



Intervention de Pierre Burignat, professeur agrégé d'Histoire dans le cadre du stage BD et Seconde Guerre mondiale - 4 et 5 avril 2011

BD et Shoah

Commençons par un truisme: la bande dessinée est, au sein de la littérature un genre particulier. Pourtant, a priori, rien ne la distingue d'autres genres littéraires : depuis les débuts de Rodolphe Töpffer (1799-1846) qui fut le premier à développer cette forme de récit combinant l'image et le texte, elle a acquis sa légitimité et conquis ses lettres de noblesse. Elle s'est bâtie un Panthéon, où les figures tutélaires de Hergé et Hugo Pratt sont aujourd'hui rejointes par Tardi ou Art Spiegelman ; elle a ses ouvrages fondateurs, ses séries phares qui font le lien entre le cercle toujours plus grand des bédéphiles et cet ensemble énigmatique et protéiforme "grand public". Sa légitimité a été confortée au cours des années 1970 et 1980 par sa reconnaissance institutionnelle : création du festival de la bande dessinée à Angoulême, études sur la bande dessinée comme genre, et couronnement suprême place accordée dans les manuels scolaires : on peut penser notamment aux manuels de collège reproduisant des planches de Tintin (*Le sceptre d'Ottokar*, sur la situation en Europe à la veille des années 1930, ou *L'étoile mystérieuse*, album qui fit tant de mal à la légende hergéenne par les stéréotypes antisémites véhiculés) ou de Tardi (*C'était la guerre des tranchées* album reposant sur les lettres fictives de soldats durant la Première Guerre mondiale).

La Shoah est entrée dans les programmes scolaires en 1981. Elle est aujourd'hui abordée en CM2, intégrée à la "culture humaniste". Au collège, elle est étudiée en classe de troisième, et dans toutes les séries de première. C'est la conséquence des prises de conscience tardives des années 1980. L'enseignement de l'extermination des Juifs et des Tsiganes pose un corollaire incontournable : celui de la question des supports employés. La littérature sur la Shoah est présente dans les manuels d'histoire, avec notamment Primo Levi. Quelle peut être alors la place de la bande dessinée parmi ceux-ci ? En effet, le lien est longtemps apparu ténu, voire indécent, entre la Shoah, événement tragique dans son essence même, et la bande dessinée, sous-genre mineur longtemps confiné à sa seule dimension ludique (divertir) et à un seul public (la jeunesse). Voir la seconde traiter le premier est pendant longtemps apparu non seulement inenvisageable, mais presque obscène. Le critique Robert S. Levanthal affirmait que le caractère dramatique de la Shoah interdisait qu'un genre aussi mineur que la bande dessinée s'y penche. Cela ne faisait qu'appliquer le principe d'Adorno, qui disait qu'il serait "barbare de composer des poèmes après Auschwitz".

Mais dans les années 1980, Art Spiegelman a publié *Maus*, pour laquelle il a reçu en 1992 le

prix Pulitzer : cet événement – on doit plus que jamais en souligner le caractère événementiel, car ce livre reste à ce jour la seule bande dessinée récipiendaire du prestigieux prix littéraire américain – a fait entrer la bande dessinée au panthéon des littératures dignes d'être lues, mais aussi étudiées. Si ce livre est la pierre angulaire du traitement de la Shoah dans la bande dessinée, il ne faut pas pour autant oublier les tentatives – timides, très souvent, pour des raisons sur lesquelles je reviendrai en détail – précédentes qui avaient été faites d'aborder la Shoah dans la bande dessinée, ni résumer le lien entre l'événement historique et ce genre littéraire à cette seule oeuvre : la Shoah a été traitée, avec autant d'ambition, dans d'autres productions.

I La force des non-dits

A La Shoah absente de la bande dessinée

La Shoah est restée absente jusqu'au milieu des années 1980 de la bande dessinée américaine et française.

Du côté des auteurs américains de Comics, édités par Marvel, la Seconde Guerre mondiale a été traitée uniquement sous l'angle de la lutte du Bien contre le Mal. Le Nazi est toujours l'archétype du Mal, sans qu'il soit fait mention de manière implicite ou explicite à la Shoah. Il ne faut pas oublier que les Comics américains avaient un autre objectif : dans les années 1940, il s'agissait de préparer les opinions publiques au fait que les Etats-Unis entrent en guerre aux côtés de Britanniques.

La bande dessinée française et belge a pendant longtemps semblé "faire l'impasse" sur cette question. Les facteurs expliquant cet état de fait sont nombreux : la Belgique et la France ont vécu des périodes lourdes d'ambiguïtés, et les dessinateurs de bande dessinée ont pour certains d'entre eux collaboré : *Le Téméraire* a continué à être publié pendant la guerre, l'attentisme voire la complaisance d'un Hergé et de plusieurs de ses proches a régulièrement été soulignée.... Cette question était d'autant plus sensible que la bande dessinée des années 1950 à 1970 est publiée surtout dans des publications qui restent adressées prioritairement à la jeunesse (il ne faut pas oublier que la plupart des albums de l'époque étaient prépubliés dans des illustrées, comme Tintin, Spirou...) : le nazisme et la Shoah étaient des thèmes trop sérieux pour être abordés avec la jeunesse.

Les allusions à la Seconde Guerre mondiale sont timides, et circonscrites au seul champ militaire (Buck Danny, par exemple). Si la Shoah n'a pas été représentée directement, elle est présente en creux : la révision de certaines cases de ses albums par Hergé, après la guerre, est révélatrice sinon de la prise de conscience au moins du malaise face à la découverte des camps de concentration : un certain antisémitisme devient difficilement défendable.

Hergé, L'étoile mystérieuse (édition de 1941)

La présence de stéréotypes antisémites se raréfie, même si on en retrouve encore par intermittence, comme dans l'album de la série Buck Danny *Les pirates du désert* où un homme, Bronstein, qui cumule tous les poncifs de l'homme d'affaire juif (une identité, Bronstein ; un physique adipeux ; l'indispensable cigare caractérisant un capitalisme sans foi et sans frontières), s'allie aux Arabes pour faire main basse sur le pétrole d'une région du Moyen Orient.

Hubinon, Charlier, Buck Danny contre les pirates du désert

Si le contexte politique de l'après-guerre ne se prête pas encore, en Europe, à un traitement de la Shoah dans la bande dessinée, il faut relever que l'on est passé progressivement de l'antisémitisme au philo-sémitisme. Ainsi, un auteur comme Hugo Pratt, à qui on a reproché son attirance pour l'anarchisme de droite voire sa complaisance envers le fascisme, donne une vision positive du Juif dans *Les Scorpions du désert*.

Durant les années 1950, on retrouve les mêmes non-dits dans la production de comics américains. La Seconde Guerre mondiale se borne à être présentée comme un simple combat militaire du Bien contre le Mal. Une telle approche, dans un pays qui n'a pas vécu de la même

manière que l'Europe le conflit n'est pas surprenante : alors que la Guerre Froide pèse sur la fin des années 1940 et les années 1950. Une seule tentative d'évocation de la Shoah est à relever dans la production américaine de l'époque : une bande dessinée de huit pages, *Master Race*, réalisée par Bernie Krigstein, un grand nom du comics américain peu connu en France, et publié en 1955 dans le n°1 de l'éphémère Comics *Impact*. Il y raconte la rencontre fortuite entre un ancien détenu des camps et son bourreau. La force du noir et blanc et la concision de ce récit lui donnent une grande qualité. L'évocation ouverte des camps, pour les prisonniers politiques et les Juifs (Krigstein évoque Bergen Belsen) sont une première, passée relativement inaperçue en raison de la brièveté de la carrière de Krigstein et de la rareté des traductions de son oeuvre. En France, ce récit a été publié dans *Les meilleurs histoires d'horreur* aux Humanoïdes Associés (collection Xanadu) en 1984 mais n'a fait l'objet d'aucune nouvelle publication depuis. Cet auteur est ressorti de l'ombre lorsque *Maus* a été publié : Art Spiegelman a, dans plusieurs interviews, évoqué l'influence esthétique de cette histoire sur son propre travail.

Bernie Krigstein, Master Race.

B *La bête est morte* : une exception sans lendemains ?

Dans cette production française, un ouvrage tient une place à part. Il s'agit de l'album *La bête est morte*, de Calvo, Dancette et Zimmermann. On hésite presque à le ranger dans la catégorie des albums de bande dessinée, tant il est dans sa forme éloigné de l'album de bande dessinée dans le sens où on l'entend aujourd'hui : il n'y a pas de phylactère, le récit s'apparente davantage à un récit illustré qu'à une bande dessinée. Dessinée par Calvo, co-scénarisé par Jacques Zimmermann et Victor Dancette, cet album a été publié par Gallimard en deux tomes : "Quand la bête est déchaînée", dont il est écrit en couverture qu'il a été gravé et imprimé par la Néogravure pendant le troisième mois de la Libération (septembre 1944), puis "Quand la bête est terrassée", conçu sous l'Occupation et réalisé dans la liberté et "achevé d'imprimer en juin 45 avec l'espoir que la bête est bien morte" avant d'être de multiples fois réédité. Il a été ensuite réédité par Futuropolis en 1977, puis par Gallimard en 1995, en un seul volume.

La construction même de l'album pousse à séparer l'étude du fond et de la forme. Sur un plan littéraire, c'est un album très bien écrit, qui use parfaitement de l'allusion et de la métaphore filée pour désigner les forces en présence et certains personnages. La couverture ne trompe pas : la petite moustache, la mèche, le salut du bras confirment bien qu'il s'agit de Hitler, "La bête". On reconnaît tout aussi aisément Goering ("Le cochon décoré") ou Goebbels "Le putois bavard". Roosevelt, Churchill ou Charles de Gaulle sont eux aussi aisément identifiables. La "patte" de Calvo trahit ses influences : le dessin des animaux – certaines planches sont très denses – montrent l'influence d'illustrateurs comme Benjamin Rabier ou d'un Gustave Doré ; l'utilisation de l'animal comme allégorie humaine rappelle combien les dessinateurs américains – et en particulier ceux travaillant pour les studios Walt Disney – étaient lus, connus et appréciés en France. Celui-ci fit d'ailleurs le reproche à Calvo de coller un peu trop près au loup du dessin animé "Les Trois petits cochons", ce qui l'obligea à modifier légèrement la truffe de l'animal sur couverture de l'album pour la seconde édition.

Italo Calvo, La bête est morte !

Le but de cet album n'est absolument pas de traiter de la Shoah, mais bien de raconter la Seconde Guerre mondiale. La narration est menée par un ancien combattant, présent dès la première case mais qui s'efface très rapidement devant son récit. Calvo fait preuve d'une certaine verve patriote, ce qui donne un point de vue assez peu nuancé sur le conflit, ce qui s'explique par le contexte de production et de publication de l'époque : les camps n'ont pas encore été libérés lorsque le premier tome est publié, et les images des prisonniers des camps n'ont pas encore été diffusées dans les actualités cinématographiques lorsque le second sort. Le contexte politique ne doit pas non plus être éludé : le contexte français est celui de la reconstruction nationale et de la refondation républicaine à l'oeuvre : l'épisode de Vichy est éludé, on ne trouve trace ni de Pétain, ni de Laval, ni du Commissariat aux Questions Juives. La Shoah est présente dans deux cases, situées page 23 (la nouvelle édition de l'album n'est pas paginée).

On retrouve dans le texte accompagnant les deux vignettes toute l'ambiguïté de la perception et du traitement de la Shoah à l'époque : "Poursuivant plus particulièrement leur vengeance contre certaines tribus d'animaux pacifiques que nous hébergions et à qui nous avons bien souvent ouvert nos portes pour les abriter contre la fureur de la Bête déchaînée, les hordes du Grand Loup avaient commencé le plus atroce plan de destruction des races rebelles, dispersant les membres de leurs tribus dans des régions lointaines, séparant les femmes de leurs époux, les enfants de leur mère, visant ainsi l'anéantissement total de ces foules inoffensives qui n'avaient commis d'autre crime que celui de ne pas se soumettre à la volonté de la Bête".

Le texte semble faire allusion aux seuls Juifs étrangers, à moins – ce qui n'est pas non plus exclu – que l'auteur ne les considère pas comme pleinement membres de la communauté nationale ; la place de la France dans la Shoah est totalement passée sous silence. Peut-il en être autrement, alors qu'on libère tout juste les camps ? Alors que le dessinateur -qui sans avoir daté ses strips, a probablement réalisé ceux-ci vers mars-avril 1945, alors que tous les camps ne sont pas libérés et les prisonniers encore peu nombreux à être rentrés ?

Cet album n'est sans doute pas utilisable en histoire en collège ; en revanche, il semble beaucoup plus approprié à une étude littéraire, ou au lycée en classe de terminale ES et L dans le cadre de l'étude du chapitre sur le bilan et les mémoires de la Seconde Guerre mondiale.

II *Maus* : et la bande dessinée devint témoignage

A *Maus* : la matrice d'un genre

Issu de l'underground, Art Spiegelman a commencé à travailler sur *Maus* en 1980. L'écriture de son scénario a reposé dans un premier temps sur l'enregistrement de plusieurs entretiens avec son père : Spiegelman se représente en journaliste dans l'album. L'élaboration de son album lui a pris près de dix ans. Les deux tomes de *Maus* ont été publiés en 1986 aux Etats-Unis (sous les titres : *Maus : a survivor's tale* ou *Maus : My father bleeds History* pour le tome 1, et *Maus : from Mauschwitz to the Catskills* pour le tome 2) et en 1992 en France. Elle évoque la Shoah sous la forme d'un dialogue entre l'auteur et son père, juif polonais survivant du ghetto de Varsovie et d'Auschwitz.

Art Spiegelman, Maus (Extrait 1)

On retrouve la zoomorphologie des personnages, comme chez Calvo : les Juifs sont les souris, les nazis sont des chats, les Français des grenouilles, les Américains représentés par des chiens et les Polonais par des cochons. Cette reprise du genre du "funny animal", classique de la bande dessinée américaine, montre la vulnérabilité des souris juives face aux chats nazis. Art Spiegelman a ainsi repris les stéréotypes raciaux et nationaux couramment employés pour mieux les vider de leur contenu. Les animaux ne prennent de sens que dans le rapport qu'ils entretiennent entre eux. Si l'animalisation des hommes a contribué à créer une distanciation, elle a aussi permis de dénoncer l'insoutenable : la tuerie des petits, rendue par les éclaboussures de sang... Les juifs sont représentés comme des ombres. *Maus* fait référence à des points d'histoire peu abordés en classe :

Art Spiegelman, Maus (extrait 2)

- les actions des nazis contre les Juifs avant la Seconde Guerre mondiale

Art Spiegelman, Maus (extrait 3)

- les pogroms

Art Spiegelman, Maus (extrait 4)

- l'organisation et la vie quotidienne dans les ghettos juifs et leurs liquidations successives...

Maus constitue une étape nouvelle car elle construit une réflexion plus personnelle sur la difficulté d'avoir survécu à la Shoah et de se construire face à ce passé. L'album a été conçu et produit alors que la place du témoignage et du témoin ont été réévaluées.

Dans sa construction, l'album apporte aussi plusieurs importantes nouveautés :

Art Spiegelman, Maus (extrait 5)

La mise en page fait alterner deux niveaux temporels : les conversations entre l'auteur et son père, dessinées hors cadre, et les souvenirs de ce dernier, racontés dans des vignettes aux formats variables. La complexité de la structure narrative de *Maus* est d'ailleurs à souligner, même si Spiegelman a mis en page différemment événements du passé et événements du présent.

Le choix du noir et blanc contribue à égaliser les époques et à placer le récit sous le signe de la tragédie : Vladeck a vécu cela, a le devoir de témoigner en racontant son histoire sans pouvoir faire totalement le deuil de Richieu, son fils mort.

Art Spiegelman, Maus (extrait 6)

Maus d'Art Spiegelman fait preuve d'une véritable invention graphique, et fait appel à la fable pour dire l'impensable ; le roman graphique restitue toute sa force et sa pertinence au témoignage paternel, auquel Spiegelman colle au plus près même par l'adoption de l'accent yiddish.

On en arrive ainsi à la question centrale posée par *Maus* : ce livre peut-il être envisagé comme un témoignage ? Le puriste, l'historien, ne peut que répondre par la négative : le témoignage n'est pas direct, et il est déformé par le dessin, oeuvre de celui qui a recueilli les propos paternels et qui fait par ce même témoignage son propre travail psychologique. Mais la démarche historiographique de Spiegelman est elle aussi très intéressante à étudier... D'autant que l'auteur a lui-même revendiqué le fait de s'éloigner de la fiction pour tenter de rester au plus près du témoignage, par l'utilisation de différents procédés : datation et localisation précise, insertion de documents photographiques, volonté de distanciation critique face au témoin (Spiegelman interrompt volontiers son père lorsque celui-ci part dans des digressions, ne se prive pas de souligner les défauts (radinerie, bougonnerie) ou les incohérences du témoignage de son père.

Cette évolution en traduit une autre, qui relève autant de la lente maturation d'un art que de la sociologie des lecteurs et des acheteurs de la bande dessinée : la bande dessinée, comme le soulignait Isabelle Delorme dans l'excellent article qu'elle a consacré à la bande dessinée comme outil pédagogique (voir la bibliographie), ne s'adresse plus aux enfants, ou du moins plus seulement à eux. Le neuvième art a, en quelque sorte, mûri et vieilli avec son public. Il y a plusieurs raisons à cela : le prix élevé, la méconnaissance (la presse BD se porte mal, il n'y a pas d'émissions télévisées spécialisées à ce sujet, la découverte des séries ou des albums se fait par d'autres media que le papier), et enfin et surtout ce point fondamental pour la question qui nous intéresse aujourd'hui : le fait que les albums que je cite ne sont pas à confier à des mains enfantines...

B Une dimension testimoniale

Dans son sillage, plusieurs auteurs vont se positionner en héritiers, tant sur les plans esthétiques que didactiques, de Art Spiegelman. Divers albums de qualité ont été publiés dans les années 1990, reposant sur le principe du recueil de témoignage. Mais il ne faut pas voir en eux de simples imitateurs de Art Spiegelman.

Le premier d'entre eux est *Seules contre tous* de Miriam Katin. L'auteur y raconte la vie de sa famille après l'invasion de la Hongrie par les Allemands en 1944. Dénoncées, Miriam et sa mère Ester doivent fuir et se réfugier à la campagne où Ester se fait embaucher comme manouvrière dans une ferme, en attendant la fin de la guerre que l'avancé de l'Armée Rouge libératrice annonce.

Miriam Katin, Seules contre tous

L'influence de Spiegelman se fait sentir dans la construction de l'album : là où Spiegelman superposait deux niveaux de lecture par la création de cases (pour le passé) ou non (pour évoquer le présent, à savoir ses discussions avec son père). Cela s'est concrétisé par le choix d'alterner un passé aux tons sepia et un présent en couleurs. Miriam Katin a construit son récit en s'appuyant sur le témoignage de sa mère, étant trop jeune pour avoir des souvenirs précis des faits (l'auteure est née en 1941). Le format de l'album (il est à ranger aux côtés des graphic novel, ou "romans graphiques", de petit format), le dessin proche des auteurs indépendants américains comme Spiegelman ou Will Eisner contribuent à la filiation évoquée précédemment. Mais là où Spiegelman créait une certaine distanciation par la zoomorphologie des personnages, Miriam Katin choisit elle d'affronter la réalité crue de l'époque : dureté des conditions de vie, peur de la traque... Les scènes difficiles sont restituées directement ; le titre traduit aussi la volonté des Juifs de ne pas se laisser supprimer comme des victimes expiatoires, prenant le contre-pied du rapport de subordination que l'animalisation de Spiegelman pouvait sous-entendre.

Martin Ledelman, La fille de Mendel

La fille de Mendel de Martin Lemelman, est à d'autres titres un héritier de Maus. L'histoire se déroule cette fois-ci en Pologne, le personnage principal est Gusta, la mère de l'auteur. Comme Art Spiegelman enregistrant son père, Martin Lemelman a recueilli les souvenirs de sa mère. L'amplitude chronologique est toutefois plus grande : les souvenirs remontent aux années « heureuses », les années 1930 : la famille vivait alors en harmonie avec les catholiques avant que ne se produisent les différentes étapes vers la Shoah : le pacte germano-soviétique et le début de la guerre, l'invasion allemande, et les débuts de la politique antisémite... Commence alors le temps de la survie en forêt. L'histoire ne s'arrête pas à l'arrivée des soldats russes, au moment de la délivrance salvatrice. Lemelman raconte aussi le périple de sa mère (et d'autres membres de sa famille) pour gagner les États-Unis après avoir vainement tenté de récupérer leur maison de Pologne. Si l'album relève davantage dans sa construction du livre illustré, on retrouve la volonté de restituer le témoignage au plus près de la réalité, avec par exemple le respect des propos en yiddish.

Durant les années 1980, la bande dessinée adopte donc une dimension testimoniale qu'elle n'avait pas jusque-là. La France est elle aussi concernée.

Cothias/ Paul Gillon : Au nom de tous les miens

En France, Glénat a publié en juillet 1987 une adaptation en deux tomes *d’Au nom de tous les miens*, ouvrage de Martin Gray où il raconte son expérience de la guerre (il a alors 17 ans), du ghetto de Varsovie dont il s’est échappé avec son père et des camps de concentration (sa mère, ses deux frères et lui-même sont déportés à Treblinka : tous sont exterminés immédiatement sauf lui qui est envoyé dans un sonderkommando pour travailler). Il est parvenu à s’échapper de Treblinka et à rejoindre Varsovie, avant de finir la guerre aux côtés de l’Armée Rouge.

L’album est mis en image par Patrick Cothias (scénariste) et Paul Gillon, deux des auteurs français les plus cotés de l’époque (scenariste de *La quête de l’oiseau du temps*, pour le premier ; Gillon a été récompensé à Angoulême en 1978 pour le dessin de la série *Les naufragés du temps*). L’ouvrage connut un certain succès commercial : alors que la France se penche doubleusement de nouveau sur ce “passé qui ne passe pas”, pour reprendre l’expression d’Henry Rousso : ouverture du procès de Klaus Barbie, sortie d’*Au revoir les enfants* de Louis Malle en octobre 1987, la parution de cet album contribua à faire connaître la Shoah à un nouveau public.

III De l'histoire vers la mémoire

A La Shoah : entre renouvellement historiographie et redécouverte du grand public

Les années 1970 et 1980 sont une période de redécouverte de la Shoah par le "grand public", en Europe comme aux Etats-Unis. Les témoignages enfouis ressortent, le caractère judiciaire de l'extermination retrouve les feux des medias. Aux Etats-Unis, la série télé *Holocauste*, aussi contestables soient son titre et son accueil, a au moins eu le mérite de faire connaître ce sujet du grand public : en 1978, Un Américain sur deux a vu le feuilleton diffusé sur NBC (il a été diffusé en 1979 en France sur Antenne 2). La diffusion de ce feuilleton a suscité des critiques d'Elie Wiesel (banalisation de la Shoah) et d'Alain Finkielkraut (relevant les simplifications abusives véhiculées par la série). Le film de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985) a contribué à réhabiliter le témoin : le réalisateur a affirmé l'impossibilité de s'appuyer sur des images d'archives qui n'existent pas, et a construit son film uniquement sur des témoignages directs.

Cela se double aussi d'une reconnaissance institutionnelle du caractère spécifique du génocide : le voilà maintenant enseigné dans les écoles depuis 1981. Jusque-là, il n'était fait mention que des groupes de population poursuivis par les nazis, Juifs et gitans. A partir de 1993, les textes officiels évoquent directement la Shoah. Ainsi peut-on lire dans les instructions destinées à expliciter le programme de troisième: « On insistera sur le caractère total du conflit... sur la Solution finale et la guerre d'extermination conduite par l'Allemagne. » Un paragraphe du programme lui-même prescrit d'étudier en première « le système concentrationnaire et le Génocide ».

L'historiographie de la Shoah s'est elle aussi considérablement renouvelée durant cette période. On peut penser aux travaux d'Annette Wieviorka sur les témoignages (*L'ère du témoin*, 2002), au progressif dépassement de la différence entre les intentionnalistes (Léon Poliakov, Saul Friedlander) et les fonctionnalistes (Martin Broszat, Philippe Burrin), qui dominait la question depuis plusieurs décennies, et à l'émergence de cette question – en partie liée à la précédente – du débat sur la date du déclenchement du processus génocidaire dans les années 1970 – 1980.

Tout cela a eu une influence indéniable sur les auteurs. Il est remarquable de constater que les auteurs des albums n'ont pas nécessairement traité de la Shoah parce qu'elle faisait partie de leur histoire familiale : Pascal Croci n'est pas juif, la Shoah ne fait pas partie de son histoire familiale ; Joe Kubert ne l'a pas vécu personnellement, en raison de l'exil de ses parents aux Etats-Unis depuis la fin des années 1920, et n'en a connu l'existence que par les témoignages familiaux (il évoque la relative indifférence qui était la sienne dans les années de guerre, dans la préface de son ouvrage).

La connaissance du génocide était donc plus grande à partir des années 1980. Cela a incontestablement contribué à bouleverser le traitement de la Shoah dans la bande dessinée.

B "Dire l'indicible" : du témoignage vers l'Histoire

La bande dessinée a depuis une quinzaine d'années quitté le seul registre du témoignage pour se confronter à celui de l'Histoire.

Ozamu Tezuka, L'histoire des trois Adolf

Ainsi, entre 1983 et 1985, une grande figure japonaise du manga s'est elle aussi intéressé à la Seconde Guerre mondiale : Osamu Tezuka. Dans *L'Histoire des Trois Adolf* (réédité en trois volumes chez Tonkam), il a imaginé une histoire où se croisent plusieurs personnages éponymes, dont Hitler lui-même, au cours de la recherche d'un jeune Japonais par son frère journaliste, et la rencontre de ce dernier avec deux autres Adolf : un juif qui habite au Japon et un second dont la mère japonaise est mariée à un des responsables du parti nazi. Le portrait psychologique des personnages est extrêmement fouillé ; face à cette dimension de la guerre mal connue des Japonais, et qui n'est pas enseignée au Japon, Tezuka a voulu faire oeuvre de pédagogie car son travail est extrêmement documenté. Cela n'a pas empêché certaines approximations, qui ne retire rien à la crédibilité de l'ensemble. L'auteur a eu pour intention de raconter une histoire se passant dans un camp d'extermination exemplaire.

Joe Kubert, Yossel, 19 avril 1943

Début 2005 a vu la parution de *Yossel, 19 avril 1943* de Joe Kubert. Publié en 2003 aux Etats-Unis, cet ouvrage voit l'auteur imaginer ce qu'aurait été sa vie si ses parents n'avaient pas émigré aux Etats-Unis en 1926, peu de temps après sa naissance. De témoignage, il n'est absolument pas question : c'est une fiction, nourrie d'histoire, où le jeune Yossel s'imagine en prisonnier du ghetto de Varsovie et où il survit en vendant des dessins. Le vrai n'est pas essentiel: il a été supplanté par le vraisemblable.

Croci, Auschwitz

L'Album Auschwitz de Croci est plus récent (il date de 1999, disponible chez Emmanuel Proust). L'album met en parallèle l'histoire contemporaine (l'épuration ethnique en ex-Yougoslavie) et la Shoah et a soulevé plusieurs polémiques et critiques. Les couleurs sombres, le trait vif (le travail sur les regards est particulièrement impressionnant) et la crudité des scènes, comme le montre la planche 3 ou les scènes d'arrivée dans les camps (p.13), d'exécutions sauvages (p.16), la représentation de l'évacuation des cadavres des chambres à gaz (p.48-50), des incinérations dans les fosses communes (planches 52-53) apportent un réalisme inédit.

Outre la question de la crédibilité (un ancien détenu juif d'ex-Yougoslavie exécuté en 1993 apparaît peu envisageable), le débat s'est engagé autour du risque de confusion pour le lecteur que risquait de provoquer cet album, risque d'autant plus grand que l'auteur n'a pas fait mystère de ses ambitions pédagogiques.

J'évoquerai simplement pour mémoire la série *Arthur Benton*, dont le premier cycle, en trois tomes, évoque le destin d'un espion anglais des années 1930 à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Bien documentée, cette série aborde en particulier dans le dernier tome le moment où le monde bascule de la fin de la guerre aux débuts de la Guerre Froide, et la dénazification.

Depuis quelques années, on voit donc émerger une bande dessinée qui tend à se diriger vers l'Histoire : le témoignage se voit concurrencer par la fiction sur le terrain de la vérité. Et ces fictions – d'excellente qualité – s'appuient sur un appareil documentaire de plus en plus fouillé et abondant : celui ne se limite plus aux seules archives familiales, mais il s'appuie aussi sur des

films, des ouvrages d'histoire dits "grand public" (il n'y a aucun caractère péjoratif dans cette expression que j'emploie) mais aussi des travaux universitaires qui font autorité. Comme pour affermir leur discours ou attester du sérieux de leur démarche, les auteurs incluent de plus en plus ces corpus documentaires de leurs albums, qu'ils figurent en fin d'ouvrage ou dans les premières éditions de ces albums. On retrouve ainsi dans *Auschwitz* un véritable making of de l'album : carnet de croquis où Croci dévoile ses influences cinématographiques "Nosferatu", interview de l'auteur, lettre d'un ancien déporté apportant quelques précisions, lexique, bibliographie ; les albums de la série *Arthur Benton* comprennent un dossier documentaire à la fin du premier tome.

La Shoah par la bande dessinée : quelles images pour quel usage ?

Comme les autres arts, la bande dessinée a donc produit quelques grandes oeuvres sur ce sujet ô combien délicat. La notion de mémoire (cf en terminale "Bilans et mémoires de la Seconde Guerre mondiale") est essentielle dans les programmes actuels de première et de terminale.

En tant que professeur d'histoire en lycée, j'emploierai certainement en classe une bande dessinée reposant sur le témoignage : auprès d'un public qui a plus que jamais besoin d'être éduqué à l'image, elle peut être un support innovant. L'enjeu du traitement de la Shoah par la bande dessinée est aujourd'hui ailleurs: elle s'est emparée, avec une réussite certaine dans l'ensemble, du sujet. Mais la bande dessinée est-elle là pour "faire de l'Histoire"? Est-ce son rôle ? Ce risque du "mélange des genres" fut d'ailleurs reproché à Croci lors de la parution de *Cesium 137*, où il mettait en parallèle divers événements témoignant de l'auto-destruction humaine : sous sa plume, Auschwitz vient à côtoyer, Tchernobyl, Hiroshima ou Oradour sur Glane... Le risque de confusion, de saturation et de fascination morbide vide de sens n'est jamais loin.

Une autre piste de travail demande à être fouillée : celle consistant à comparer les regards portés sur les différents génocides du XX^e siècle, les expériences et les témoignages existants. Deux albums peuvent être conseillés sur ce thème : *Medz Yeghem*, d'un jeune auteur italien, Paolo Cossi, qui a abordé un sujet peu présent dans la bande dessinée : le génocide arménien de 1915 ; *Déogratias* de Jean-Philippe Stassen où le personnage principal éponyme se remémore les actes commis lors du génocide tutsi.