peirce as a theoretical Framework for the Understanding of Comics*. In: Anne Magnussen, Hans-Christian Christiansen (Hg.), *Comics&Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics* (Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2000) 193 207.

Bibliographie

- Vincent Marie, *Entre mémoire et histoire. La fabrique d'un imaginaire de la Grande Guerre en bande dessinée : le cas de Jacques Tardi*. In : Viviane Alary, Benoît Mitaine (Hg.), *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme* (Genève, Éds. Médecine et Hygiène-Georg, 2011) 185 206.
- Philippe Marion, *La guerre prise de vue. De Shooting War au Photographe*. In : Viviane Alary, Benoît Mitaine (Hg.), *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme* (Genève, Éds. Médecine et Hygiène-Georg, 2011) 287 312.
- Scott McCloud, *L'Art invisible* (Ligugé, Éds. Delcourt, 2011).
- Stephan Packard, *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse* (Göttingen, Wallstein Verlag, 2006).
- Frédéric Pomier, *Comment lire la bande dessinée* (Langres, Klincksieck, 2005).
- Michel Porret, *L'affaire Pleksy-Gladz. L'imaginaire totalitaire dans la bande dessinée francophone*. In : Viviane Alary, Benoît Mitaine (Hg.), *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme* (Genève, Éds. Médecine et Hygiène-Georg, 2011) 65 91.
- Jacques Samson, *Le sujet de la guerre en bande dessinée*. In : Viviane Alary, Benoît Mitaine (Hg.), *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme* (Genève, Éds. Médecine et Hygiène-Georg, 2011) 255 268.
- Art Spiegelman, *Maus* (Frankfurt am Main, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2008).
- Georges Perec, *Je me souviens* (Paris, Éds. Hachette, 1990).

Source numériques:

- Juliette Fournot, *A ciel ouvert. Journal filmé d'une mission en Afghanistan*, 1986.
- Mark Daniels, *La BD s'en va t-en guerre. De Art Spiegelman à Joe Sacco : Histoire du BD journalisme* (Arte Éditions, 2009).

Bibliographie

-Larousse 2008, URL :

http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/h%C3%A9ros_h%C3%A9ro%C3%AFne/3972_1 (05.03.2014).

-Larousse 2008, URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9motion/28829> (05.03.2014).

-Salman Rushdie, interviewé par Rosemary Magee, à la Emory University, URL (02.03.2011): <http://www.youtube.com/watch?v=LMFL0isGN5M> (17.03.2014).

-Zeina Abirached, Interviewée par Subor, Scenario.com URL (07.02.2008): http://www.scenario.com/interview/Entretien+avec+Zeina+Abirached_ZEINA.html (19.03.2014).

-Zeina Abirached, Arte, Comic Zeichnerin Zeina *Abirached*, Zeichnen gegen das Vergessen, URL (22.10.2013): <http://www.youtube.com/watch?v=zm18oTJkCYM> (16.03.2014).

-Zeina Abirached, URL (07.10.2013): <http://www.youtube.com/watch?v=nPBTZ8kegil> (16.03.2014).

-Guy Delisle, Interview par Benjamin Roure de la Fnac, fauve d'or d'Angoulême pour les Chronique de Jérusalem URL (30.03.2012) : <http://www.youtube.com/watch?v=d2il4JOqI00> (14.03.2014).

-Guy Delisle, Interview par Benjamin Roure, URL (26.01.2012): <https://www.youtube.com/watch?v=xFCNz0SkPhU> (16.03.2014).

5 ANNEXES

5.1 TABLE D'ILLUSTRATIONS:

5.1.1 LE PHOTOGRAPHE

<i>ill. Le photographe 1: Guibert, Lefèvre, Lemercier, Le photographe, première de couverture.....</i>	<i>34</i>
<i>ill. Le photographe 2: Guibert, Lefèvre, Lemercier, Le photographe, première partie, 54.....</i>	<i>38</i>
<i>ill. Le photographe3 : Guibert, Lefèvre, Lemercier, Le photographe, première partie, 43.....</i>	<i>39</i>
<i>ill. Le photographe 4: Guibert, Lefèvre, Lemercier, Le photographe, seconde partie, 94.....</i>	<i>40</i>
<i>ill. Le photographe 5: Guibert, Lefèvre, Lemercier, Le photographe, seconde partie, 91.....</i>	<i>40</i>
<i>ill. Le photographe 6: Guibert, Lefèvre, Lemercier, Le photographe, première partie, 29.....</i>	<i>40</i>
<i>ill. Le photographe 7: Guibert, Lefèvre, Lemercier, Le photographe, première partie, 35.....</i>	<i>41</i>
<i>ill. Le photographe 8: Guibert, Lefèvre, Lemercier, Le photographe, première partie, 77.....</i>	<i>41</i>
<i>ill. Le photographe 9: Guibert, Lefèvre, Lemercier, Le photographe, seconde partie, 121.....</i>	<i>40</i>
<i>ill. Le photographe 10: Guibert, Lefèvre, Lemercier, Le photographe, seconde partie, 103.....</i>	<i>42</i>
<i>ill. Le photographe 11: Guibert, Lefèvre, Lemercier, Le photographe, seconde partie, 151.....</i>	<i>44</i>
<i>ill. Le photographe 12: Guibert, Lefèvre, Lemercier, Le photographe, seconde partie, 132.....</i>	<i>47</i>
<i>ill. Le photographe 13: Guibert, Lefèvre, Lemercier, Le photographe, seconde partie, 139.....</i>	<i>47</i>
<i>ill. Le photographe 14: Guibert, Lefèvre, Lemercier, Le photographe, seconde partie, 140.....</i>	<i>47</i>
<i>ill. Le photographe 15: Guibert, Lefèvre, Lemercier, Le photographe, troisième partie, 221.....</i>	<i>49</i>
<i>ill. Le photographe 16: Guibert, Lefèvre, Lemercier, Le photographe, troisième partie, 224-225.....</i>	<i>49</i>

5.1.2 CHRONIQUES DE JÉRUSALEM

<i>ill. Chroniques de Jérusalem 1: Delisle, Chroniques de Jérusalem, première de couverture.....</i>	<i>51</i>
<i>ill. Chroniques de Jérusalem 2: Delisle, Chroniques de Jérusalem, 27.....</i>	<i>52</i>
<i>ill. Chroniques de Jérusalem 3: Delisle, Chronique de Jérusalem, 34.....</i>	<i>52</i>
<i>ill. Chroniques de Jérusalem 4: Delisle, Chroniques de Jérusalem, 49.....</i>	<i>53</i>
<i>ill. Chroniques de Jérusalem 5: Delisle, Chroniques de Jérusalem, 54.....</i>	<i>53</i>
<i>ill. Chroniques de Jérusalem 6: Delisle, Chroniques de Jérusalem, 246.....</i>	<i>54</i>
<i>ill. Chroniques de Jérusalem 7: Delisle, Chroniques de Jérusalem, 243.....</i>	<i>54</i>
<i>ill. Chroniques de Jérusalem 8: Delisle, Chroniques de Jérusalem, 117.....</i>	<i>56</i>
<i>ill. Chroniques de Jérusalem 9: Delisle, Chroniques de Jérusalem, 112.....</i>	<i>56</i>
<i>ill. Chroniques de Jérusalem 10: Delisle, Chroniques de Jérusalem, 116.....</i>	<i>57</i>

Annexes

<i>ill. Chroniques de Jérusalem 11: Delisle, Chroniques de Jérusalem, 43.....</i>	<i>60</i>
---	-----------

5.1.3 PERSEPOLIS

<i>ill. Persepolis 1: Satrapi, Persepolis, première de couverture.....</i>	<i>61</i>
<i>ill. Persepolis 2: Art Spiegelman, Maus, tome 2, 72.....</i>	<i>642</i>
<i>ill. Persepolis 3: Satrapi, Persepolis, Tome 1, La bicyclette.....</i>	<i>643</i>
<i>ill. Persepolis 4: Satrapi, Persepolis, Tome 1, Le foulard.....</i>	<i>63</i>
<i>ill. Persepolis 5: Satrapi, Persepolis, Tome 1, La cellule d'eau.....</i>	<i>64</i>
<i>ill. Persepolis 6: Satrapi, Persepolis, Tome 1, La fête.....</i>	<i>63</i>
<i>ill. Persepolis 7: Satrapi, Persepolis, Tome 2, La clé.....</i>	<i>654</i>
<i>ill. Persepolis 8: Satrapi, Persepolis, Tome 2, La cigarette.....</i>	<i>64</i>
<i>ill. Persepolis 9: Satrapi, Persepolis, Tome 1, Les héros.....</i>	<i>65</i>
<i>ill. Persepolis 10: Satrapi, Persepolis, Tome 4, La fin.....</i>	<i>65</i>
<i>ill. Persepolis 11: Satrapi, Persepolis, Tome 1, Les moutons.....</i>	<i>65</i>
<i>ill. Persepolis 12: Satrapi, Persepolis, Tome 1, Le foulard.....</i>	<i>69</i>
<i>ill. Persepolis 13: Satrapi, Persepolis, Tome 2, Le voyage.....</i>	<i>70</i>
<i>ill. Persepolis 14: Satrapi, Persepolis, Tome 2, Le voyage.....</i>	<i>71</i>

5.1.4 JE ME SOUVIENS

<i>ill. Je me souviens 1: Zeina Abirached, Je me souviens, première de couverture.....</i>	<i>77</i>
<i>ill. Je me souviens 2: Abirached, Je me souviens, 14.....</i>	<i>78</i>
<i>ill. Je me souviens 3: Abirached, Je me souviens, 67.....</i>	<i>778</i>
<i>ill. Je me souviens 4: Abirached, Je me souviens, 69.....</i>	<i>78</i>
<i>ill. Je me souviens 5: Abirached, Je me souviens, 15.....</i>	<i>79</i>
<i>ill. Je me souviens 6: Abirached, Je me souviens, 70.....</i>	<i>79</i>
<i>ill. Je me souviens 7: Abirached, Je me souviens, 41.....</i>	<i>80</i>
<i>ill. Je me souviens 8 : Abirached, Je me souviens, 66.....</i>	<i>80</i>
<i>ill. Je me souviens 9: Abirached, Je me souviens, 66.....</i>	<i>81</i>
<i>ill. Je me souviens 10 : Abirached, Je me souviens, 61.....</i>	<i>81</i>
<i>ill. Je me souviens 11 : Abirached, Je me souviens, 83.....</i>	<i>84</i>
<i>ill. Je me souviens 12 : Abirached, Je me souviens, 48-49.....</i>	<i>85</i>

5.2 RÉSUMÉ SCIENTIFIQUE EN ALLEMAND:

Das Medium Comic ist eine hybride Form, die Text und Bild mischt und beide auf unterschiedlichste Weise verbindet. Bilder können abhängig vom Text, aber auch gleichwertig gewichtet sein und aufeinander beruhen. In anderen Comics braucht man das eine oder das andere Medium gar nicht. Der Comic ist also eine Hybride Kunstform, die alle Sinne der Leserinnen erregen kann. Diese Kunstform beruht tatsächlich auf Symbolen, die dechiffriert werden können und Gerüche, Geräusche und Laute widerspiegeln. Je nach Zeichenzügen erkennt man die Mimik einer Figur, kann man die Gefühle entziffern, sei es Wut, liebe, Angst oder Traurigkeit. Ist es möglich starke Gefühle und Gemütszustände, bis zum Trauma in der 9. Kunst darzustellen? Die vier betrachteten Graphic Novels, *Le photographe*, von Guibert, Lefèvre und Lemercier, *Satrapis Persepolis*, *Die Chroniques de Jérusalem* von Delisle und Abiracheds *Je me souviens* sind Erinnerungen, Lebenserfahrungen, die in unterschiedlicher Art und Weise und an unterschiedlichen Zeitpunkten dargestellt werden, und von Kriegstraumata handeln.

In den letzten Jahrzehnten sind eine Fülle an Comics und Graphic Novels erschienen, die im Gegensatz zu den „traditionellen“ Comics, welche sich hauptsächlich an Jugendliche richten, politische und geschichtliche Themen behandeln. Art Spiegelman mit dem zweibändigen *Maus, die Geschichte eines Überlebenden* hat am Anfang der 1980er den Weg in Europa bereitet, ernste und harte Themen in dem Comic zu behandeln. Es hat sich herausgestellt, dass eine Vielzahl von Schriftstellerinnen über ihre eigenen persönlichen Erfahrungen anhand des Mediums Comic darstellen. Diese Diplomarbeit beschäftigt sich im speziellen mit Kriegstrauma im französischsprachigen Comic. Es handelt sich nicht um Kriegsreporterinnen oder Journalistinnen, sondern vielmehr um Comics-Schreiberinnen, die sich entschieden haben, ihre persönliche Erfahrung zum Thema ihrer Werke zu machen.

Le photographe ist ein drei bändiger Comic, der von drei Autoren geschrieben wurde. Didier Lefèvre, der tatsächliche Photographe, begleitete Mitte der 1980er Jahre eine „Ärzte ohne Grenze“-Mission nach Afghanistan, das sich gerade in einem Krieg mit der Sowjet-Union befand. Er erlebte und fotografierte diese Mission. Emmanuel Guibert, ein berühmter

Annexes

französischer Comicschreiber, zeichnete und schrieb die Geschichte Lefèvres. Frédéric Lemerrier arbeitete als Grafiker, mischte Zeichnungen und Fotografien und prägte *Le photographe* mit seinem Stil. Das Buch verwendet stark die Intermedialität: Wo es keine Fotos zu erzählen gab, setzte Guibert eine Zeichnung. Da wo von Wüste und rauem Klima die Rede war, setzte Lemerrier die passenden Farben ein. Die Art und Weise wie die Mischung zwischen Fotos und Zeichnungen gemacht wurde, überträgt das Gefühl des Traumas.

Guy Delisle folgte 2006 seiner Frau, die für „Ärzte ohne Grenze“ arbeitete, nach Jerusalem, nachdem er in Burma, Nordkorea und China war. Diese Reise wurde in den *Chroniques de Jérusalem* verarbeitet. Der Schriftsteller inszeniert sich und seine Familie in dem gespannten Kontext Jerusalems. Er lernte eine neue Kultur und Umgebung kennen und interessierte sich vor allem für die Menschen, welche mit unterschiedlichsten Religionen, Sitten und Traditionen zusammenleben müssen. Auch hier gibt Delisle den Leserinnen ein Gefühl der Wirrnis und der Befangenheit.

Persepolis von Marjane Satrapi und *Je me souviens* von Zeina Abirached sind beides Comics, welche in schwarz-weiß gezeichnet sind. Beide sind Kindeserinnerungen, beide von Frauen geschrieben, die als Kind in einem Kriegsland gelebt haben. *Persepolis* ist eine Reflektion über Religionen und über eine missbrauchte Macht. Es beginnt bei der iranischen Revolution 1979 und endet in den 1990er Jahren, als Satrapi schon erwachsen ist. Das Trauma wird durch eine Fülle an unterschiedlichen Elementen gezeigt, angefangen mit der Anwendung von schwarz-weißen Kontrasten. Der ganze Comic ist ein Spiel von dunklen Schatten und hellen Flächen, die symbolisch für das Gute und das Böse stehen. Ähnliches gilt für das schwarz-weiß Spiel von *Je me souviens* von Abirached, das eine Aufzählung von mehr oder weniger langen und präzisen Erinnerungen an eine Kindheit während des Libanonkrieges in den 1980er Jahren ist.

Alle vier Comics haben gemeinsam, dass es sich um den Alltag im Krieg handelt und im speziellen, um die beteiligten Menschen, die unter dem Krieg leiden. Die Hauptdarsteller sind keine Super-Helden, wie man es von anderen Comics gewohnt ist. Es sind einfache Männer, Frauen, oder auch Kinder, durch deren Augen wir sehen, die mit ihren Kriegserfahrung leben müssen, und es für wichtig gehalten haben, diese Erfahrung, aber auch und vor allem die Erfahrungen von tausenden Menschen, die mit ihnen das selbe

Annexes

Schicksal teilen, in einem Comic festzuhalten. Der Comic ermöglicht eine andere Lektüre der geschichtlichen und politischen Ereignisse, eine inoffizielle Lektüre des Lebens von unschuldigen Menschen, die in Konflikte einbezogen werden, ohne eine Wahl zu haben.

5.3 CURICULUM VITAE:

Persönliche Daten

Name: Marie BERNARD

Geburtsdatum: 20. Juni 1984

Staatsbürgerschaft: Frankreich

Ausbildung

1989 – 1993: Ecole de la Pigacière
14000 Caen, France

1993 – 2002: Lycée français de Vienne
1090 Wien, Liechtensteinstraße 37 A

Juni 2002: Baccalauréat général L (französische Matura mit Schwerpunkt
Literatur und Sprachwissenschaften, mit gutem Erfolg)

2002 – 2004: Studium: Deutsche und französische Literatur und
Sprachwissenschaften (Diplom: DEUG), Université de Rennes II,
Frankreich

seit 2005-2006: Studium: Lehramt Französisch und Geschichte, Sozialkunde und
politische Bildung, Romanistik und Institut für Geschichte,
Hauptuniversität Wien

Berufliche Erfahrungen

2004 – 2005: Fremdsprachassistentin in Wien:

- RG9IKT, Bundesgymnasium IX Wasagasse 10, 1090 Wien
- Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium VIII Albertgasse
18-22, 1080 Wien

Unterricht in Klassen der 3. bis 8. Schulstufe

2005 – 2006: Fremdsprachassistentin in Wien:

- Gymnasium der Dominikanerinnen Schlossberggasse, 1130,
Wien
- Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium XII, Erlgasse 32-
34, 1120 Wien

Annexes

2007 – 2009: Unterricht in Klassen der 5. bis 8. Schulstufe
Angestellte in einem Modegeschäft
Seit 2007: Sekretariat in einer Rechtsanwaltskanzlei
2009 - 2012: MDP maternelle, Lycée français de Vienne

Tätigkeiten

1998 – 2010: Nachhilfestunden für österreichische Schüler

Sommer 2003: Au-pair in Österreich

2004 – 2006: Privatunterricht Französisch mit einer Gruppe von 5 Kindern zwischen 11 und 13 Jahren: spielerisches Lernen, Grammatik, Theater, französische Landeskunde...

2006 – 2009: Nachhilfe in einem Lernhilfestudio in Wien

Sonstige Kenntnisse

Sprachen:

Sprache	mündlich	schriftlich
Französisch(Muttersprache)	fließend	fließend
Deutsch	fließend	fließend
Englisch	gut	gut
Latein	/	Latinum