HAL
open science

Les représentations de la première guerre mondiale dans la bande dessinée (1974-2013)

Antoine Le Graet

To cite this version:

Antoine Le Graet. Les représentations de la première guerre mondiale dans la bande dessinée (1974-2013). Histoire. 2014. dumas-01254841

HAL Id: dumas-01254841

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01254841

Submitted on 12 Jan 2016

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

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

UNIVERSITE Paris 1 (Panthéon – Sorbonne)
Histoire des sociétés contemporaines

Antoine LE GRAET

LES REPRESENTATIONS DE LA PREMIERE GUERRE MONDIALE DANS LA BANDE DESSINEE (1974 – 2013)

Mémoire de Master 2
(Histoire culturelle des sociétés contemporaines)
Sous la direction du professeur Pascal ORY

Session 09/2014

UNIVERSITE Paris 1 (Panthéon – Sorbonne)
Histoire des sociétés contemporaines

Antoine LE GRAET

LES REPRESENTATIONS DE LA PREMIERE GUERRE MONDIALE DANS LA BANDE DESSINEE (1974 – 2013)

Mémoire de master 2
(Histoire culturelle des sociétés contemporaine)
Sous la direction de Pascal ORY

Session 09/2014

Remerciements

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont aidé dans la réalisation de ce mémoire.

En premier lieu, je remercie Mr Pascal Ory, professeur à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne pour avoir accepté le thème que je lui proposais, pour son aide apportée dans la définition du sujet et pour en avoir, ensuite, guidé l'avancée. Je le remercie enfin pour la patience et l'indulgence dont il a fait preuve dans l'attente de sa remise.

Je remercie également tous ceux qui ont accepté de se prêter au jeu de l'entretien, en face à face, par téléphone ou bien par mails : les auteurs Kris, Christian Lax, Frank Pé, Francis Porcel, et Benoît Zidrou, ainsi que l'éditeur Claude Gendrot. Ils m'ont permis d'accéder à leur manière de concevoir la Grande Guerre mais également la Bande Dessinée. Leur apport a été bien souvent décisif.

Je remercie ensuite Christophe Granger pour un court mais stimulant échange de mails.

Je remercie, enfin, tous ceux qui ont accompagné la création de ce mémoire : mes précieux relecteurs, Charlotte, Martine et Jean-Marie, mais aussi les parents, grands-parents et amis qui ont soutenu son auteur dans certains moments délicats de la rédaction.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

PARTIE I : « La Bande Dessinée regarde la Grande Guerre »

Chapitre 1 : Les acteurs du champ graphique
1- Des auteurs aux profils divers
A-Caractéristiques sociales
B-Les motivations des auteurs
C- Des places dans le champ graphique différentes
2- Les éditeurs : des acteurs incontournables
A- Les rôles des éditeurs
B- Identités éditoriales

Chapitre 2 : La Grande Guerre dessinée au prisme générique
1- La Grande Guerre, creuset d'un mélange des genres
A- Espionnage et polar : les enjeux cachés de la guerre
B- Le fantastique et le merveilleux : l'étrange guerre
C- Espionnage et polar : les enjeux cachés de la guerre

2- Les Sentinelles, étude de cas : la Grande-Guerre à contrepied
A-La référence aux codes graphiques et narratifs des comics
B-L'héroïsme dans la Grande Guerre ?
C- Patriotisme mis en balance

PARTIE II : « Se documenter. Aux sources des auteurs »

Chapitre 3 : Savoirs de la guerre entre histoire scolaire et histoire
1- Une histoire scolaire source d'icônes chronologiques
A- Deux modalités d'albums didactiques
B- Confirmation contre démolition des icônes mémorielles
2- Une chronologie canonique structurant les albums du corpus
A-Une Grande Guerre franco-centrée faite de grandes dates
B- Survivance de l'attention portée à des personnages incontournables
3- Usages des savoirs académiques.
A- Contrainte contre consentement
B- Faire ressentir le désenchantement de la guerre : une alternative
C- Une bande dessinée reflet des évolutions historiographiques

Chapitre 4 : Représenter la guerre. Traces écrites et visuelles.
1- Natures de la documentation : diversité des traces de la guerre
A- Des témoignages
B- Des images-sources de la représentation de la guerre
2- Fonctions de la documentation.
A-Les images : aux sources de traitements graphiques particuliers
B-Combler les creux : que représenter ?
C-Fonctions symboliques et mise en abime de la documentation

<u>PARTIE III</u> : « La Grande Guerre, un espace mythologique »

Introduction : Mythologies de la Grande Guerre

Chapitre 5 : La Grande Guerre dessinée, iconographie obsédante de l'horreur absolue

<u>1- La guerre des tranchées : décor macabre et univers clos</u>
- A-Le front : un espace de rupture
- B-Un décor morbide

<u>2- Les manifestations d'une violence sans limite</u>
- A- Représenter le spectaculaire de la violence ?
- B- Violence imprévisible et effets narratifs
- C- Une gamme d'armement extensive
- D- L'assaut, séquence obligée qui concentre la violence

<u>3- Du traumatisme de la Grande Guerre à la condamnation des guerres</u>
- A-Traumatismes et folie
- B-La guerre évocatrice de toutes les guerres
- C-Témoigner et commémorer : naissance du devoir de mémoire

Chapitre 6 : Des poilus de papier : essai de prosopographie des personnages combattants

<u>1- Des destins individuels évocateurs de la diversité des expériences de la guerre</u>
<u>2- Aristocrates et classes populaires</u>
<u>3- Des nationalités : La part belle aux « poilus ».</u>
<u>4- Religions et croyances populaires contre sécularisation.</u>
<u>5- Une « guerre des vieux contre les jeunes » ?</u>
<u>6- Un exemple de personnages archétypaux : l'officier-salaud face au bon officier</u>

Chapitre 7 : Réhabilitations. La mémoire retrouvée des catégories sociales oubliées

1- <u>Les femmes en guerre, vers une prise en compte de la diversité des rôles</u>
- A-Munitionettes, infirmières, aviatrices
- B-Mères, femmes et amantes
- C-Manifestantes et engagées

<u>2- Les troupes coloniales : dette et enjeu contemporain fort</u>
- A-La colonisation en débat
- B-L'image ambiguë du tirailleur sénégalais
- C-D'un racisme à l'autre

<u>3- Les refus de la guerre mis en avant</u>

<u>CONCLUSION</u>: « Des formes graphiques et narratives de l'histoire »

Introduction

Le dessin de Jacques Tardi reproduit en couverture a été dessiné à l'occasion de la grande exposition consacrée au travail de l'auteur sur la Grande Guerre et présentée à Angoulême dans le cadre du Festival international de la bande dessinée en 2014. Exposition phare de l'édition, elle entendait s'inscrire dans le programme des célébrations du centenaire[1].

Ce dessin satirique marque la volonté de Tardi de se tenir à l'écart de la célébration officielle et sa méfiance vis-à-vis des institutions politiques. Il s'inscrit dans le prolongement du refus public de la légion d'honneur par le père d'Adèle Blanc-Sec en janvier 2013 et d'un projet de fresque avorté envisagé par Joseph Zimet, le président de la mission du centenaire. Si la bande dessinée regarde passer le centenaire et son cortège de « pitres » sans y prendre part, l'auteur est tout de même mis à contribution depuis le début de l'année. En vertu de ce que Sylvain Venayre qualifie de « majorat »[2] sur l'événement, on n'imaginait pas un centenaire de la Grande Guerre sans Jacques Tardi. Preuve que son œuvre occupe une place privilégiée dans l'économie mémorielle : l'exposition d'Angoulême a été scindée en deux parties exposées au siège du PCF du 15 mai au 28 juin 2014 et en Allemagne. Plusieurs entretiens ont été publiés dans des numéros spéciaux consacrés au sujet[3] et ses deux principaux ouvrages réédités par Casterman.

Avec ou sans Tardi, c'est toute la bande dessinée qui est mobilisée en cette année 2014, pour participer au centenaire. Tout d'abord par le biais de publications et de rééditions qui font écho à la célébration. *La Mort Blanche* (1998) de Robbie Morisson et Charlie Adlard épuisé dans son édition précédente est réimprimé chez Delcourt. *Les Folies-Bergère* (2012) de Zidrou et Porcel bénéfice d'un tirage spécial de même que l'intégrale de *Notre mère la guerre* de Kris et Maël rééditée par Futuropolis avec une préface de Nicolas Offenstadt et le macaron de la mission du centenaire. Des nouveautés sont également mises en avant dans les catalogues comme l'ouvrage-fresque de Joe Sacco, *La Grande Guerre : Le premier jour de la bataille de la Somme* (Futuropolis). C'est aussi l'occasion pour Anne Teuf de voir publiée par Delcourt la bande dessinée de son blog *Finnele* racontant l'enfance de sa grand-mère pendant

---

[1] « Tardi et la Grande Guerre », Site du FIBD d'Angoulême, présentation des expositions : http://www.bdangouleme.com/386,tardi-et-la-grande-guerre .

[2] Sylvain Venayre parle d'un « majorat de Tardi » concernant la Première Guerre mondiale, semblable à celui de Victor Hugo pour Notre-Dame de Paris. VENAYRE, Sylvain, « Avant-propos », in MARIE, Vincent (dir.), La Grande Guerre dans la bande dessinée de 1914 à aujourd'hui, Milan, 5 continents, 2009, 109p.

[3] Notamment celui réalisé par Stéphane Beaujean dans le hors-série de *Beaux-Arts*, « La Grande Guerre dans la bande dessinée », avril 2014, 146p. Le même entretien figure dans « La guerre. vue par Willem, Gipi, Gus Bofa, Jacques Tardi… » *KABOOM. Magazine de bande dessinée*, n°4, février-avril 2014, p26-31.

la première guerre mondiale. Tout cela pourrait n'être que contextuel et le début des commémorations correspondre à l'acmé de la production culturelle ayant pour thème cette guerre.

Les très nombreux événements mêlant depuis janvier la Première Guerre mondiale et la bande dessinée montrent cependant qu'un lien fort et ancien s'est tissé entre le médium et l'événement historique. L'affiche du salon du livre de Péronne les 18 et 19 janvier 2014 présentait un dessin de Maël prolongeant l'univers de *Notre-mère la guerre*. Les archives départementales d'Ille-et-Vilaine proposent elles aussi une exposition « Histoire et Bande dessinée : 14-18. L'Arrière », qui montre que cette mémoire est territorialisée et multiple, puisqu'elle fleurit même si loin du front. Le point d'orgue de cette manifestation a été le festival d'Amiens (6 au 8 juin 2014) qui a traité ces relations par le biais d'expositions, de rencontres avec les auteurs et de conférences. Il a surtout été l'objet d'une reconnaissance officielle avec le soutien de la mission du centenaire. La venue de l'Américain Joe Sacco sur les lieux qui ont vu les affrontements se jouer était l'un des événements importants des commémorations. Pour y avoir assisté, il nous a semblé que le succès et la composition du programme montraient combien les auteurs se sentent concernés et que la bande dessinée s'est imposée comme un médium privilégié pour évoquer la Première Guerre mondiale et en faire passer la mémoire auprès du public.

C'est ce constat, opéré à la lecture de *Notre mère la guerre*, qui est à l'origine du présent mémoire. Ce constat et le goût de son auteur pour le médium qu'est la bande dessinée. Le sujet en était fixé dès septembre 2012 au début des deux années règlementaires de Master d'Histoire. La difficulté a consisté d'une part à construire un édifice conceptuel et historiographique qui permettrait de limiter les risques de verser dans l'histoire de l'art, au détriment de la dimension historique du sujet. D'autre part, il a fallu définir et délimiter le sujet afin d'en cerner les problématiques et les enjeux.

1- Faire l'histoire d'une guerre fictionnelle : un carrefour historiographique et conceptuel

Première Guerre mondiale et bande dessinée : un sujet actif

Les bandes dessinées mettant en images la Première Guerre mondiale sont un objet qui n'a été été considéré que très récemment par l'historiographie. Elles ont fait l'objet d'un mémoire soutenu en 2010 à Poitiers par Benoît Hamet[4]. Ce mémoire centré sur cinq auteurs, paraît relever d'une forme d'histoire de l'art de la bande dessinée. Il n'a pas pu être consulté. Un catalogue d'exposition dirigé par Vincent Marie a en outre, été édité à l'occasion de deux expositions temporaires présentées à l'Historial de la Grande Guerre de Péronne : *Tardi* et *Mobilisation générale ! 13-18 dans la bande dessinée*[5].

Vincent Marie est docteur en histoire et agrégé d'histoire-géographie, rattaché à l'université de Versaille Saint-Quentin-en-Yvelines. Il a écrit plusieurs articles à propos de Tardi et de la bande dessinée comme ressource pour l'enseignement de l'histoire[6]. Il intervient également dans les médias et lors de conférences sur ce sujet d'actualité. L'optique esquissée dans les diverses contributions du catalogue correspond en partie à l'approche développée ci-dessous. Celle signée par Alain Chante et Vincent Marie a donné des pistes particulièrement intéressantes concernant les « mythologies iconographiques de la bande dessinée ». L'ouvrage, de par son format (un ouvrage collectif), son type (un catalogue d'exposition) et la période étudiée (1914 à 2008), malgré une bibliographie très complète, ne peut prétendre à épuiser l'intégralité du sujet.

Le dernier ouvrage en date est celui de Bruno Denechère et Luc Révillon, *14-18 dans la bande dessinée. Images de la Grande Guerre de Forton à Tardi*[7]. La période traitée, 1914 à 2008, n'est pas sans poser de problème. Penser dans un même système des objets aussi différents que les bandes dessinées publiées pendant la guerre et des albums postérieurs limite l'étude au versant thématique, le seul à même de les réunir. L'ouvrage est en effet très

---

[4] HAMET, Benoît, *La Grande Guerre en bande dessinée : instrument de propagandes et mémoire en mouvement*, Ecole européenne supérieure de l'image, UFR Lettres et langues, Poitiers, soutenu en 2010, 193p. Un deuxième volume de 80 pages d'annexes est disponible.

[5] MARIE, Vincent (dir.), *op. cit.*

[6] MARIE, Vincent, « Entre mémoire et histoire. La fabrication d'un imaginaire de la Grande Guerre en bande dessinée : le cas de Jacques Tardi », *in* ALARY, Vivianne, MITAINE, Benoît (dir.), Ligne *de Front. Bande dessinée et totalitarisme*, Genève, Georg, « L'équinoxe », 2011, pp. 185-206. (Actes du colloque de Cerisy sur la guerre et le totalitarisme dans la bande dessinée, 7-10 juin 2010)

[7] DENECHERE, Bruno, REVILLON, Luc, 1*4-18 dans la bande dessinée : images de la Grande Guerre de Forton à Tardi*, Turquant, Cheminement éditions, 2008.

complet quant à la description des thèmes récurrents dans la bande dessinée. Il jouit d'une iconographie foisonnante (parfois trop, la mise en page étant un peu erratique). La partie centrale consiste en une présentation assez précise des thèmes et de l'œuvre de Jacques Tardi, complétée par un très bon entretien avec l'auteur sur son travail à propos de la guerre, ses pratiques de dessinateur et ses prises de position sur l'historiographie. La partie transversale « Images de guerre » est plus décevante. Si les thèmes relevés par la bande dessinée sont bien vus (La violence et le corps, les armements nouveaux[8]), les auteurs ne parviennent pas à en saisir tous les enjeux. L'organisation de la démonstration finit par se systématiser sous la forme : 1) Existence et traitement du thème dans les illustrés d'époque. 2) Ce qu'en dit l'historiographie contemporaine. 3) Traitement dans la bande dessinée contemporaine[9]. La promesse formulée au début de ne pas juger les albums au regard de l'historiographie empêche parfois la mise en perspective et la confrontation des points de vues. La trop courte quatrième partie conclusive fait coïncider l'attention portée par les auteurs avec des préoccupations mémorielles plus vastes et politiques.

Histoire et bande dessinée : une historiographie dynamique

Plus largement, ce sujet s'inscrit dans la lignée d'études sur les rapports entre l'histoire et la bande dessinée. La question a longtemps été dominée par une approche pédagogique visant à annuler le hiatus qui a longtemps existé entre le médium et les milieux éducatifs[10]. Les travaux s'attachant à cette dimension posent des questions et donnent des pistes de réponses pertinentes à propos de la faculté de la bande dessinée à rendre le réel historique.

Médium à la vois visuel et narratif, permettant à des genres très différents de s'exprimer, la bande dessinée obéit, selon ces auteurs à un régime de vérité historique inédit. Les rapports entre l'histoire et la bande dessinée ont beaucoup évolué depuis l'ouverture du champ historiographique. Des colloques de la Roque d'Anthéron (1977 et 1979) jusqu'à celui de Cerisy (2010), la bande dessinée a connu un processus de légitimation culturelle qui est passé, entre autres, par l'université. La naissance du Festival d'Angoulême puis la multiplication des événements liés à la bande dessinée indiquent qu'une certaine institutionnalisation a eu lieu.

---

[8] *Ibid*., p91 et suivantes

[9] Cette approche les contraint souvent, de plus, à surestimer l'homogénéité de certains traitements de thèmes politiquement problématiques comme la position vis-à-vis du national.

[10] ROUVIERE, Nicolas (dir), *Bande dessinée et enseignement des humanités*, Grenoble, ELLUG, 2012. Voir aussi : MITTERRAND, Odette (dir.), *L'histoire… par la bande. Bande dessinée, histoire et pédagogie*, Paris, Syros, 159p.

L'usage dans le milieu scolaire participe à sa reconnaissance comme œuvre littéraire à part entière. Les années 1990 sont selon Nicolas Rouvière la charnière de ce processus. Le succès de Spiegelman, *Maus*[11] ou de *C'était la guerre des tranchées* en 1994 sont des exemples de BD historiques reconnues en dehors du champ strictement bédéphilique. L'accent a longtemps été mis sur l'effet d'histoire produit par la fiction reposant sur des sources documentaires, une reconstruction d'une époque et sa contextualisation historique… Les historiens ont par la suite pris en compte la spécificité du médium de rendre sensible l'histoire. Cette volonté est aussi bien consciente chez les auteurs et ressort des entretiens :

> « Oui, c'est un peu étrange en bande dessinée, d'aller sur le son. Mais c'est marrant parce que c'est quelque chose que je me suis toujours imaginé… C'est vrai que j'ouvre là-dessus, et je me suis toujours dis que le son on avait moyen de le faire ressentir en bande dessinée, on a plein de petits trucs pour ça et après le lecteur il se fabrique son propre son. Donc on peut jouer là-dessus. Mais je me suis toujours dit « C'est quelque chose qu'on peut pas imaginer ». L'odeur d'un champ de bataille de la Première Guerre mondiale. Je pense que c'est une odeur spécifique qu'il n'y a jamais eu avant et qu'il n'y aura jamais après. D'avoir à tel point cette odeur de putréfaction, de poudre, de tout ce que tu voudras, de gaz de combat aussi. D'ailleurs la plupart insiste vachement là-dessus. Sur la découverte des odeurs… alors le son, t'imagines même pas ce que pouvait être un barrage d'artillerie. Les lumières ! »[12].

Dans les dernières années, une autre perspective d'études croisées entre la bande dessinée et l'histoire s'est développée qui se joue sur le terrain de l'histoire culturelle et particulièrement celle des représentations. Les actes des colloques publiés en 2009[13] et 2011[14] se situent dans l'optique que le présent travail aimerait adopter.

L'historiographie de la Première Guerre mondiale

Le dernier type d'historiographie permettant de nourrir le sujet est celle de la première guerre mondiale et de sa mémoire. Dans leur ouvrage *Penser la Grande Guerre*, Antoine Prost et Jay Winter distinguent trois configurations de l'historiographie de la première guerre mondiale. Le type d'histoire - ou de mémoire - pratiqué par la bande dessinée trouve des sources dans les évolutions épistémologiques vers l'histoire sociale puis vers une histoire sociale et culturelle de la Première Guerre mondiale.

---

[11] SPIEGELMAN, Art, *Maus : un survivant raconte*, 2 tomes, Paris, Flammarion, 1987 et 1992, 135 et 149p.
[12] Entretien avec Kris réalisé le 15/03/2013, dans son atelier de la Forest-Landerneau, Annexe 5.
[13] PORRET, Michel (dir.), *Objectif bulles. Bande dessinée et histoire*, Genève, Georg, « L'Equinoxe », 2009, 214p. (Actes de colloque)
[14] ALARY, Vivianne, MITAINE, Benoît (dir.), Ligne *de Front. Bande dessinée et totalitarisme*, Genève, Georg, « L'équinoxe », 2011, 340p. (Actes du colloque de Cerisy sur la guerre et le totalitarisme dans la bande dessinée, 7-10 juin 2010)

Le succès des objets (travaux universitaires comme documentaires, films, livres de témoignages…) ayant pour thème la guerre dans les années 60 s'explique selon Marc Ferro par la réintégration des combattants au cœur d'une histoire dont ils étaient exclus au temps de l'histoire politique et militaire. Ce sont les prémices de l'intérêt renaissant pour la période qui se dessinent.

C'est aussi l'expérience combattante que tentent de saisir les historiens de la troisième époque. Cette nouvelle relève fait participer des personnalités comme Jean-Jacques Becker et Jay Winter et a formé plusieurs générations d'historiens parmi lesquels Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker, Nicolas Offenstadt. Elle se démarque par la diversité des sources employées. Elle passe selon Antoine Prost et Jay Winter par la redécouverte des lieux et des objets, et un élargissement du corpus documentaire attaché au sujet (photographies, cartes postales, monuments, ex-voto d'Eglises…)[15]. Ces travaux vont permettre par l'édition, l'accès du public dont les auteurs, à des témoignages, des livres d'art et des photographies.

La question matricielle de cette nouvelle historiographie est celle du ressenti d'une guerre, perçue comme l'acte fondateur d'un siècle court, mais barbare. Cette perception particulier pour le regard rétrospectif des contemporains d'un XXème siècle marqué par la guerre. L'histoire culturelle « est une histoire des pratiques signifiantes : elle étudie comment les hommes et les femmes ont conféré un sens au monde dans lequel ils vivaient. »[16].

Ces travaux s'appuient alors essentiellement sur les témoignages et inaugurent une période de nombreuses publications de sources dans les années 1970, qui fait dire à Antoine Prost que l'histoire est entrée dans « l'ère des témoins »[17]. Dans cette configuration, les buts poursuivis par les auteurs de fictions dessinées sur la Grande Guerre et par les historiens se recoupent. Il s'agit dans les deux cas d'approcher et de rendre compte des expériences de la guerre et du ressenti qu'ont pu avoir les contemporains de l'époque. La masse documentaire disponible qui se constitue leur permet d'accéder à la parole de la Grande Guerre.

L'apport de John Keegan dans le renouvellement de l'histoire militaire avec *The Face of Battle : A study of Agincourt, Waterloo, and the Somme* (1976) doit être signalé. Son approche du combat a en effet beaucoup à voir avec les enjeux montrés dans les albums et la représentation de la bataille à l'échelle du combattant.

---

[15] PROST, Antoine, WINTER, Jay, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 2004, p46.

[16] *Ibid*., p47. Le but est en effet de chercher à « explorer les espoirs et les rêves, les idées et les aspirations, l'exaltation et le désespoir de tous : ceux qui étaient éloignés du pouvoir comme ceux qui l'exerçaient. L'histoire de la guerre est l'histoire de la façon dont chacun comprenait la guerre et ses conséquences »

[17] Ibid. p133.

La Grande Guerre refait parler d'elle dans les années 1990 dans une configuration culturaliste très clivée entre les historiens de L'historial de Péronne fondé en 1992 et les historiens qui se regroupent au sein du CRID 14-18. Les questionnements posés à cette époque étant très similaires à ceux de la bande dessinée. Les premiers mettent en doute la vision de la guerre portée par des témoignages postérieurs au nom de l'idée d'une *culture de guerre* qui aurait animé la société et permis à la fois la durée de la guerre et son extrême violence. Les seconds ont mis en doute la notion et récusé la thèse du consentement en opposant l'existence de mécanismes de contrainte (justice militaire, poids social portant sur les familles des « lâches ») et d'autocontrainte.

2- Une formulation opératoire

Dans la mesure où beaucoup des thèmes abordés sont soumis à des dynamiques historiques propres, celle de la mémoire de la guerre, celle de son historiographie et celle encore, du développement de la bande dessinée dans les pratiques culturelles, la définition des termes du sujet se double d'un enjeu de limitation. La nécessité de choisir une définition de « bande dessinée » revient à privilégier telles ou telles sources, au détriment d'autres. De même, faire le choix de l'étude des « représentations » dirige l'analyse vers certains enjeux.

Les représentations, point d'appui d'une histoire culturelle

Cette notion qui a connu dans les années 1990 une fortune théorique[18], se place selon Sylvain Venayre dans la double lignée de l'histoire des mentalités pratiquée par l'école des annales et de la pensée de Michel Foucault développée dans *Les mots et les choses*, qui voit dans la capacité du langage à organiser les conditions de saisie du monde une forme construction discursive du réel[19].

Selon Dominique Kalifa les premiers degrés de la représentation concernent d'une part les représentations matérielles (objets, images, monuments, etc…) qui relèvent d'une forme de figuration, et les schèmes de perception, qui sont les catégories de saisie et d'appréciation du monde[20]. Le concept de forme figurée de l'histoire est consubstantiel à la bande dessinée. On peut alors établir des archéologies de ces formes et accéder au mode de création des

[18] Les textes de Roger Chartier (1989), Alain Corbin (1992) ainsi que la création en 1995 de la revue société et représentations, permettent de juger de la fortune du concept dans les pratiques historiennes.
[19] VENAYRE, Sylvain, « L'invention de l'invention », *in* MARTIN, Laurent, VENAYRE, Sylvain, *L'histoire culturelle* du *contemporain*, 2005.
[20] KALIFA, Dominique, **«** L'histoire culturelle contre l'histoire sociale ? », *in* MARTIN, Laurent, VENAYRE, Sylvain, *in* MARTIN, Laurent, VENAYRE, Sylvain, *L'histoire culturelle* du *contemporain*, 2005.

imaginaires. Antoine de Baecque explique bien, dans *Histoire-caméra*, qu'il est primordial, afin de comprendre la façon dont les représentations travaillent le monde social, de s'attarder sur la création et la diffusion des formes[21]. L'édifice théorique de ce mémoire doit beaucoup à son travail sur les formes cinématographiques de l'histoire.

En tant que formes partagées, participant à l'organisation du monde, les représentations sont collectives, font système et évoluent dans le temps. C'est donc véritablement à une histoire culturelle de ces formes que l'on doit se livrer afin de saisir de quelle manière et à partir de quoi des auteurs de bandes dessinées ont conféré un sens à la Première Guerre et ce qu'ils ont pu percevoir et mettre en scène de la manière dont les contemporains de l'événement pouvaient eux même le faire.

La représentation de la Première Guerre mondiale en bande dessinée (mise en narration et en dessins) incorpore et véhicule donc *des* représentations (visions de la guerre, connaissances…) qu'il s'agit d'étudier. Par exemple, la représentation de la guerre comme une boucherie sans fin traverse tout le corpus. Elle se rattache en amont à une tradition pacifiste de l'après-guerre, remise au goût du jour par Tardi, suivi de bon nombre de ses confrères.

La notion de mémoire collective a partie liée avec celle de représentation.[22]. Notion floue et polysémique selon Philippe Joutard, la mémoire se déploie entre le collectif et l'individuel. Elle relève de la construction des identités et a connu un tournant à partir des années 70 avec l'émergence de revendications ayant pour objet le passé et venant concurrencer l'identité nationale.

La mémoire se caractérise par l'insistance et la focalisation sur certains éléments du passé qui varient au cours des époques. A propos de la première guerre mondiale, on peut remarquer une distance entre les polarisations anciennes (les anciens combattants, objets d'attention dans les années 30 ont été selon Nicolas Offenstadt, par la suite oubliés jusqu'à leur retour sur la scène mémorielle dans les années 1990 où ils étaient alors perçus comme « les derniers poilus ») et nouvelles (les mutins ou les fusillés). La mémoire comme tri opéré dans le matériau historique fourni par le passé pose des questions intéressantes en rapport avec le sujet. Elle ouvre la porte à un questionnement sur ce qui est oublié dans ces albums et, au contraire, sur ce qui est si présent que les composantes mémorielles seules suffisent à faire

[21] DE BAECQUE, Antoine, *L'histoire caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p 20 et suivantes.
[22] JOUTARD, Philippe, « Mémoire collective », *in* DELACROIX, Christian *et alii*, *Historiographies II, concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, pp. 779-791. La paternité en est attribuée à Pierre Nora.

reconnaître la guerre. Y a-t-il une identité culturelle de la Première Guerre mondiale à l'œuvre dans les récits contemporains?

La question est légitime en ce que la fiction semble à présent et concurremment aux historiens, pouvoir fournir un discours nouveau sur la guerre. La perte des derniers témoins nous a fait entrer dans une nouvelle ère de la mémoire.

L'analyse des mythes historiques et de leur création permet de comprendre à quoi s'adosse, en plus des témoignages, cette nouvelle ère de la mémoire. La perspective suivie par Anne-Marie Thiesse dans *La création des identités nationales* est très utile afin de cerner les récits prenant pour thème la Grande Guerre. De la même manière que les identités nationales se composent d'une *check-list* identitaire, la Première Guerre mondiale a fait l'objet de récits mythiques mettant en avant des « héros », des paysages particuliers, des rituels…

Les albums se déroulent la plupart du temps sur le front ouest et mettent en scène des personnages français. Les traductions d'albums étrangers sont également minoritaires. A l'inverse des mythes nationaux traditionnels comme Valmy pour la Révolution Française, la Première Guerre mondiale serait pourtant un mythe national de destruction et d'absurdité. Forme particulière de la mémoire collective, le mythe abolit la distance séparant l'événement de son image.

Jay Winter écrit :

> « Ainsi la Grande Guerre est-elle devenue une imagerie familière et largement diffusée, un ensemble de clichés ou d'histoires toutes faites d'inanité, de sacrifice absurde et d'endurance stoïque. L'héroïsme a ainsi glissé de la tragédie à la comédie dans cette conversation nationale et la comédie est demeurée. La mémoire n'est pas seulement ce dont les gens se souviennent avec tristesse, elle peut aussi être inscrite dans ce qu'ils trouvent amusant ou absurde, et la Grande Guerre est un événement qui s'y prête.»[23]

1974-2013 : des bornes significatrices

Ces bornes chronologiques résultent de la nécessité de limiter les sources disponibles. Elles sont cependant pertinentes. Des représentations de la guerre dans la bande dessinée existent dès l'événement lui-même. La presse illustrée se fait espace de propagande. *Bécassine*, de Joseph Porphyre Pinchon et Caumery, est publiée dans *La semaine de Suzette* alors que les

[23] WINTER, Jay, « Souvenir de la Grande Guerre dans l'histoire culturelle britannique depuis les années soixante », *Sociétés & Représentations* 2/2006 (n° 22), p. 17-31.

aventures des « Pieds-Nickelés » de Louis Forton paraissaient dans *l'Epatant*. La jeunesse, comme toute la société, fait l'objet d'une attention intense de la part de la nation[24]. C'est pourquoi ces publications diffusent des valeurs patriotiques entre promotion de la guerre juste, haine de l'ennemi et objectif pédagogique.

L'après-guerre est selon Vincent Marie une période d'oubli et d'ostracisme de la Grande Guerre dans la bande dessinée. Pourtant quelques histoires paraissent dans les journaux des années 1950 et 1960 comme *Les belles histoires de l'oncle Paul* dans *Spirou*. Les années 1970 marquent le grand retour de ce sujet dans la bande dessinée. 1974 est la date de parution de l'album de Jacques Tardi, *La véritable histoire du soldat inconnu*[25]. Un autre album paru cette année-là est l'un des tomes de *l'histoire de France en bande dessinée* chez Larousse[26] . Il y a donc coexistence de deux discours, l'un préfigurant l'approche critique de la guerre, qui marque durablement l'œuvre de Tardi et les albums qui suivirent, l'autre pouvant se rattacher au roman national, qui irriguait les histoires précédentes. Le choix de 2013 comme borne finale permet une certaine symétrie, avec une période de 40 années qui permettait de s'approcher au maximum, dans les limites matérielles qu'impose le rendu du mémoire définitif au printemps 2014, de la célébration du centenaire de la guerre. L'inflation des publications de toutes sortes sur le sujet est une autre manière de saisir le rapport de la société à la mémoire de l'événement. Si l'augmentation des titres était déjà palpable en 2013, l'année 2014 est encore plus riche en sorties… La fortune commémorative de la Grande Guerre est selon Nicolas Offenstadt un phénomène dont l'explosion date des années 1990. La présence d'albums publiés auparavant permet d'émettre l'hypothèse de ramifications du phénomène mémoriel dans les décennies précédentes.

Cette période de quarante ans trouve également un sens dans l'histoire de la bande dessinée. C'est en effet une période de mutation très importante où se croisent l'arrivée de la bande dessinée dite « adulte », un processus de légitimation et d'institutionnalisation, une évolution des supports de diffusion.

[24] AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, *La guerre des enfants 14-18. Essai d'histoire culturelle*, Paris, Collin, 1993, 188p.
[25] TARDI, Jacques, La *Véritable histoire du soldat inconnu*, Futuropolis, 1974, 34p.
[26] CASTEX, Pierre *et alii*, *De la Grande guerre à la Ve république*, Histoire de France en bande dessinée, Larousse, 1974, 144p. L'ouvrage a fait l'objet de plusieurs éditions avec un découpage différent. L'édition repère est pour nous celle de 1978, *La Grande Guerre et l'entre deux-guerres*.

Une Bande Dessinée limitée à la création d'albums

La bande dessinée est d'abord un médium et un support narratif. Selon Thierry Groensteen, c'est un médium particulièrement ardu à définir, qui fait l'objet de débats[27]. Une définition de Benoît Peeters, plutôt formaliste, fait de la bande dessinée un « support romanesque » et « un lieu où les images semblent se déduire l'une de l'autre »[28]. Elle est pertinente dans le cadre d'une histoire des représentations dessinées puisque plaidant pour un retour du signifié au cœur de l'analyse. Les facteurs présentés par Groensteen comme points d'appui des définitions formalistes fournissent néanmoins un départ pour l'analyse des œuvres. Le caractère séquentiel d'une œuvre, la relation unissant le texte aux images, la reproduction et la diffusion de la bande dessinée, le type d'histoires racontées devront faire l'objet d'attention…

Mais la bande dessinée peut ensuite être envisagée comme une économie. A ce titre, les éditeurs, les auteurs, tous les intermédiaires et même les lecteurs peuvent être perçus comme faisant partie d'un réseau de relations d'échange et de consommation qui comprend les contenus mémoriel des albums. La bande dessinée en tant qu'objet est donc autant le produit de la création par son ou ses auteurs que le résultat d'un processus de création et de distribution collectif obéissant à des contraintes formelles et à des incitations éditoriales. Notre sujet croise ainsi certaines problématiques touchant, dans une perspective d'histoire culturelle, à l'objet et à la forme bande dessinée. L'ouvrage de Thierry Groensteen, *Un objet culturel non-identifié* insiste sur le poids des contraintes éditoriales formelles dans la difficile reconnaissance de la bande dessinée[29]. Des travaux sont en cours sur l'objet album qui s'impose au cours des années 70 à 90 grâce au déclin des principaux journaux de bande dessinées[30]. La capacité de la bande dessinée contemporaine à s'extraire du format privilégié 48CC (album de 48 pages, cartonné en couleur) est un facteur qui est visible dans notre corpus, sur la période observée. La limitation de l'étude aux seules œuvres publiées sous forme d'album était une nécessité pratique. Elle est pourtant justifiée par le fait que ces albums acquièrent, au début de la période, une valeur patrimoniale. Ils sont ce qui reste par opposition aux journaux. Même si la production exponentielle a depuis changé la donne, l'étude d'une mémoire dessinée de la Grande Guerre devait s'appuyer principalement sur ces objets plus adaptés à la transmission.

---

[27] GROENSTEEN, Thierry, « Définitions », *in* ORY, Pascal, MARTIN, Laurent *et alii, op. cit.*
[28] PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Champs Flammarion, 2002, 196p.
[29] GROENSTEEN, Thierry, Un *objet culturel non identifié*, Paris, Editions de l'AN 2, 2006.
[30] LESAGE, Sylvain, « L'impossible seconde vie ? Le poids des standards éditoriaux et la résistance de la bande dessinée franco-belge au format de poche », *Comicalités* [En ligne], La bande dessinée : un « art sans mémoire » ?, mis en ligne le 06 juillet 2011, consulté le 18 mai 2013. URL : http://comicalites.revues.org/221 ; DOI : 10.4000/comicalites.221. L'auteur mène actuellement une thèse consacrée à l'album de bande dessinée en France (1950-1990) sous la direction de Jean-Yves Mollier, à l'université de Versaille-Saint-Quentin.

La bande dessinée est enfin un milieu, un réseau d'échanges et d'interrelations. L'expression de « champ graphique » a été employée plus bas pour désigner ce milieu qui voit se croiser différents types d'acteurs (dont au moins la triade culturaliste producteurs, diffuseurs et récepteurs).

Une première guerre mondiale de fiction

Guerre totale, à l'origine de la mort d'environ 9 millions de personnes, de millions de blessés et de destructions gigantesques longtemps visibles sur les corps des combattants autant que dans le paysage du front, La Grande Guerre est paradoxalement un événement fondateur pour tout le 20ème siècle. Origine de la Révolution Soviétique et première démonstration de force préfigurant l'hégémonie américaine sur le bloc de l'Ouest, elle est aussi un moment de découvertes scientifiques et de perfectionnements techniques. Occasion de mobilisation des populations des territoires coloniaux, elle semble, dans le sort réservé aux tirailleurs, déjà placer la décolonisation en point de mire.

Il ne s'agit pas ici d'une guerre aux limites chronologiques bien définies. Une partie des albums étudiés débutent et se passent même parfois entièrement avant la guerre[31]. Faire commencer la guerre avant la guerre ne participe pas tant d'un souci « historien » pour ses causes que de la volonté de donner à voir le changement opéré au niveau social et individuel par son déclenchement. Ces albums doivent être versés au corpus des représentations de la Première Guerre mondiale car ils nourrissent une réflexion sur le temps de la guerre.[32]. Les formes narratives du témoignage et du flashback, utilisées maintes fois, conduisent le scénario à faire dépasser la guerre de son cadre officiel de 14-18. Cette perduration de la guerre au-delà de ses limites confirme que la nature de la substance du récit est moins historique (au sens positiviste) que mémorielle.

Il faut ainsi tenir compte de la diversité des formes que prend la guerre et qui se retrouve dans les albums. Concernant la Première Guerre mondiale, « guerre totale » mettant en jeu toutes les forces de la nation, il eut été dommage de se limiter à la représentation de la faction combattante. Les récits de tranchées constituent, certes, un genre privilégié mais d'autres histoires voient leurs intrigues se dérouler à l'arrière ou bien sur des fronts plus lointains. Le genre d'espionnage donne par exemple à voir une guerre où les combats passent en second plan au bénéfice des intrigues du pouvoir et des services de renseignement. *Silas Corey*, série

[31] C'est le cas entre autres dans *Momies en folie* (1978) de Jacques Tardi, *La vallée des roses* (1993) de Frank Le Gall, *Zoo 1* (1994) de Frank Pé et Philippe Bonifay, *L'aigle sans orteils* (2004) de Christian Lax, *Trois éclats blancs* (2005) de Bruno Le Floc'h.
[32] MARIE, Vincent (dir.), *op. cit.*, p24.

démarrée en 2013 par Fabien Nury et Pierre Alary, met en scène les aventures de son héros éponyme, détective privé et espion au cœur de la machine d'Etat[33].

3- 193 albums pour un phénomène spécifique de la bande dessinée

Des sources de plusieurs types

La source principale de ce mémoire est un corpus de 193 albums[34] de bande dessinée publiés en France à partir 1974, date de *La véritable histoire du soldat inconnu*, premier album de Jacques Tardi consacré à l'événement et qui consacre l'entrée de la Première Guerre mondiale dans la bande dessinée dite pour adulte, qui se développe au même moment. L'exhaustivité restant toujours un horizon inatteignable, il est très probable que tous les albums traitant de la Première Guerre mondiale publiés depuis 1974 n'apparaissent pas. En compensation, le choix a donc été fait d'opérer une sélection la plus ouverte possible, incluant la guerre sous ses formes détournées. Il faut préciser que le corpus se limite aux bandes dessinées d'expression française et aux albums traduits. Pour ces derniers, c'est la date de publication en France qui est retenue.

L'examen du corpus a mêlé deux approches complémentaires centrées sur deux objets primordiaux : les albums et les auteurs. La première est l'usage de l'outil informatique. Toute l'analyse externe repose en effet sur une base de données dont l'architecture est présentée en Annexe 1 et qui a permis d'effectuer des comptages précis et des croisements de données. Une partie de cette base devait être consacrée à l'analyse interne, *via* un relevé systématique de certaines formes, images ou séquences. Elle a dû, à regret, être abandonnée faute de temps.

L'analyse interne repose ainsi sur la lecture croisée et attentive d'une large part du corpus, ayant permis de mettre en avant ces mêmes formes[35]. L'usage d'entretiens, a permis de diversifier les informations recueillies sur la manière de travailler des auteurs. Six entretiens ont été menés[36]. D'autres ont été récupérés via internet. Le site *ActuaBD* est de ce point de vue particulièrement riche, il a permis de compléter cette approche « par les auteurs ».

---

[33] NURY, Fabien et ALARY, Pierre, *Sylas Corey*, Le réseau Aquila ½, Glénat, 2013, p43.

[34] Ce corpus a été constitué en se basant sur le catalogue en ligne de la bibliothèque de la cité de la bande dessinée à Angoulême et la bibliographie très complète construite par Vincent Marie à la fin de son catalogue. Il a ensuite été complété en enrichi à l'aide de la base de données en ligne Bédéthèque. Pour les albums les plus récents, la consultation quasi-quotidienne d'ActuaBD, « le magazine quotidien d'actualité de la bande dessinée » en ligne et la fréquentation assidue des librairies spécialisées ont permis de repérer les nouveautés.)

[35] La moitié du corpus a fait l'objet de fichage, un quart a été lu superficiellement en relevant quelques exemples permettant de confirmer ou de nuancer le produit du fichage. Le dernier quart n'a pas pu être consulté faute d'accessibilité en bibliothèques ou de réédition.

[36] Celui réalisé avec le scénariste Kris, le plus long et complet, fait l'objet de l'Annexe 5.

Un phénomène expansif source d'interrogations

L'annexe 2 présente sous forme d'histogramme le nombre d'albums publié par année[37]. Ce graphique permet d'observer précisément l'augmentation du nombre des albums édités. 2005 peut être perçu comme un moment charnière. Première année où parurent plus de 10 albums sur la Grande Guerre, elle marque le début d'un investissement intensif de l'événement par la bande dessinée. 2005 est également la première année de la commémoration du 90ème anniversaire. On remarque surtout, en amont de cette période que la Première Guerre mondiale est régulièrement traitée tout au long de la période. Pourtant le phénomène est loin d'être homogène. Certes, la moyenne des albums parus par an entre 1974 et 1984 semble un peu moindre que celle qui existe entre 1985 et 2003, mais chaque période présente ses pics et ses creux. 1994 voit par exemple sept albums être publiés alors qu'en 1993 seuls trois étaient sortis. Dont *C'était la guerre des tranchées*, de Jacques Tardi, qui marque durablement les représentations. Le nombre n'est donc pas un critère suffisant.

Vincent Marie propose une chronologie en plusieurs temps. Après une période d'effacement, les années 1970 marquent un retour à la Grande Guerre. La période 1974-1994 seraient le moment où se construit une iconographie de la mémoire mais aussi celui où s'impose un point de vue condamnant la guerre et réhabilitant les poilus. La période allant de 1994 à aujourd'hui serait marquée par une volonté de contourner le référentiel tardien par le biais de nouvelles formes de narrations[38]. Si la volonté d'élargir et de diversifier la représentation de la Grande Guerre est visible dans l'augmentation des publications, sensible au cours des trente dernières années, et très visible depuis dix ans, certains registres étaient déjà employés avant Tardi pour parler de la guerre : le fantastique (*L'ombre du corbeau*), le merveilleux (*Les celtiques*)… Chaque thème, chaque forme obéit à une chronologie sensiblement différente. Multiplier les propositions diachroniques est donc nécessaire à la conservation d'une dimension historique.

L'annexe 2 B est un autre histogramme construit à partir des mêmes variables mais en éliminant tous les albums considérés comme des suites. Les titres restants sont donc des *one-shots*[39], ou bien des premiers tomes de séries[40]. Cette chronologie permet de montrer une alternance entre des années marquées par un renouvellement et d'autres par la publication de suites à des histoires déjà parues. Elle permet d'affirmer l'idée de 2005 comme année

[37] Annexe 1, « Titres parus par année. (1974-Premier trimestre 2013) ». Pour être lisible, le graphique nécessitait une place assez importante c'est pourquoi il a été placé en fin de volume. Quand cela a été possible les tableaux, illustrations et graphiques ont été mis au fil de l'analyse.

[38] MARIE, Vincent (dir.), *La Grande Guerre dans la bande dessinée de 1914 à aujourd'hui*, Milan, 5 continents, 2009, p19.

[39] Nom donné aux albums uniques et aux romans graphiques dont la production augmente à partir des années 1980.

[40] Annexe 1, B-, « Nouvelles séries par année de parution ». (1974 - 2013).

charnière puisque huit des dix albums parus cette année-là appartiennent à des séries nouvelles. Elle montre aussi, à travers ce nombre de nouvelles séries que l'intérêt pour la guerre focalise l'attention de plus en plus d'auteurs. La multiplication des représentations de la Grande Guerre interroge donc l'historien.

Alors que la contemporanéité de cette guerre ne se dément plus, depuis les années 1990, qu'est-ce qui, dans cet événement, a attiré, au fil du temps, le regard des contemporains ? Comment comprendre, derrière l'apparente diversité des auteurs et des albums, la constitution d'une mythologie graphique et narrative de la Grande Guerre comme évocation de l'horreur absolue ? Qu'est-ce que ces artistes, nos contemporains, perçoivent de la manière dont ceux de 14 appréhendèrent l'événement ? Et enfin qu'est-ce que ces représentations nous disent de notre propre rapport à l'histoire ?

S'attacher à exposer le système dans lequel sont produites ces représentations est primordial. Cela impose de s'attacher à décrire le champ graphique dans lequel se créent les albums de bande dessinée mais également les procédés génériques promus dans l'histoire du médium qui servent de socle aux représentations véhiculées dans les œuvres. Etudier la méthode et les sources utilisées par les auteurs pour représenter l'histoire permet de voir comment la bande dessinée parvient à capter et détourner des idées, des figures historiques et des témoignages d'une époque pour en faire des formes esthétiques ou narratives. Enfin, le récit toujours recommencé de la Grande Guerre et l'agencement des formes historiques tendent à constituer l'événement en mythe c'est-à-dire en récit interprétatif. Généralement perçue comme la guerre absurde et violente par excellence, les auteurs donnent à la Grande Guerre, par le biais des personnages créés, d'autres sens. L'insistance sur certains destins évocateurs permet de saisir l'actualité du lien qui unit 1914 à 2014.

PARTIE I :

« La Bande Dessinée regarde la guerre »

Chapitre 1 : Les acteurs du champ (de bataille) graphique.

La bande dessinée, en tant que produit de l'industrie culturelle, met en en jeu une multitude d'acteurs. Il ne suffit pas aux auteurs d'écrire et de dessiner une histoire pour être publiés. Les éditeurs et les maisons d'édition sont des acteurs incontournables de la création et de la diffusion des bandes dessinées. De la même façon, étudier les caractéristiques sociales des auteurs et les raisons qu'ils attribuent à leur intérêt pour la Grande Guerre n'est pas suffisant pour comprendre l'état de la production sur cet événement. Il apparaît que les stratégies éditoriales, les relations interpersonnelles entres les auteurs et leurs éditeurs sont parties prenantes de la constitution d'une mémoire en bandes dessinées de la Grande Guerre.

1- Des auteurs aux profils divers

Comment expliquer l'intérêt croissant pour la guerre de 1914-1918 d'un groupe d'auteurs aussi différents que ceux qui sont à l'origine des albums du corpus ? On estime à 184 le nombre d'auteurs répertoriés dans la base de données. Ce nombre inclut les auteurs qui ont collaboré à des albums du corpus en tant que scénaristes, dessinateurs ou auteurs complets. Les contributeurs à des albums collectifs du type *Paroles de poilus*[41]en ont été exclus afin de conserver, dans cette partie, l'homogénéité entre les auteurs. On parle ici de dessinateurs et de scénaristes qui ont travaillé sur un album entier au moins.

Le croisement de différentes sources - articles de presse, interviews du site spécialisé *Actuabd*, nos propres entretiens ainsi que la base de données - permet de comprendre la diversité des auteurs du corpus et de leurs motivations à représenter la Première Guerre mondiale.

[41] WACQUET, Jean (dir.), *Lettres et carnets du front*, Paroles de poilus, tome 1, Soleil/France Inter, 2006, 120p et ROBIN, Thierry et alii, 1914-1918, Mon papa en guerre, Paroles de poilus, tome 2, Soleil, 2012, 96p.

A- Caractéristiques sociales

Force est de constater en préambule que la Grande Guerre est un thème qui semble surtout focaliser l'attention des hommes. On ne dénombre, en effet, que 6 auteures ayant participé à ces 40 années de représentation de la guerre en bande dessinée. Il s'agit de Cinzia Ghigliano (dessinatrice de *Solange*), Gabrielle Borile (scénariste de *Victor Sackville*), Catel (*Le sang des valentines*), Virginie Cady (scénariste de *La tranchée*), Leïla Leïz (dessinatrice de *Hadj Moussa*), Delphine Priet-Mahéo (auteure de *Gueule d'amour*) et Chloé Cruchaudet (*Mauvais genre*). Cette sous-représentation reflète pour une partie de la période la faible féminisation du champ graphique mais ne paraît pas refléter son émergence progressive.

Origines géographiques.

A l'échelle nationale, tout d'abord, les origines majoritaires sont la France, la Belgique et l'Italie, comme on peut le voir sur le tableau 1, ci-dessous. La représentation de la Grande Guerre en France est donc due majoritairement à des auteurs français. Elle possède une dimension nationale forte. Mais l'Italie, l'Angleterre ou les Etats-Unis comptent également leurs représentants traduits ou travaillant pour des éditeurs Français. Ces chiffres semblent pouvoir accréditer l'idée d'un rayonnement de l'intérêt pour cette guerre. La publication des *Folies Bergère* (2012) par exemple, résulte d'une part de la volonté éditoriale de Dargaud d'accueillir un groupe d'auteurs espagnols venus de l'animation[42], mais également par l'intérêt de Francis Porcel pour l'événement, lui-même. Selon Benoît Zidrou c'est en effet le dessinateur qui est à l'origine du choix du contexte de leur album[43].

Nationalité	Auteurs	Nationalité	Auteurs
France	109	Argentine	1
Belgique	25	Croatie	1
Italie	11	Danemark	1
Grande-Bretagne	4	Pologne	1
Espagne	4	Corée du Sud	1
Etats-Unis	3	Suède	1
Serbie	2	Suisse	1
Afrique du Sud	2	Tunisie	1

Tableau 1 : Nationalités des auteurs.[44]

[42] Outre Francis Porcel, c'est Jordi Lafèbvre et José-Luis Munuera qui rejoignent Juanjo Guarnido et Juan Diaz Cabanès au début des années 2010. Lors du festival d'Angoulême 2013, ces auteurs étaient amenés à dédicacer ensembles. Ils étaient présentés, selon la communication de l'éditeur, comme une équipe.

[43] Entretien téléphonique avec Benoît Zidrou, réalisé le 14/02/2013.

[44] Le tableau a été obtenu par requête de comptage sur le facteur « Nationalite » de la base de données. Sont exclus la vingtaine d'auteurs dont la nationalité n'a pu être déterminée.

On peut également remarquer que les pays d'origine des auteurs les plus représentés sont les pays vainqueurs de la guerre, qui se trouvent être les plus dynamiques sur le plan éditorial. Selon la chercheuse allemande Bettina Severin-Barboutie, le traitement historique en bande dessinée serait plus rare en Allemagne, tout comme la production globale de bandes dessinées[45].

Bien que les lieux d'origine et de vie des auteurs en France ne soient que rarement disponibles, eux-mêmes évoquent parfois des souvenirs liés à l'espace géographique. C'est le cas dans *La guerre des lulus* où le dessinateur Hardoc s'est inspiré de son propre village en Picardie pour créer celui, fictif, de Valencourt où se déroule l'histoire.

Photographie d'Aude Collina de Buire-sur-Ancre, village où vit Hardoc et ayant servi de modèle pour représenter Valencourt.
Extrait de la planche 1, strip 2, tome 1, représentant le village de Valencourt.

Figure 1 : Village fictif des lulus et son modèle, Buire dans l'Aisne[46].

Régis Hautière, bien que né à Fougères, se déclare « de culture amiénoise ». Son installation dans cette région a permis des collaborations avec des auteurs du cru : Hardoc, originaire d'Albert dans la Somme et auparavant David François auteur amiénois avec lequel il a publié *De briques et de sang*, une histoire de fiction se déroulant dans le familistère de Guise (dans l'Aisne) en 1914. Ici déjà la géographie investissait le récit, dépassée par l'histoire. L'arrivée de la Grande Guerre, à la fin de l'album, achevait de mettre à mal l'expérience socialiste de cette communauté ouvrière. Christian Lax admet également avoir situé l'un des personnages d'*Amère Patrie* en Haute-Loire, région de son dessinateur[47]. Si l'ancrage d'un auteur dans une région proche du front peut être le moteur d'une vocation, la mémoire de la Grande Guerre est répandue par le biais des monuments et des histoires familiales sur tout le territoire.

[45] SEVERIN-BARBOUTIE, Betina, intervention sur la mémoire en bande dessinée de la Grande Guerre dans le cadre du séminaire de l'IRICE, « Les traces de la guerre », décembre 2013.
[46] L'image provient du dossier documentaire accessible sur le site de la mission du centenaire. © Casterman.
[47] « Moi, je suis allé au Sénégal, mais je me suis appesanti dans mon scénario sur la Haute Loire car je sais combien Frédéric est attaché à cette région. » ; « Chr. Lax et F. Blier : 'Il y avait alors en Haute-Loire comme en Afrique un terrible poids des traditions' », entretien avec PASAMONIK, Didier, ActuBD.fr, 17/09/2007, consulté le 10/02/2014.

Générations

L'Annexe 3 présente les noms de ces auteurs ainsi que leurs dates de naissances. Toutes les tranches d'âge sont représentées. Il n'y a donc pas de fossé générationnel dans le traitement de la guerre (numériquement parlant). On peut tout de même remarquer que 51 des auteurs présents dans le tableau sont nés entre 1964 et 1973 et ont actuellement entre 40 et 50 ans. On y retrouve des scénaristes vedettes de certains éditeurs (Xavier Dorisson, Kris ou Zidrou et à deux ans près, Fabien Nury). Cette classe d'âge contribue à 70 des albums du corpus. La génération précédente est aussi bien représentée avec 58 d'entre eux nés entre 1945 et 1963 et ayant participé à 100 albums du corpus. Cette production est donc majoritairement le fait de deux générations d'auteurs qui n'ont pas eu la même proximité aux guerres. Les auteurs de la plus jeune génération n'ont, en effet, connu dans la plupart des cas qu'une mémoire familiale dont les témoins avaient disparu. On remarque ensuite une augmentation du nombre d'auteurs. On relève presque autant d'auteurs nés en seulement 10 ans que ceux nés dans les 19 années précédentes. Cet état de fait est compatible avec le constat du développement de l'édition de la bande dessinée dans les années 1980-1990 (Il y a plus d'auteurs dans le milieu) mais aussi avec le retour de la mémoire de 14-18 qui a pu toucher cette génération moins concernée par la Grande Guerre. On voit également poindre une légère spécialisation puisque les plus jeunes auteurs (16 des 21 auteurs nés après 1973) ne participent aux albums parus à la fin des années 2000 ou 2010 qu'en qualité de dessinateur alors que les générations précédentes comptent plus d'auteurs complets et de scénaristes[48].

Etudes[49]

Les profils étudiants des auteurs sont également très divers. Le résultat de la requête par comptage sur la base de données le montre. On trouve de nombreux cursus en rapport avec les arts (54), qui concernent en particulier les dessinateurs et les auteurs complets. Beaucoup de parcours marginaux étonnent (biologie pour Artoupan, philosophie pour Patrick Cothias, droit, économie et commerce, pour Xavier Dorison…). Ils montrent que la bande dessinée est un médium ouvert aux autodidactes. Les parcours des auteurs plus jeunes semblent néanmoins être tournés vers plus de professionnalisation dans les domaines de l'animation, des arts graphiques et même de la bande dessinée (à l'école d'Angoulême par exemple). Fait

[48] Chiffres obtenus grâce à la base de données à l'aide d'une requête croisée des critères « date de naissance » de la table Auteurs, « numéro d'album » de la table Albums et « fonction éditoriale » de la table éponyme. Un comptage des auteurs par génération puis une évacuation des doublons par comparaison des numéros d'album ont suivi. La date de naissance d'une trentaine d'auteurs n'a pu être définie.

[49] Ce paragraphe s'appuie sur une requête de comptage à partir du facteur « discipline » dans la table Etudes de la base de données. Les informations n'ont pu être collectées que pour 104 des auteurs.

remarquable, 10 auteurs ont fait des études d'histoire. La plupart d'entre eux relie le fait d'écrire sur la guerre à ce bagage. Nicolas Juncker, titulaire d'une licence d'histoire à Paris IV replace sa pratique de la bande dessinée sur le plan historique[50]. Sylvain Runberg s'est vu proposé de se joindre au scénario des *Nouvelles aventures de Mic Mac Adam* en partie à cause de ses études d'histoire :

> « Sylvain a fait des études d'histoire. Le contexte historique est de plus en plus présent dans ce quatrième album. Cela nécessitait donc une collaboration avec un scénariste qui soit capable de s'immerger dans une documentation que je ne possède pas. »[51]

Les travaux de Frank Giroud, et Jean-Pierre Pécau sont également guidés par un goût de l'histoire qui s'est manifesté dans leurs études. Ce souci de l'histoire et de la documentation est parfois à l'origine de livrets documentaires. Une vingtaine d'albums proposent un ensemble de documents d'époque, de contextualisation historique et de recherches graphiques. Plusieurs d'entre eux sont conçus par des auteurs ayant des notions d'histoire. Didier Quella-Guyot propose dans *Papeete* un dossier présentant un récit de la guerre à Tahiti, quelques photos d'époque, des extraits documentaires et une chronologie[52]. Venant d'un enseignant en lettres, le dossier recèle un caractère pédagogique. Il en est de même pour celui de *Sang Noir*, réalisé par Frédéric Chabaud dans un souci d'expliquer au lecteur l'entrée en guerre, la position de la République sur la colonisation et le sort des troupes coloniales[53]. Le dossier est une manière d'investir des compétences historiques au service d'un complément au récit qui a été fait. Il n'est pas une preuve que ce qui a été raconté a bien eu lieu ou pourrait avoir été. Les textes très précis et factuels de Jean-Pierre Verney dans *Putain de guerre !* viennent, de la même façon compléter le récit de Tardi, en forme de témoignage, en adoptant un point de vu surplombant et didactique.

Le scénariste Kris lui aussi, semble mettre à profit son passé d'étudiant (licence d'histoire puis mémoire inachevé, comme Nicolas Juncker) au profit de récits historiques. La série

---

[50] « Naissance en 1973, bac B, licence d'histoire à Paris IV – Sorbonne, suivie de moult mémoires, toujours autour de 14-18, toujours avortés. », comme il se présente sur la page de son éditeur : Nicolas Juncker : « Jusqu'en 1940, le sous-marinier est souvent considéré comme un déséquilibré », site des éditions Le Polémarque, 12/06/2013. Consulté le 28/09/2014.

[51] « Benn, Brunschwig & Runberg : ' Mic Mac Adam croise enfin des personnalités authentiques de la guerre des tranchées '. », entretien avec Nicolas Anspach, *ActuaBD*, 11/04/2006. Consulté le 28/09/2014.

[52] QUELLA-GUYOT, Didier et MORICE, Sébastien, Papeete 1914, tome 1, EP éditions, Atmosphère, 2011, p 47 et suivantes.

[53] CHABAUD, Frédéric et MONIER, Julien, Sang noir, Physalis, 2013, p90 et suivantes.

Notre mère la guerre s'appuie sur un nombre important de témoignages mais aussi d'ouvrages savants, lus avec l'attention d'un historien[54].

B- Les motivations des auteurs : rapport à une histoire familiale

Mémoires personnelles

La mémoire des deux guerres mondiales traverse l'œuvre de Didier Comès. Elle trouve son origine dans des questionnements familiaux. L'auteur se définit comme étant au croisement de deux cultures, sa mère parlant le français et son père l'allemand. Né en Belgique sous l'occupation (1942), cette particularité a joué un rôle important dans la formation identitaire de Comès.

> « Je dois également parler de toutes les réminiscences de la guerre de 1914 et de la guerre de 1940. On ne parlait que de ces deux conflits chez moi. Cela vit sans doute toujours aujourd'hui. Le côté prussien de la guerre de 1914 jouait fortement chez nous. »[55]

La composante identitaire est partie prenante de la création de *L'ombre du corbeau* (1981). L'album est en effet le premier du corpus à mettre en avant un protagoniste allemand, Goetz Von Berlichingen. Comès fait du personnage un descendant éponyme d'un chevalier célèbre du moyen-âge surnommé « main de fer » dont la mémoire est assurée entre autre par une pièce de l'Allemand Goethe et un texte fantastique de l'écrivain Belge Jean Ray[56]. Le récit s'ancre donc dans la culture nationale allemande tout en conservant une dimension partagée.

Il y a pleine adéquation entre la manière dont Hugo Pratt raconte, dans un livre d'entretiens, sa propre histoire lors de la Seconde Guerre mondiale et celle dont il raconte les aventures de Corto Maltese durant la Grande Guerre dans *Les Celtiques*.

Pratt, entre l'Ethiopie et Venise, est sensé avoir porté tour à tour l'uniforme néo-zélandais et allemand, avoir été un traducteur britannique avant de s'engager dans la Cinquième armée américaine jusqu'en 1946. Sa ligne de conduite est simple, son éthique le pousse à se placer du côté de ses amis en dépit de leurs nationalités et des oppositions de la guerre :

> « Si un de mes amis est arrêté, je fais des recherches pour savoir ce qu'il devient. Grâce à mes relations dans les différentes armées, cela m'était facile. J'enfilais

[54] On trouve évoqué certains historiens de référence dans l'entretien joint en annexe 5.
[55] SCHOENTJES, Pierre, « Entretien avec Didier Comès, Xavier Hanotte et Raoul Servais », *Textyles*, 32-33 | 2007, 177-195. Consulté en ligne, 10 janvier 2014: http://textyles.revues.org/318#quotation
[56] COMES, Didier, *L'Ombre du Corbeau*, Le Lombard, Histoires et légendes, 1981, Préface, p2.

> alors l'uniforme adéquat et allais le chercher pour lui rendre la liberté […]. Je me conduisais comme un renégat avec une désinvolture tranquille. Je pouvais tout aussi bien, d'une façon un peu donquichottesque, aller à l'aide des vaincus, que voler au secours de la victoire pour obtenir des insignes, des médailles qui me plaisaient : la Libération de Venise fut pour moi un gigantesque carnaval. »[57]

Comme son créateur, Corto traverse sa guerre en aventurier. S'il ne prend pas part aux combats, il fréquente les soldats de tous bords, de toutes nationalités. L'histoire la plus révélatrice des *Celtiques* est sans doute *Sous le drapeau de l'argent* dans laquelle le personnage réunit une équipe composée d'un *oberleutnant* autrichien, d'une escouade écossaise, de Français, d'une ambulance américain à laquelle est attachée le journaliste Hernestway (inspiré de manière transparente par l'auteur Ernest Hemingway, qui devient ici l'auteur d' A*dieu au bataillon*) et d'un capitaine de navire grec. L'association de ces hommes leur permet de récupérer les réserves d'or du Monténégro pour le compte du parti républicain monténégrin et au profit de chacun des protagonistes. L'opération est valorisée par le récit, et l'attention donnée aux individualités déprécie les appartenances nationales. Voir par exemple ce dialogue de Corto Maltese : « Je suis venu ici et j'ai trouvé des gens intelligents qui se fichent éperdument de cette guerre impérialiste… »[58]

Mémoires familiales de la Grande Guerre

L'Italien Attilio Micheluzzi, né en 1930, auteur de *Pétra chérie* et de *l'homme du Tanganyika* descend d'une famille ayant une tradition militaire donc, probablement, une mémoire de la Grande Guerre. Son père était officier aviateur et les figures héroïques héritées de l'enfance ont pesé sur son œuvre, marquée par la guerre. Elle y est perçue à la manière d'Hugo Pratt ou Milton Caniff comme une source d'aventures. Les héros des deux albums, l'espionne franco-polonaise Pétra et l'américain Fermanagh sont tous deux pilotes, engagés dans le camp des alliés mais sans être à proprement parler des soldats. Ils incarnent la figure classique en bande dessinée de l'aventurier héroïque.

La composante familiale dans l'intérêt que porte Jacques Tardi à la Première Guerre mondiale est bien connue. L'auteur ne manque jamais au cours des entretiens qu'il accorde de mentionner l'importance de son grand-père corse, Paul Tardi dans la naissance de son intérêt pour la guerre. Cette mémoire est passée, alors qu'il était enfant, par la voix de sa grand-mère dont la parole venait combler le refus de témoigner de l'ancien-combattant :

---

[57] PETITFAUX, Dominique, *Hugo Pratt. Le désir d'être inutile*, Paris, Robert Laffont, 2011 [1999], p74.
[58] PRATT, Hugo, Les Celtiques, Casterman, 2011 [1980], p 42.

> « Parce que les décors imaginés d'après ces histoires n'avaient rien à voir avec les décors véritables. Mais si tu veux, c'est sur ces bases là que j'ai toujours voulu reconstituer l'espèce de cauchemar engendré par les premiers récits de ma grand-mère »[59].

Tardi inclura d'ailleurs dans *C'était la guerre des tranchées* un fait marquant du cauchemar familial avec une séquence ou un soldat voulant éviter de se faire repérer tombe à terre la main dans les entrailles d'un cadavre[60]. (Figure 2)

Figure 2 : Mémoire familiale dessinée.

La dessinatrice Anne Teuf, raconte sur son blog *Finnele* (publié en 2014 par Delcourt) l'enfance de sa grand-mère alsacienne, inspirée de ses propres souvenirs du récit familial.

Comme l'indique l'historien Nicolas Offenstadt, ce qui fait la puissance mémorielle de la Grande Guerre c'est en partie sa composante familiale, son caractère de deuil partagé. La plupart des familles ont en effet un eu au moins un combattant engagé, voire blessé ou tué. Il n'est pas rare que des auteurs se réfèrent à cet ancêtre. C'est le cas chez Manu Larcenet qui mentionne un carnet retrouvé appartenant à son grand-père à l'origine de son intérêt pour le conflit qui a donné l'album *La ligne de front*. C'est le cas aussi du grand-père de David B, mentionné dans *L'ascension du Haut Mal*[61]. Zidrou évoque, lui, le souvenir de sa grand-mère[62].

[59] SADOUL, Numa, Tardi, p 18.
[60] TARDI, Jacques, C'était la guerre des tranchées, 1914-1918, Casterman, 1993,
[61] DAVID B, *L'ascension du Haut Mal*, 6 tomes, *L'Association*, 1996-2003, 385p.
[62] *Op. cit.*, entretien avec l'auteur.

Un événement fascinant

Ailleurs, c'est l'absence de mémoire familiale qui provoque l'intérêt. C'est par exemple le cas de Kris pour qui c'est plutôt la visite des champs de batailles qui a servi de déclencheur :

> « Alors en plus ça c'était en 1984, […] Je me souviens, y avait un panneau à l'entrée de cette limite, Il est interdit de rire, de jouer, de se pousser, de chanter etc… En mémoire à tous les hommes qui sont morts ici, qui s'ils se relevaient tous, ne tiendraient pas debout. Alors, je me souviendrai toujours de cette phrase, à ce moment-là j'ai regardé autour de moi toutes les collines de Verdun, le ciel… Et j'imagine un peu cet espèce d'immense décors et je me dis « Putain les mecs ils se relèveraient pas, si jamais… S'ils se relevaient tous, ils ne tiendraient pas debout… »[63].

Cette fascination pour le bilan et les conditions d'existence au sein de la guerre explique l'intérêt porté par des auteurs qui ne possèdent pas de lien familial ou territorial avec la Guerre de 1914. On verra dans les chapitres suivants ce que les auteurs voient dans l'événement qui justifie d'en faire le récit. Certains points historiques, certains détails focalisent leur attention plus que d'autres.

La volonté de révéler l'existence d'événements jugés méconnus de la guerre peut également être à l'origine d'un projet éditorial comme par exemple le sort des coloniaux pour Tarek dans *Turcos* ou celui des russes de la Courtine, pour Daeninckx et Tardi[64].

C- Des places dans le champ graphique différentes.

Les auteurs sont également très divers par leurs places dans le champ. Il semble que le sujet puisse être abordé autant par des artistes débutants que par des auteurs confirmés et connus du public.

On doit ici évoquer la place de l'œuvre de Tardi dans cette production. Avec 15 albums mettant en scène la Première Guerre mondiale, il est l'auteur à l'avoir le plus représentée. Ce résultat ne surprend pas. Il est également un acteur dominant du champ graphique en général et de la Grande Guerre en particulier. Ainsi, les quatre auteurs à avoir été interrogés ont cité son nom d'eux-mêmes[65].

---

[63] *Op. cit*., entretien, annexe 5.

[64] DAENINCKX, Didier et TARDI, Jacques, *Le Der des ders*, Casterman, 1997, 78p.

[65] « Il y avait aussi évidemment le spectre de Tardi qui planait au-dessus de nous. Et puis j'ai dit « Bon après tout en avant ! C'est pas parce que (hésitation) parce que Jacques Brel a écrit *Ne me quitte pas* qu'on peut plus écrire de chansons d'amour », Entretien téléphonique avec Benoît Zidrou, 2013.

A part son enthousiasme précoce à traiter de la guerre, rien ne distinguait *a priori* Tardi de ses confrères. Pourtant il exerce une réelle influence sur la représentation de la Grande guerre. La reconnaissance du talent de Jacques Tardi est allée croissante avec le succès de ses albums dans les années 1970 et 1980. Récipiendaire du Grand Prix d'Angoulême en 1985, il est publié dans le magazine *(A suivre)* - depuis le premier numéro - qui s'impose comme une référence en matière d'innovation technique et narrative. C'est dans ce magazine que paraissent les épisodes de *C'était la guerre des tranchées*. Alors que la préface de l'album montre une crainte d'être moqué ou mal reçu (la conclusion : « Alors te moque pas »), la reconnaissance de l'auteur, la légitimité que le médium est en train d'acquérir et aussi le contexte (prémices du retour mémoriel de l'événement) en font un succès et plus encore une référence du genre.

Beaucoup d'auteurs ont une place importante dans le champ graphique. Ce sont des signatures connues pour leurs maisons d'édition qui ont été récompensé au cours de leurs carrières[66]. On trouve 15 auteurs primés à Angoulême. Manu Larcenet, David B, Nicolas Dumontheuil et Pascal Rabaté sont des auteurs appartenant à la génération de la *Nouvelle bande dessinée* apparue dans les années 1990. Ces dessinateurs, dont les albums sur la guerre sont parus dans les années 2000 avaient à l'époque, déjà, chacun une approche graphique et narrative différente sur laquelle appuyer leurs représentations de la guerre. Ces représentations se positionnent, dans la construction de l'imaginaire, par rapport à Tardi. Maël explique le travail déployé pour arriver à un graphisme fort qui se démarque de l'auteur. Il indique également la difficulté du dessin réaliste à être aussi évocateur que les exagérations et les caricatures le permettent[67].

Certains ont été récompensés précisément pour leur œuvre sur la guerre. C'est le cas de George Pratt (Prix France info 1992), David Vandermeulen (Prix de la bande dessinée historique du château de Cheverny, 2008) ou Chloé Cruchaudet (Prix du public à Angoulême 2014).

On trouve enfin quelques auteurs moins expérimentés, au moment où ils publient, comme Francis Porcel, Alexandre Franc ou Mazan mais il semble que la Grande Guerre est un sujet qui est abordé surtout par des auteurs confirmés. D'une manière générale, on remarque que les albums sont surtout le fait d'auteurs, ayant déjà publié. La représentation de la guerre nécessite une appropriation de ses formes par le graphisme.

[66] Chiffre obtenu grâce à un comptage dans la table Prix reçus de la base de données.
[67] Intervention de Kris et Maël dans le cadres des Rendez-Vous de la Bande Dessinée, Amiens, 06/06/2014.

2- Les éditeurs : des acteurs incontournables.

Une autre entrée par les acteurs est possible. L'éditeur est en effet partie prenante dans la création et la mise en circulation des albums. Etudier les stratégies éditoriales permet de saisir la manière dont la représentation est devenue si importante.

On constate à la fois une forte dispersion des publications au sein des maisons d'édition ayant pris part à la mise en bandes de l'événement mais également une domination de la part de certains groupes. Le tableau 2 présente le nombre d'albums du corpus parus chez chacun des éditeurs ainsi que le nombre de séries[68]. Les éditeurs qui n'apparaissent pas sur le tableau n'affichent chacun qu'un seul album paru mettant en scène la Première Guerre mondiale.

Editeur	**Nombre d'albums**	**Nombre de séries différentes**	**Editeur**	**Nombre d'albums**	**Nombre de séries différentes**
Casterman	23	15	Editions du Triomphe	4	3
Delcourt	19	10	EP éditions	4	3
Glénat	17	9	Le Lombard	4	3
Dargaud	16	9	L'Association	3	3
Dupuis	16	12	Larousse	2	2
Futuropolis	12	6	Mosquito	2	2
Vents d'Ouest	9	4	Paquet	2	2
Soleil	7	5	USA	2	2
12 bis	5	3	Physalis	2	2
Bamboo	5	3	Ysec	1	1
Ça et là	5	1	Akileos	1	1

Tableau 3 : Les principaux éditeurs de bandes dessinées du corpus.

[68] Tableau obtenu par requête croisée à partir des facteurs « séries » et « numéro d'éditeur » de la table éponyme, « Numéro d'album » de la table Albums et « nom de l'éditeur » de la table Editeurs.

Le constat évident est la domination des éditeurs spécialisés appartenant à de grands groupes multinationaux. Casterman (23) en tête puis Dargaud (17), Delcourt (17), Glénat (17) et Dupuis (15) sont, il est vrai, les plus anciennes maisons d'édition et celles qui ont le catalogue le plus vaste[69]. Ce sont aussi des groupes suffisamment vastes pour s'organiser en collections. Pour étudier la façon dont ces maisons conçoivent les albums qui nous occupent, il sera nécessaire d'aller plus avant dans l'étude de leurs architectures éditoriales qui ont évolué.

On retrouve dans ce tableau une vision assez hétérogène du paysage éditorial en matière de bande dessinée. Outre les grandes majores, Casterman, Dupuis ou Glénat on y retrouve aussi des maisons plus récentes comme Futuropolis (2005), Soleil (1982) Bamboo (1997) ou Emmanuel Proust (2002), des éditeurs indépendants (L'Association, Ysec) et des éditeurs de comics américains (USA). L'information principale n'est donc pas tellement que les maisons qui dominent le marché sont aussi à la première place en ce qui concerne la représentation de la guerre mais bien plutôt le morcellement des éditeurs. Ainsi donc si les 5 premiers éditeurs sont responsables de presque la moitié du corpus, l'autre moitié est répartie entre 46 autres. Chacun de ces albums a évidemment des raisons d'être différentes que le déficit de promotion empêche souvent de saisir.

A- Les rôles des éditeurs

Le rôle de l'éditeur dans le travail de conception du livre est souvent mis en avant par les auteurs. L'un des cas les plus fréquents est son intervention dans la rencontre entre un scénariste et un dessinateur. On a vu que le champ de la bande dessinée était microcosmique mais c'est bien souvent les éditeurs autant que les rencontres dans le cadre de festivals ou d'expositions qui favorisent les collaborations. Les entretiens mettent en avant ce rôle dans la création d'équipes telles que Kris et Maël, auteurs de *Notre mère la guerre* (2009), Zidrou et Porcel[70], *Les Folies-Bergère* (2012), Xavier Dorisson et Enrique Breccia[71], *Les Sentinelles* (2008). :

[69] Si Glénat a été fondé en 1969 et Delcourt en 1985, les trois autres existaient avant 1940 selon leurs sites internet.

[70] Benoît Zidrou : « ce sont les éditeurs de Dargaud Bénélux qui m'ont proposés de travailler avec Francis qui était en train de terminer une série qui n'a pas fonctionnée commercialement parlant et donc quand on s'est rencontré (…)», entretien téléphonique réalisé le 14/02/2013. La retranscription partielle de l'entretien fait l'objet de l'Annexe 5 du présent dossier.

[71] « J'avais envoyé le scénario des *Sentinelles* à plusieurs éditeurs, comme je le fais souvent, parce que pour moi, le critère absolu dans un projet, ce n'est pas l'éditeur, mais le dessinateur. Plusieurs éditeurs, y compris Marya, m'ont proposé des dessinateurs qui ont fait des planches d'essai, et souvent c'étaient de très bons dessinateurs, mais leur dessin ne collait pas avec ce que j'avais envie de faire », Entretien réalisé par Arnaud Claes à Paris le 26 avril 2007 publié sur le site *Actuad* le 9 janvier 2008.

> « Donc Gibrat avait trouvé Mattéo entre temps. Alors je pensais à des mecs comme Lepage aussi, et c'est là que Claude m'a parlé de Maël. Moi j'avais lu un dyptique que venait de faire Maël chez Aire Libre, qui s'appelle Les rêves de Milton, que je trouvais bien mais graphiquement encore un peu inabouti. Et donc j'ai dit à Claude Gendrot, mon éditeur, que je le sentais pas trop et il m'a dit « Attends, t'as pas vu ce qu'il est en train de faire en ce moment », et il était en train de faire L'encre du passé, que t'as peut-être vu chez Aire Libre, justement. A l'époque il n'était pas encore sorti et il m'a envoyé quelques dessins pour me convaincre. […] C'est des pages de samouraïs, donc rien à voir, mais je me suis dit qu'il était effectivement capable de créer une atmosphère géniale et donc j'ai dit oui à ce moment-là. Je dois dire que je n'ai eu qu'à m'en féliciter après. »[72]

L'enjeu est important puisqu'il s'agit de comprendre comment un scénariste a pu voir dans le travail d'un dessinateur la potentielle mise en image de ses représentations de la guerre. L'éditeur a ici figure humaine. Si les sources sont beaucoup plus lacunaires que pour les auteurs[73], certains individus sont mis en avant. C'est particulièrement le cas de Claude Gendrot, éditeur pour la collection Aire Libre de Dupuis et passé chez Futuropolis en 2006, à la faveur d'une crise qui a vu la maison d'édition de Marcinelle se restructurer[74].

Son investissement dans *Notre mère la guerre* a été selon lui particulièrement important[75]. Les documents placés en annexe 4 permettent de saisir cette participation lors de la mise en place d'une séquence particulière. La séquence fait l'objet d'un échange entre le scénariste, le dessinateur et l'éditeur. Les versions A et B montrent le passage du scénario à la planche construite. Le document C est un échange de mail à propos de la proposition crayonnée qui en résulte. L'éditeur est ainsi directement partie prenante du travail créatif de l'album. On peut voir par exemple que la suggestion de représenter Vialatte plus frontalement dans la dernière case a été suivi par le dessinateur (Planche finale, version D).

Le rôle de l'éditeur comme personne est souvent valorisé par les auteurs. Lax évoque aussi *son* éditeur Claude Gendrot dans l'entretien que nous avons réalisé. Mais en tant que responsable de la diffusion des albums, *l'*éditeur (cette fois perçu collectivement comme une entité abstraite) peut, lui, prêter au reproche. Frank Pé regrette alors le manque d'implication de la part de l'éditeur dont a fait l'objet *Zoo* à sa sortie :

---

[72] Entretien réalisé avec Kris, le 15/03/2013 dans son atelier à La Forest-Landerneau.

[73] Les éditeurs font l'objet de quelques interviews publiées sur Actuabd. L'ouvrage d'entretiens dirigés par BELLEFROID, Thierry, *Les éditeurs de Bande Dessinée*, Paris, Niffle, 2005, 168p. est de ce point de vue une précieuse exception sur la question.

[74] PASAMONIK, Didier, « Dupuis : La mise à pied de Claude Gendrot provoque la grève », *ActuaBD*, 17 mars 2006.

[75] Entretien avec Claude Gendrot, septembre 2014, dans son bureau des locaux de Futuropolis.

> « Avec un petit bémol qui est que l'éditeur n'a pas fait ce qu'il fallait pour la sortie des bouquins. Au tome 1, Dupuis était en crise, c'est sorti pour Angoulême, y avait même pas d'attaché de presse à Angoulême. On était nominé et Dupuis n'a rien fait pour défendre le bouquin. Au tome 2 on nous a dit « Ah mais vous comprenez, le séries avec à suivre, tout ça, on attend la fin pour le promotionner. Le plus dur c'est le passage du gué. Et le tome 3 'Ha mais vous savez, vous avez été très longs, 6 ans d'attente… Maintenant les gens sont ailleurs. On va le sortir mais on va pas faire d'histoire. C'est un peu tard'. »[76]

La relation humaine au sein de la maison d'édition Casterman a également été responsable d'un mouvement d'humeur de la part d'auteurs. Jacques Tardi, Didier Comès et plusieurs auteurs phares du catalogue ont émis des doutes sur le rachat de l'éditeur par le groupe Gallimard le 5 novembre 2012 rapidement suivi par la démission du directeur général des éditions Casterman, Louis Delas[77]. Dans une lettre ouverte à Antoine Gallimard publiée le 13 novembre et intitulée « Sans auteurs, pas d'éditeurs ! », ils ont précisé leur déception liée à ce départ et la crainte de voir revendre rapidement l'éditeur :

> ' Aujourd'hui, devant le mépris dont les auteurs Casterman font l'objet de votre part, nous avons le triste sentiment d'avoir été instrumentalisés en vue d'un transfert purement capitalistique. Nous n'avons, ni l'envie de nous compromettre dans un projet qui ne nous ressemble pas, ni l'intention de servir de «vaches à lait» à une quelconque trésorerie', poursuivent-ils. »[78]

Une agitation encore plus forte avait suivi le départ de Claude Gendrot directeur en 2006. Le site *Actuabd*, qui avait servi pratiquement d'espace de négociation à l'époque, permet de la saisir. Là aussi 120 auteurs avaient écrit pour demander la réintégration de l'éditeur licencié, lui, pour « faute grave ». Sans revenir précisément sur la crise qui ne préoccupe qu'indirectement le sujet qui est le nôtre, ce type de configuration permet de montrer deux faits importants qui caractérisent la période étudiée.

Le premier est une évolution importante du statut de l'auteur au sein de la maison d'édition. Si ce statut est encore précaire, en particulier pour les jeunes auteurs, le temps semble terminé ou les auteurs paraissaient attachés contractuellement à un éditeur, dont ils étaient dépendants. La bande dessinée est dotée d'institutions comme l'Association des auteurs de bande dessinée (AdaBD) et un syndicat, le groupement des auteurs de bande dessinée au sein du

---

[76] Entretien téléphonique réalisé avec Frank Pé depuis Paris, le 11/03/2013 à 10h52. Annexe 6.
[77] AFP, « BD : Louis Delas démissionne de Casterman », *Lemonde.fr*, le 08/11/2012. Consulté le 30 avril 2013.
[78] BEUVE-MERY, Alain, « La fronde des auteurs de BD, « vaches à lait » de Gallimard », *Le Monde des livres*, paru dans l'édition du 14/11/2012. Consulté sur les archives du Monde.fr : http://abonnes.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/ARCHIVES/archives.cgi?ID=81af97d9e40f18e8027f4a80064f04556ddf214f5d72bade. Vérifié le 10 mai à 10h10.

Syndicat national des auteurs et des compositeurs (Snac)[79]. Ces structures servent d'une part à informer les auteurs sur leurs droits mais peuvent également être un moyen de peser dans les rapports de force avec les éditeurs[80]. Il en découle un deuxième fait, qui est aussi visible dans le corpus : la liberté prise par les auteurs d'être publiés chez plusieurs éditeurs. Christian Lax, l'un des auteurs à avoir suivi Gendrot chez Futuropolis, exprime cette liberté dans un entretien pour Actuabd :

> « **Il n'y a plus grand monde qui souhaite faire une carrière entière sur un même personnage…**
>
> Non, les générations récentes ne sont plus dans cette optique. Nos prédécesseurs avaient plutôt des contrats à vie avec des éditeurs. Maintenant, on est davantage des mercenaires, nous passons d'un éditeur à l'autre. Je trouve ça plus sain et plus excitant. C'était très grisant de faire un album chez Futuropolis, car leurs livres sont très soignés et je retrouvais une équipe éditoriale que je connaissais très bien. Même si Aire Libre chez Dupuis reste chère à mon cœur, car j'y ai réalisé bon nombre d'histoires.[81] »

On retrouve souvent dans le corpus des noms associés à différents éditeurs. C'est le cas de Jacques Tardi, Christian Lax, Bruno Le Floc'h, Fabien Nury, par exemple. La publication de livres de bande dessinée fait donc l'objet d'une négociation entre les attentes d'un auteur et les moyens qu'un éditeur est prêt à accorder à un projet. La diversité des albums sur la Grande Guerre trouve une explication partielle dans cette capacité qu'ont les auteurs à changer d'éditeur en fonction de leurs projets.

B- Identités éditoriales.

Une autre façon d'inclure les éditeurs à la réflexion est de s'attarder sur les identités qu'ils construisent à la fois pour attirer les auteurs mais aussi pour la distribution des ouvrages. Dans les grands groupes certaines collections peuvent être une place privilégiée pour évoquer la première guerre mondiale. Quelles places occupent de tels albums au sein des stratégies éditoriales de ces maisons qui sont bien différentes ? Quel rôle jouent les maisons d'édition dans la conservation de la mémoire dessinée de la Grande Guerre ? Y a-t-il un facteur commercial et mémoriel derrière la multiplication des séries et des one-shots (albums uniques) sur la guerre à l'œuvre ces dernières années ?

---

[79] ANSPACH, Nicolas, Un syndicat pour les auteurs, *Actuabd*, 17 avril 2007, consulté le 30 avril 2013. http://www.actuabd.com/Un-syndicat-pour-les-auteurs

[80] Le site du syndicat contient de nombreuses informations sur les actions menées pour la protection des auteurs : *Groupement des auteurs de Bande Dessinée*, http://syndicatbd.org/, consulté le 30 avril 2013.

[81] « Paris-Roubaix, c'est l'archétype de la grande classique où on souffre », entretien avec Christian Lax réalisé par Morgan di Salvia pour le site Actuabd. Publié le 03/12/2009. Consulté le 30 avril 2013.

Dans les entretiens, l'idée d'incitation éditoriale ne revient que deux fois. Chez Christian Lax, à la question de savoir s'il retraiterait la période :

> « Probablement pas. Là on me l'a proposé parce que 2014 arrive et il y a des trucs qui trainent dans les tiroirs et dans les têtes de scénaristes et il y a des projets qui vont voir le jour, à n'en pas douter. 2014 on va avoir dans les librairies ou dans les Fnac, ou autre… on va avoir des tables entières de nouveautés qui vont traiter de 1914 »[82].

Dans une interview réalisée pour *Actuabd*, Labrémure, le scénariste de Maharadja décrit l'origine du projet : « *Chez Drugstore, on avait le choix entre deux projets. Celui-ci, érotique, et une histoire qui se déroule en Inde en 1916, un peu plus longue* »[83]. Des informations sur les tirages dont ont bénéficiés les premières éditions de ces albums permettraient d'en savoir plus sur leur importance dans le catalogue.

L'étude des albums publiés permet tout de même, à partir des sources à disposition, de formuler quelques hypothèses sur les collections qui les ont accueillis. En reprenant la liste des 22 premiers éditeurs (figure 1, *supra*, p 48.) et celle des albums publiés, on peut proposer plusieurs types d'albums dont certains sont rattachés à l'image de marque des éditeurs :

Les albums inédits one-shots ou histoires closes en dyptiques (on peut aussi employer le terme de roman graphique) hors collections. C'est le cas de la majorité du corpus. Si tous les éditeurs en ont dans leur catalogue, cette forme est très fortement rattachée à l'identité de Futuropolis qui cultive l'image d'un éditeur à taille humaine (qui a été très longtemps l'apanage des éditeurs indépendants)[84]. Il y a évidemment une part de stratégie distinctive dans ce positionnement.

En effet, des ouvrages de types similaires sont publiés dans le cadre des collections spécialisées chez des éditeurs plus généralistes comme Images (Delcourt) ou Aire Libre (Dupuis). Dans les deux cas, les albums présentent des histoires closes mises en valeur par un travail sur l'objet (papier plus épais, couvertures soignées…).

Les séries longues sont surtout le fait des grands éditeurs déjà installés (Glénat, Delcourt, Dargaud). On peut pourtant remarquer que les Editions Bamboo et Emmanuel Proust investissent également cette forme avec *L'Ambulance 13* (2010) et *Papeete 1914* (2011).

---

[82] Entretien réalisé avec Christian Lax, le 14 avril 2013 dans le cadre du festival de la Bande Dessinée de Perros-Guirec.

[83] « Plus qu'une œuvre érotique, "Mahârâja" est un hommage au lac de Côme. », entretien réalisé avec Labrémure et Artoupan par Yohan Radomski pour le site Actuabd. Publié le 30/07/2012. Consulté le 30 avril 2013.

[84] ANSPACH, Nicolas, « Sébastien Gnaedig : "C'est dans les envies que l'on fait les meilleurs livres », ActuaBD, 23/03/2010.

Un dernier type d'album relève d'un positionnement particulier de l'éditeur c'est la réédition et la traduction d'albums. Dans le tableau c'est le cas de Casterman qui réédite fréquemment et sous diverses formes (Librio, éditions de luxe) les albums patrimoniaux de son catalogue Tardi, Pratt en bénéficient. Des maisons comme Mosquito et USA ont dans des genres différents (la bande dessinée généraliste pour le premier et les comics pour l'autre) le même positionnement de traduction et de mise à disposition à travers des rééditions de contenus plus anciens. L'entrée dans la période du centenaire devrait cependant voir des éditeurs moins spécifiques sortir des rééditions spéciales de leurs albums sur la Guerre. Casterman a déjà annoncé une réédition de *Putain de guerre !* et *C'était la guerre des tranchées*, de Jacques Tardi.

La guerre de 1914-1918 se prête donc autant à la forme du roman graphique, récit unitaire développé sur un ou quelques tomes, qu'à celle de la série ouverte. Seules quelques collections ou éditeurs possèdent une identité forte qui peut être reliée au sujet et pourtant tous en éditent. Le plus souvent, le pragmatisme semble dominer et les projets d'albums se concrétisent et se répartissent selon des modalités qui nous échappent largement. La personnalité des éditeurs doit jouer ainsi que l'aura des auteurs et les relations interpersonnelles qui nous sont cachées. L'idée que la guerre fait vendre, que nous empruntons aux journalistes faute d'avoir pu encore le prouver, ou, en tout cas l'idée que les éditeurs se l'imaginent, contribuerait en partie à expliquer l'explosion observée depuis quelques années[85].

[85] Théorie qui est largement tautologique puisqu'elle explique le succès éditorial de la guerre par lui-même : C'est l'idée de « surfer sur la vague » des succès précédents.

Chapitre 2 : La Grande Guerre dessinée au prisme générique

La bande dessinée partage avec le cinéma son ancrage dans la culture de masse. La reproductibilité sur support imprimé permettant sa diffusion est en effet conditionnée à l'existence d'une industrie culturelle. Ce voisinage entraîne pour les deux médias un rapport similaire à la catégorisation générique. Les genres sont d'abord des outils de classification superficielle des albums dans un espace de concurrence commerciale. Ils participent d'une logique éditoriale en permettant une identification préalable à la lecture. La notion n'est toutefois pas exclusivement taxinomique. Raphaëlle Moine milite pour son utilisation comme catégorie d'interprétation, arguant que les genres constituent d'une part un discours sur des groupes d'œuvres et d'autre part des répertoires de formes et de référents partagés (ce qu'on pourrait nommer les ressources du genre) [86].

La diversité des albums étudiés oblige à penser leurs positionnements par rapport à la catégorisation générique. La question a des allures de paradoxe : alors que la notion renvoie principalement à la régularité et au stéréotype[87], comment le recours aux procédés de genres permet-il de saisir la singulière horreur d'un événement total comme la Première Guerre mondiale ? Quelle spécificité la bande dessinée peut-elle y apporter alors qu'elle partage bon nombre de ses catégories avec le cinéma ou la littérature ?

En BD, la Grande Guerre fait figure d'espace de mélange des genres dans lequel chaque auteur appuie sa propre vision de l'événement sur des raccourcis et des répertoires de formes et d'emplois connus du lecteur. Il est cependant possible de proposer des catégories concurrentes qui éclairent d'autres propriétés du corpus.

1- La Grande Guerre, creuset d'un mélange des genres

> « La science-fiction, le polar, le fantastique, le western, la farce, le récit sentimental sont des genres. Ils se définissent par un répertoire de thèmes, de situations, de procédés, et par une tradition indigène qui nous a légués des œuvres de référence (les " classiques " du genre). La bande dessinée n'est pas un genre, parce qu'elle les englobe ou les traverse tous. »[88]

[86] MOINE Raphaëlle, « Film, genre et interprétation », *Le français aujourd'hui* 2/ 2009 (n° 165), p. 9-16.
[87] *Ibid*, « quatre des sept propriétés qui le caractérisent réfèrent directement au stéréotype : une logique de répétition, une économie cumulative, un caractère prévisible, un penchant pour les références intertextuelles »
[88] Groensteen, Thierry, « De l'origine et de la diversification des genres », *in, La bande dessinée en France*, Centre national de la bande dessinée et de l'image, Angoulême - Association pour la Diffusion de la Pensée française, Paris, janvier 1998, p. 15-29

Vincent Marie, traitant du caractère multiple de l'imaginaire 1914-1918, remarque que tous ces genres traversés par la bande dessinée ont servi de point d'appui pour tenir un discours sur la Grande Guerre[89]. Pour lui, la période « post-tardienne » (1994-2013) est marquée par la « vision fragmentée » du discours sur la Grande Guerre. Il s'agit alors d'une stratégie d'évitement de la part des successeurs. Un regard à la taxinomie générique des albums du corpus proposée par la base de données *Bédéthèque* confirme cette diversité [90] :

Genre	Compte	Genre	Compte
Historique	57	**Feuilleton**	5
Album de guerre	31	**Humoristique**	5
Aventure	25	**Pédagogique**	3
Polar	20	**Collectif**	3
Fantastique	18	**Western**	2
Biographie	14	**Erotique**	2
Science fiction	13	**Jeunesse**	1
Adaptation	10		
Espionnage	9		

Plusieurs de ces catégories sont problématiques, comme les genres « Albums de guerre » ou « Aventure » qui ne disent pas précisément le contenu des albums, ou bien celle de « Jeunesse » qui renvoie au public visé. D'autres catégorisations sont envisageables. Vincent Marie propose une typologie reposant sur le procédé narratif utilisé afin d'animer le récit. Il distingue donc des albums reposant sur le principe de l'enquête, d'autres sur celui du traumatisme et du témoignage, d'autres encore sur celui du récit héroïque, du portrait biographique (de groupe ou d'un individu) et enfin une tendance à représenter une guerre fantasmée, comme dans la science-fiction[91].

D'autres mettent à disposition des auteurs des registres de signes qui leurs permettent d'attribuer du sens à la guerre.

[89] Op. cit., *La Grande guerre dans la bande dessinée*, p 26.
[90] Tableau 3, obtenu par requête « Genre » dans la base de données.
[91] MARIE, Vincent, « La Grande Guerre dans la bande dessinée », intervention prononcée le 06/06/2014 lors de la journée d'étude du festival d'Amiens. Cette typologie, bien que plus pertinente, présente aussi une certaine porosité des catégories. Après avoir échoué à établir une meilleure typologie autour du concept de « fiction patrimoniale », ce chapitre se contentera, modestement, de montrer comment les répertoires de formes génériques sont utilisés pour éclairer certains aspects de la mémoire de la Première Guerre mondiale.

A- Le genre historique : base de l'hybridation générique

La plupart des albums du corpus sont de nature à figurer dans le genre Historique. Cherchant à le définir, Jean-Christophe Granger met en avant « le souci de la reconstitution, le soin apporté aux costumes et aux décors d'époque, la figuration minutieuse des scènes de combat, de violence ou de sexe, qui d'ordinaire enserrent le genre d'un imposant souci de réalisme »[92]. L'examen du corpus révèle que le traitement de la Première Guerre mondiale est fondamentalement réaliste. Il repose, d'une part, sur une documentation plus ou moins appuyée et d'autre part sur un parti pris graphique majoritairement réaliste ou semi-réaliste. A titre indicatif, car le style de dessin varie beaucoup d'un dessinateur à l'autre, 93 des albums du corpus présentent un dessin plutôt réaliste, dans lequel les personnages et les décors sont détaillés contre une soixantaine où le dessin, plus caricatural et expressionniste correspond à des choix graphiques s'extrayant de la représentation du réél[93].

Comme dans le roman historique, les personnages correspondent à la fois à un idéal-type du héros littéraire et à des stéréotypes sociaux qui composent l'imaginaire de la période représentée. Les auteurs incarnent ces groupes dans un certain nombre de personnages, dont les horizons d'attente et les actions réfèrent à ces groupes sociaux, ce qui permet de symboliser schématiquement les interactions sociales et les combats qui animaient la période.

Pascal Ory nous dit cependant que le « pacte de la fiction historique est par définition intenable » puisque les anachronismes tant visuels que mentaux ne peuvent être évités[94]. Le genre historique n'est alors qu'un genre plus ou moins impur, selon le degré de volonté de reconstitution de l'artiste. Les costumes, les décors, le travail de recherche et parfois l'ambition pédagogique qui rattachent les albums à la bande dessinée des années 1950-1960 sont dans la plupart des cas associés à d'autres procédés et emplois se rattachant à des genres multiples. Il est important de signaler que c'est le genre lui-même, en tant que « l'ensemble des albums définis comme appartenant à la bande dessinée historique », qui a beaucoup évolué sur la période considérée.

Dans le corpus, les fictions sont à la fois différentes sur bien des points mais elles figurent sur un continuum commun qu'est le rapport au genre historique et à ses codes.

---

[92] GRANGER, Christophe, «Roman graphique et narration historique », Sociétés et représentations, n°32, 2/2011, p 155-166.

[93] Requête effectuée sur la base de données à partir d'un comptage du facteur « StyleDeDessin ». Aux albums décrits comme « semi-réalistes » (41) s'ajoutent les modalités « caricature » qui comprend des albums jeunesse comme *Les Godillots* ou *Mic Mac Adam*, et « expressionniste », formule employée par Tardi pour évoquer son travail sur la guerre entre ligne claire et réalisme.

[94] Table ronde 1999, Neuvième art, cité de la bande dessinée d'Angoulême.

La représentation ou l'évocation de batailles, de lieux ou de moments clefs de l'histoire de la guerre est à la source d'effets de réels qui sont typiques du genre historique. Les batailles de la Marne, Verdun, le Chemin des Dames, Ypres sont des marqueurs, des manifestations historiques qui situent précisément la fiction. *Le cœur des batailles, Les Sentinelles, Notre Mère la guerre, Putain de Guerre, Fritz Haber* malgré des partis pris graphiques et narratifs très différents se rattachent au genre historique. L'hybridation générique semble d'ailleurs être un point caractéristique de la bande dessinée comme médium. Elle permet de servir le propos de l'auteur en l'appuyant sur des registres connus.

B- Le fantastique et le merveilleux : l'étrange guerre

De nombreuses œuvres présentent des aspects fantastiques. Le fantastique est selon Tzvetan Todorov au cœur de l'hésitation permanente entre l'acceptation du surnaturel et la volonté de trouver une explication rationnelle[95]. La forte représentation avec 31 albums, en y joignant les albums de science-fiction qui procèdent aussi en déplaçant la guerre du côté d'un monde qui lui est extérieur, n'a pas de quoi étonner pour un événement qui se caractérise par son absence de sens. Les albums se situant dans cette lignée cherchent eux aussi à combler ce vide. Ils s'appuient généralement sur des légendes et des formes mythiques préexistantes en accordant à la population des tranchées des superstitions liées à l'époque.

Le cas le plus fréquent est la mise en contact d'un des personnages avec la manifestation fantastique et sa compréhension progressive. Le premier à utiliser ce procédé est Comès dans *L'ombre du corbeau* (1981). Il n'est pas surprenant que cet album soit paru pour la première fois dans la collection « Histoires et légendes » aux éditions du Lombard. Le personnage principal, le soldat allemand Goetz Von Berlichingen, survivant d'une préparation d'artillerie française, erre dans le no man's land. Il découvre par hasard un château et une famille apparemment épargnés par la guerre. Le héros découvre que les membres de cette famille sont en fait quatre figures incarnant la mort et s'éprend de l'une d'entre elles, la mort heureuse. Un peu plus loin, Goetz se réveille une nuit et découvre le ressort principal de la guerre : deux corbeaux jouant cordialement aux échecs. L'un, François, joue pour le compte du camp français

[95] TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970.

et l'autre, Frantz, du côté allemand. Goetz conseille le corbeau allemand qui gagne la partie. Les offensives du lendemain seront donc remportées par l'armée allemande.

« Chaque nuit, le destin de milliers d'homme est décidé par deux corbeaux fous », conclue le héros[96].

L'entremêlement symbolique au cœur de l'album prend donc la forme d'une réflexion sur le sens de la guerre. Puisque que celle-ci échappe au sens commun et à la raison, c'est sur le plan transcendantal que ce sens s'exprime le mieux. L'absurdité de la guerre est alors compatible avec une forme d'explication qui n'est qu'en apparence seulement tout aussi absurde. En apparence puisque le caractère fantastique du récit l'autorise à réifier l'explication en montrant les manifestations des actions des occupants du château sur le champ de bataille. La séquence de la mort d'un aviateur français provoquée par Aaron à l'aide d'un avion-jouet en est un exemple parlant[97].

La question de la représentation du mécanisme au cœur de la guerre est centrale dans *La ligne de front*, de Manu Larcenet, la recherche de l'esprit de la guerre conduit Van Gogh à rencontrer la Mère des obus. Et là encore, le choix graphique et symbolique qui est fait est inattendu. Larcenet a choisi une petite fille et sa mère pour incarner l'allégorie de la destruction aléatoire et un paysage bucolique au cœur du no man's land. Comme chez Comès, on comprend qu'avant de devenir des symboles, ces personnages ont été des victimes de la guerre. La réaction du héros est elle aussi assez semblable à celle de Goetz : « Elle décide de la mort de millions de gens au hasard ?!!». On a là encore une forme donnée à un « arbitraire du hasard ». Malgré la tentative de Van Gogh de trouver un sens à la guerre, l'aventure ne peut pas aboutir. L'allégorie-mère, qui est une figure de la mémoire des combattants, le détrompe d'ailleurs :

> « - Vous cherchez de la morale ?
> - Non je cherche un sens
> - Sur la ligne de front, il n'y a plus rien. »

[96] COMES, Didier, L'Ombre du Corbeau, Le Lombard, Histoires et légendes, 1981, p 30.
[97] *Ibid.*, p37.

Tout en mettant en avant le vide de sens de la guerre, l'album l'organise. La présence de cette mère qui conserve un élément de chaque combattant tué n'autorise pas un vide complet. La mémoire de la guerre dépasse la mémoire familiale et celle de l'institution. Les victimes de la guerre en seraient alors le sens. Cet échec est acté avec le retour de ses dernières toiles à l'arrière : alors que les toiles représentent le mécanisme au cœur de la guerre, l'arbitraire et ses victimes mêmes, le sens des toiles comme celui de la guerre échappe toujours.

Certaines des histoires dessinées par Toppi réunies dans l'album *Saint-Acheul, 17*, se placent eux aussi dans cette lignée : le choix éditorial de les publier ensemble fait sens. Bien que ces trois histoires soient éloignées de par leur époque de création (1975, 2004 et 1989), et par le contexte où elles se placent dans la guerre, elles présentent un même souci de représenter la guerre à travers des fonctions mythiques. Vincent Marie, qui signe la préface de l'ouvrage, remarque ainsi que les armes sont la grille de lecture de l'ensemble ; une pierre taillée, une massue à clou et un obus sont les prétextes aux manifestations dans le présent d'une violence venue du fond des âges[98]. En effet le déchaînement de la violence au cœur de l'humain est un thème privilégié. Celle-ci est particulièrement visible dans la première histoire où c'est son apprentissage qui est montré. Alors que le soldat allemand Karl Hollwitz monte la garde et s'apprête à se défendre contre une équipe de reconnaissance française, il assiste à l'apparition d'un pithécanthrope, auteur du biface qu'il a trouvé dans la tranchée. Le combat est masqué aux yeux du lecteur qui reste aux côtés de Karl. Deux interprétations coexistent pour cette histoire : la réalité de la manifestation fantastique ou bien l'attribution des morts au jeune soldat. L'extrême violence, marquée par la réaction des soldats de son unité tire dans les deux cas son origine d'un passé immémorial de l'humain et subsiste en lui.

De toute façon, la violence n'est ici présente qu'en creux. Ni le combat ni les cadavres ne sont montrés. Les deux autres histoires du recueil présentent le même investissement symbolique à travers les croyances magiques (*Myetzko*) ou les représentations animales (*Comme un ours en furie*). Des albums comme *Le souffle du Wendigo* et *Batailles* ou *U-29* attribuent également des formes venues du fantastique à

[98] TOPPI, Sergio, Saint-Acheul, 17,Saint Egrève, Mosquito, 2010, "préface", n. p.

la violence de guerre. Les vampires et les monstres marins sont ainsi invoqués dans ces albums où ils font sens par leur caractère destructeur et incontrôlable.

Les *nouvelles aventures de Mic Mac Adam* et *Le long hiver* font le choix du merveilleux. Les créatures magiques qu'ils mettent en scène ne sont pas inquiétantes et leur existence est mieux perçue par les protagonistes. Dans ces deux albums, elles sont amenées à lutter pour se protéger des combats, les auteurs cherchent à montrer la fin du merveilleux et des croyances magiques marquantes du XIXème siècle folkloriste face à la violence insoutenable. Elle prend alors la forme d'un exil[99].

C- Espionnage et polar : les enjeux cachés de la guerre

Les registres génériques liés au polar ou à l'espionnage permettent aux auteurs de présenter des enjeux cachés de la guerre, qui renvoient à des catégories déjà existantes à l'époque (peur de l'espion, idée de la « menace intérieur »…) tout en actualisant des figures bien connues du lecteur, comme le détective privé, ou bien l'espion.

Lucien Brindavoine, paraphrasant Anatole France incrimine les industriels : « C'est pour qui qu'on fait la guerre ? Pour les industriels, Renault, Schneider, Boussac et Cie, pour les marchands de ferraille, pour les marchands de fusil… » . Dans *Le secret de la salamandre*, Tardi donne corps à cette idée en représentant une réunion, de ce pouvoir caché qui dirige réellement le sort du monde « la rencontre des 'maîtres du monde', que l'histoire immortalisera sous le nom de 'Rencontre du 17ème étage' (…) »[100]. Le fait que l'auteur donne raison à son personnage ne doit pas faire oublier que l'hypothèse est d'abord une construction cherchant à donner un sens (ici caché) à l'événement en cours. Cette attribution d'un sens échappant aux soldats autant qu'aux dirigeants politiques est l'objet d'un genre à part dans le corpus, celui de l'histoire d'espionnage. Luc Boltanski a montré que la construction du récit d'espionnage est indissociable de ces enjeux cachés, menaçant l'Etat[101]. Enjeux dont il appartient au héros de démêler les fils avant que la situation détruise l'institution. Les albums qui

[99] MALLET, Patrick, *Le long hiver*, deux tomes, Casterman, 2012, 46p et ; BRUNSCHWIG, Luc et BENN, *Les nouvelles aventures de Mic Mac Adam*, Dargaud, 2004-2007, 46p.
[100] « On croit mourir pour la patrie, on meurt pour les industriels », Lettre ouverte à Marcel Cachin, l'Humanité, 18 juillet 1922. Cité *in Les cahiers de la bande dessinée*, « Tardi », n°63, mai-juin 1985, p 17.
[101] BOLTANSKI, Luc, *Enigmes et complots*. Une enquête à propos d'enquêtes, Paris, Gallimard, « Nrf Essais », 2012.

utilisent la forme narrative du récit d'espionnage attribuent donc un sens aux événements de la guerre.

Le secret au cœur du dyptique *Un long destin de sang* concerne bien la défense de l'Etat. Il s'agit pour des personnages exerçant un pouvoir de commandement (entre autres un député et un général) de couvrir les traces d'une expérience menée afin de créer, à l'aide d'un composé chimique, des super-soldats. L'expérience est un échec ayant abouti au massacre de ces soldats entre eux. Face à eux, un journaliste et un jeune soldat enquêtent. L'opposition entre élites détenant le pouvoir et membres de la société civile cherchant à révéler un élément tenu secret est un *topos* du polar.

Le recours au polar, puisqu'il emploie la forme narrative de l'enquête, est aussi l'occasion pour un auteur de mettre en avant un élément de la Grande Guerre. Découvrant le rôle du colonel Fantin dans le massacre des soldats russes de la Courtine, c'est au lecteur que le détective Varlot fait ainsi découvrir l'histoire. L'événement ne fait pas partie du canon chronologique de la guerre et en faire le centre (dissimulé) de l'enquête relève alors d'un engagement de la part de Tardi et de Didier Daenninckx.

Dans *Tanatôs*, le déclenchement de la guerre et le naufrage du Lusitania sont dus au génie du malfaiteur éponyme. L'opposition vient alors d'un détective privé, Louis Victor, de l'agence Fiat Lux, (comme celle de Nestor Burma, adapté par Tardi) qui doit contrer les plans de Tanatôs. Là encore, le profit personnel est la raison cachée de la guerre. L'insaisissable malfaiteur, dont le visage est dissimulé doit beaucoup à la figure de la littérature populaire, Fantômas, comme l'indique la proximité sémantique de leurs nom.

Les marchands d'armes sont aussi à l'œuvre dans *Silas Corey*, la série dont les deux premiers tomes, publiés début 2013 se déroulent en 1917. Le schéma, propre aux récits d'espionnages, rappelons-le, oppose là aussi un détective privé, Silas Corey, à une menace imprécise, le réseau Aquila qui est rendu responsable des mutineries d'avril 1917[102]. Le récit d'espionnage se déroule loin des tranchées, dans les sphères politiques ou plus largement dirigeantes. Il s'adosse à un contexte politiquement

[102] NURY, Fabien et ALARY, Pierre, *Le réseau Aquila ½*, « Sylas Corey », Glénat, 2013, p43.

trouble et instable : l'année 1913 et l'opposition entre pacifistes et bellicistes au sein du gouvernement pour *Tanatôs*. Dans *Silas Corey*, c'est la concurrence à la chambre entre le gouvernement de Joseph Caillaux et l'opposition menée par Georges Clémenceau[103]. L'espionnage, le complot, et l'ambiance de suspicion contenus dans ces albums, s'ils ont fait l'objet de réelles rumeurs au moment de la guerre, semblent servir ici le genre auquel ils appartiennent plutôt que de proposition historienne ayant pour but d'expliquer les péripéties de la guerre.

Pourtant, si les récits d'espionnage proposent un monde entièrement clos, marqué par l'erreur des apparences, la trahison et le faux-semblant, ils correspondent pour une part à la grille de lecture des contemporains de la guerre et s'ancrent sur des éléments saillants historiques. Le mystère entourant le Lusitania, paquebot transportant secrètement une cargaison d'armes fait l'objet de deux autres albums et les relations connues ou supposées entre les marchands d'armes, fournissant les deux camps, et les gouvernants sont une source d'histoires qui intéresse les auteurs.

2- *Les Sentinelles*, étude de cas : la Grande-Guerre à contrepied

Les trois tomes parus des *Sentinelles*, de Breccia et Dorison, sont les seuls (dans l'espace francophone) à aborder la Grande Guerre à travers un genre spécifique de la bande dessinée : les histoires de superhéros[104]. La série constitue donc un bon exemple pour étudier précisément comment les codes narratifs et graphiques des genres peuvent être mis au service d'un discours original sur la Grande guerre.

A- La référence aux codes graphiques et narratifs des *comics*

Le premier tome voit la transformation du soldat Gabriel Féraud, gravement blessé au front et amputé de tous les membres en un super-soldat hybride, humain et mécanique, le Taillefer. Les marqueurs du genre sont réunis dès le premier tome qui figure cette (re)naissance : la difficulté à maîtriser et assumer ses nouveaux pouvoirs, la mise en scène de sa mort et

[103] *Ibid.*, p 4

[104] « [La bande dessinée] a peut-être même suscité un ou deux genres originaux, notamment, aux Etats-Unis, celui que constituent les histoires de *superhéros*, ces justiciers costumés dotés ou non de pouvoirs surhumains (Batman, Superman, Spiderman, etc.). » GROENSTEEN, Thierry, « De l'origine et de la diversification des genres », in *La bande dessinée en France*, Centre national de la bande dessinée et de l'image, Angoulême - Association pour la Diffusion de la Pensée française, Paris, janvier 1998, p. 15-29.

l'endossement du masque garantissant l'anonymat de son alter-égo, la constitution d'une équipe autour de lui et sa résolution finale d'accepter d'être un symbole, tous ces éléments sont constitutifs de la mythologie des héros américains.

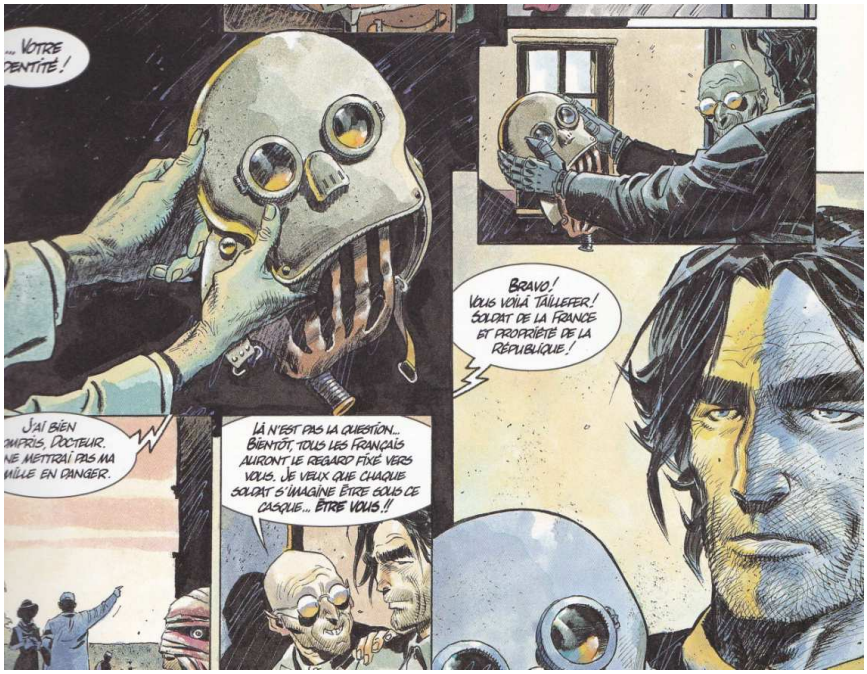


Figure 1 : L'identité secrète du super-héros.

En plus d'emprunter la trame narrative des histoires de superhéros, les auteurs mettent en scène leurs albums en se référant aux codes du genre. Le troisième tome dote Taillefer d'un antagoniste Allemand, *Übermensch*, qui est lui-même le fruit d'une manipulation scientifique destinée à le transformer en super-soldat. Le parti-pris réaliste et la mise en page de la séquence montrant cette transformation peut être mise en parallèle avec une scène du film *Spider-Man*, de Sam Raimi, sorti en 2002 (Figure 2). Les motifs sont identiques oscillant entre des cadrages larges présentant le laboratoire et des plans serrés permettant de saisir le déroulement de l'expérience. L'attention portée aux mécanismes d'entrave, à l'appareil de cardiologie et à la représentation du corps endolori, jusqu'à la couleur verte du gaz sont identiques[105]. Dans les deux cas les personnages passent par un état de mort apparente signifiant l'échec de l'expérience avant d'y survivre.

Tout concourt à produire l'image d'une science inquiétante et dangereuse. La figuration sur trois pages d'une séquence aussi typique du genre superhéroïque n'est pourtant pas gratuite. Dans le cadre de cet album centré sur les premières utilisations des gaz de combat à Ypres en 1915, elle est génératrice de sens et d'interrogations sur les possibilités techniques et

[105] DORISON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Avril 1915. Ypres*, « Les Sentinelles », tome 3, Delcourt, 2011, p14-15.

stratégiques de la guerre à l'âge industriel. Elle permet aussi de montrer les implications morales de telles armes. La controverse entre Taillefer et l'adjudant Djibouti[106] ou le discours du savant Allemand, p 46, relèvent d'un débat ouvert par la Première Guerre mondiale mais qui a conservé sa contemporanéité à travers le XXème siècle jusqu'à aujourd'hui. Ces enjeux, concernant les gaz sont centraux dans la biographie dessinée de *Fritz Haber* par David Vandermeulen où l'on peut également voir des officiers marquer leur désaccord avec les recherches de Haber[107].

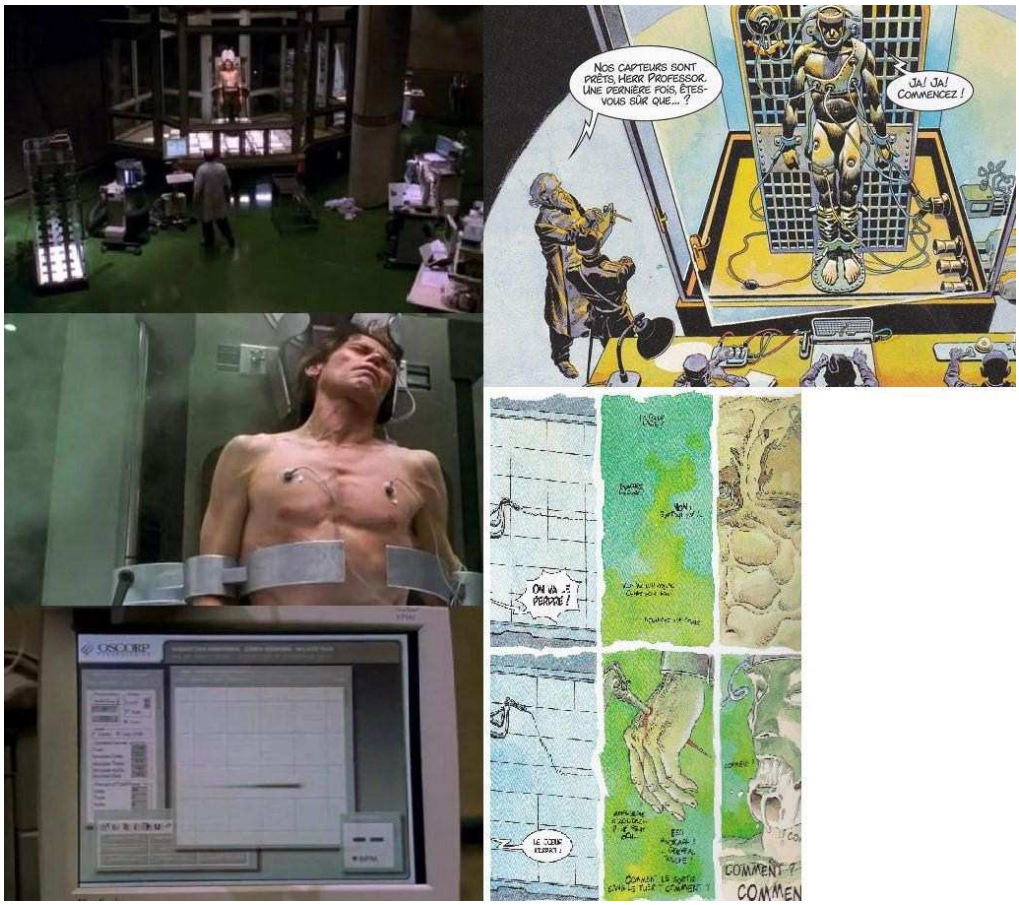


Figure 2 : Motif du genre : la création de l'antagoniste.

B- L'héroïsme dans la Grande Guerre ?

La série repose selon son scénariste sur un paradoxe permis par le choix du contexte guerrier :

> « Et puis, en terme d'intrigue, le contexte de la guerre, sur lequel je me suis documenté de façon précise est typiquement celui où, *a priori*, un seul homme ne

[106] *Ibid.*, p44.
[107] VANDERMEULEN, David, *Un vautour, c'est déjà presque un aigle*, « Fritz Haber », tome 3, Delcourt, 2010, p 54. : « Quels piètres vainqueurs ferons-nous si ce sont les bonnes grâces du vent qui nous consacrent ! »

peut pas tout changer, même s'il a des superpouvoirs… et on va voir à travers *Les Sentinelles* que ça va être possible »[108]

L'optique paraît au départ opposée à la représentation dominante du combattant anti-héroïque, conscrit malgré-lui et tenu à l'écart de toute décision. Au contraire, les répertoires idéologiques qu'un tel traitement met à la disposition des auteurs sont ceux, minoritaires dans le corpus, de l'exacerbation patriotique et de la spectacularisation de la violence de guerre.

Les qualités physiques et morales de Taillefer sont systématiquement mises en avant dans les albums. Sa force, son courage et son sens de la justice en font un avatar classique du héros de bande dessinée. Ainsi il sauve à plusieurs reprises des civils ou des soldats pris dans des situations désespérées. Dans le premier tome, il sort un enfant d'une école en flammes pour le rendre à sa mère[109]. La couverture du deuxième tome le montre portant un soldat blessé dans ses bras, image reprise dans l'album.

De même, son sens moral est régulièrement mis en avant. Conformément à l'emploi du « bon officier», Féraud couvre ses hommes après que ceux-ci aient tenté de se mutiner dans le deuxième tome[110]. Par la suite il s'oppose à l'emploi des gaz de combat contre les Allemands[111].

L'héroïsme de Taillefer et des autres sentinelles est en permanence mis en scène graphiquement. Les personnages se tiennent systématiquement droit, à l'inverse des poilus « classiques ». Le découpage permet de les faire apparaître au centre de grandes images, parfois en pleine page (figure, p 56) dans un style comparable aux comics de super-héros. Ces images expriment la puissance héroïque des sentinelles. Elles jouent sur le mode spectaculaire.

Plus encore, c'est l'émulation qu'il crée parmi les autres personnages qui justifie la posture héroïque de Taillefer. A ses côtés, les soldats effrayés reprennent courage. Dans le deuxième tome, alors que l'escouade vient d'être attaquée et que le moral est au plus bas, ce sont eux qui insistent pour poursuivre la mission (Figure 3).

---

[108] « Entretien avec le scénariste Xavier Dorison », réalisé par Arnaud Claes, Editions delcourt.fr, http://www.editions-delcourt.fr/special/sentinelles/interview.php, consulté le 13 janvier 2014.

[109] DORISON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Les moissons d'acier*, « Les Sentinelles », tome 1, Robert Laffont, 2008, p 50.

[110] DORISON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Septembre 1914. La Marne*, « Les Sentinelles », tome 2, Delcourt, 2009, p 24.

[111] *Op. cit.*, tome 3, p44.

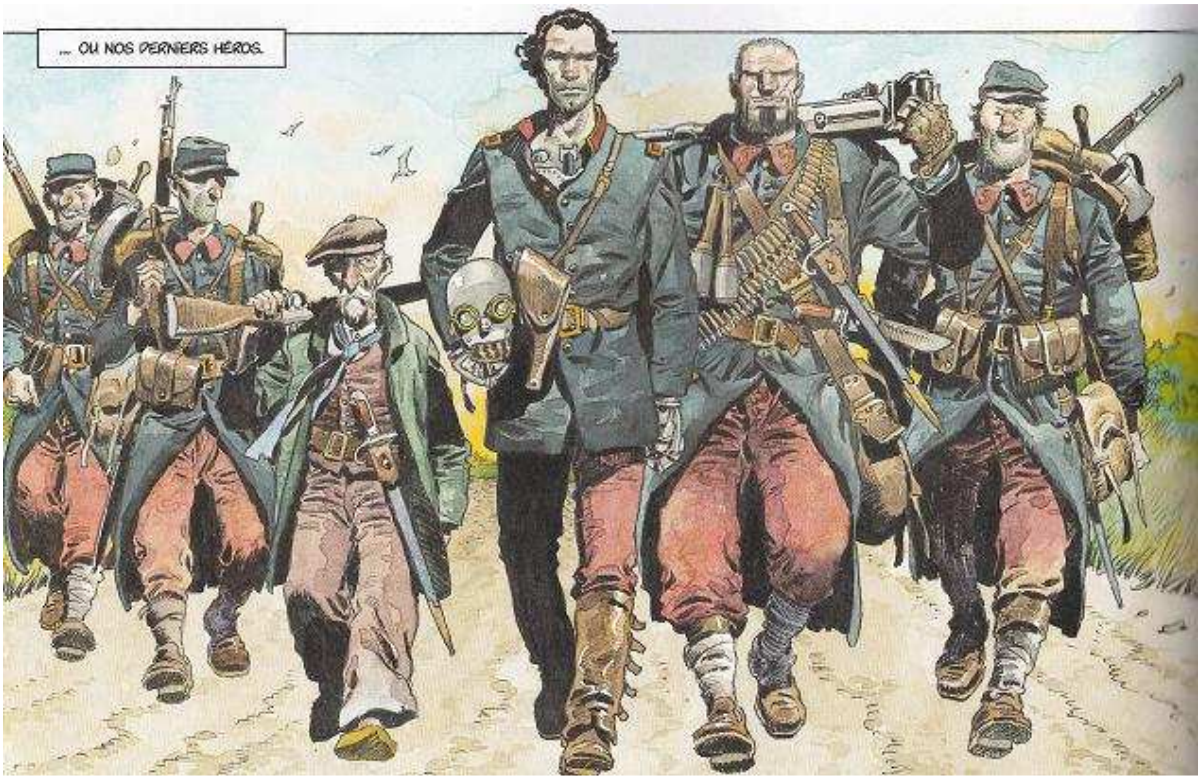


Figure 3 : L'émulation héroïque.

Il est intéressant de voir que le récitatif « …ou nos derniers héros » qui renforce l'impression de puissance contenue dans l'image est en fait la fin d'une tirade ironique d'un soldat du rang témoin de la scène : « Ouaip. Une bande de cinglés… ». Toute la série construit sa représentation de la guerre sur un déséquilibre constant entre les procédés, les formes super-héroïques, les rappels de l'horreur de la guerre et de l'impuissance qu'elle engendre.

C- Patriotisme mis en balance

La question du patriotisme est centrale dans la conception des *Sentinelles*. En tant que super-héros, Taillefer est sensé représenter les valeurs de la France et encourager ses soldats. C'est ce que dit le médecin au moment de la « naissance » de Taillefer : « *Là n'est pas la question… Bientôt, tous les Français auront le regard fixé vers vous. Je veux que chaque soldat s'imagine être sous ce casque… Être vous !! Bravo ! Vous voilà Taillefer ! Soldat de la France et propriété de la République.* »[112]. Xavier Dorison justifie d'ailleurs l'époque de son récit par l'idée que le fin de la Première Guerre mondiale correspond à la perte d'une idée de grandeur nationale :

[112] *Op cit.*, tome 2, p57.

> « Pour moi, et c'est une opinion totalement subjective, c'est la dernière époque en France où on peut encore rêver de grandeur, d'inconnu, de dépassement de soi… »[113]

Il y a donc sur la question du nationalisme un point de contact important entre le genre super-héroïque, associé à un patriotisme américain valorisé par le récit (Captain America, Superman…) et la mémoire de la Grande Guerre, associée à un rejet violent des patriotismes. Dès lors, le découpage exacerbe parfois l'idée patriotique à un degré très important. L'image reproduite en figure… en est l'exemple. Elle représente Taillefer, pleine page, agitant le drapeau tricolore du haut d'un château en flammes pour signifier la réussite de la mission.

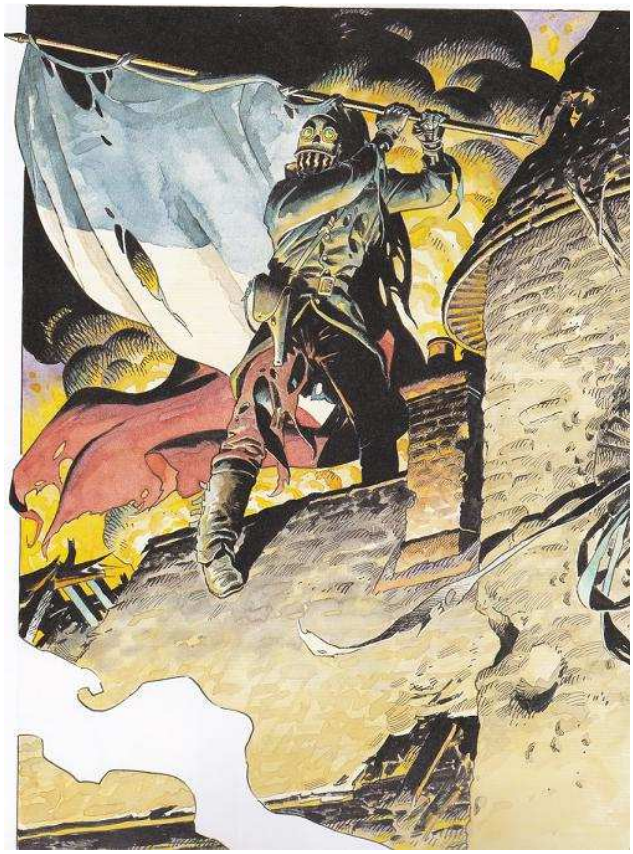


Figure 4 : le héros national

Le genre impose ici sa logique au récit. Pourtant, le discours tenu par la série parvient à s'affranchir de la logique patriotique. La figure … tirée du deuxième tome reproduit une carte postale d'époque appartenant à une série d'images mettant en scène des enfants déguisés en soldats. La carte est « citée » telle qu'elle, incrustée dans le récit. Elle manifeste la réalité, l'existence très forte du sentiment patriotique au moment du début de la guerre. Le récitatif

[113]CLAES, Arnaud, « 14-18 c'est littéralement le suicide de l'Europe », ActuaBD, 9 janvier 2008. http://www.actuabd.com/Dorison-Breccia-14-18-c-est-litteralement-le-suicide-de-l-Europe

qui l'accompagne la connote négativement. L'image fait partie d'un système de représentations militariste imposé aux soldats qui a pour effet de leur « laver le cerveau ». C'est le phénomène du bourrage de crâne qui est mis en avant, immédiatement récusé par Taillefer. Cette image est repésentative d'une contradiction qui concerne de nombreux mobilisés pacifistes ou anarchistes qui se retrouvent contraints de combattre. Le recours au genre super-héroïque la porte au niveau du paradoxe :

> « Ça ne vous aura pas échappé que le héros, Taillefer, est un pacifiste, un anti-militariste, disciple de Jean Jaurès. Vous savez, le super héros, c'est le porte-étendard des valeurs d'un pays. Moi, je vais essayer de faire de Taillefer le porte-étendard des valeurs françaises. Ses valeurs ne sont pas le patriotisme. Lui ne croit absolument pas au patriotisme. C'est quelqu'un qui est en doute par rapport à sa mission. »[114]

Figure 5 : Carte postale patriotique « citée ».

Dans le premier tome, un autre topos du nationalisme est détourné qui concerne la représentation de l'ennemi. Page 51, l'adjudant Djibouti assiste à une scène qui laisse le lecteur penser à une tentative de viol d'Allemands sur une Française. Cette séquence peut être mise en rapport avec le cas présenté dans le deuxième volume d'un enfant exécuté comme franc-tireur, citation d'un document de propagande à l'appui. Le récit incorpore une partie de ce qu'il considère être une représentation mentale de l'époque : la haine de l'ennemi présenté

[114] LEMAIRE, Thierry, « Xavier Dorison : 'Taillefer ne croit absolument pas au patriotisme' », *ActuaBD*, 08/05/2009. http://www.actuabd.com/Xavier-Dorison-Taillefer-ne-croit-absolument-pas-au-patriotisme, consulté le 13 janvier 2014.

comme monstrueux et violent. Dans le cas de la scène de viol, cette représentation est cependant désamorcée quand la femme explique que les soldats essayaient de la secourir. Le rapport des soldats à la violence et sa mise en scène spectaculaire est la dernière spécificité apportée par l'usage du genre super-héroïque à la série.

Le spectacle de la violence soldatesque

Les Sentinelles usent d'une mise en page qui met en avant le spectaculaire de la guerre. En alternant les plans serrés et les cadrages plus larges les auteurs expriment la puissance de leurs personnages et l'étendue de leurs capacités. La page 41 du troisième tome est un très bon exemple de ce spectaculaire à l'œuvre. La moitié de la planche est occupée par une image de Taillefer lancé à pleine vitesse pour démolir les piliers d'une gare. L'image suivante, moins longue montre en plan serré la réaction de surprise des soldats allemands. Ces procédés sont directement empruntés aux *comics* américains. Ils sont également employés dans la série *Sylas Corey*.

C'est surtout dans la représentation de la violence guerrière que le parti pris spectaculaire est original. Alors que de nombreux auteurs cherchent à éviter la représentation de la violence ou en tout cas à la réduire par l'usage du noir et blanc ou de cadrages particuliers, le dessin de Breccia paraît au contraire exacerber la violence de ses planches. De nombreuses séquences représentent des corps mis à mal, des soldats décapités, explosés ou décomposés. C'est surtout lors d'une séquence de « combat final » entre Taillefer et Übermensch que cet aspect ressort, particulièrement lié au genre des super-héros. (Figure 6)

Le choix d'un duel au corps à corps, plutôt long et découpé selon une alternance des vues subjectives et de plans serrés, dans une guerre qui se mène essentiellement de loin par balles ou obus interposés, est directement imposé par les règles du genre choisi par les auteurs. Il s'agit une fois de plus d'une torsion de l'événement historique par le biais d'un registre générique particulier.

Figure 6 : Violence de guerre ou combat de super-héros ?

Ce parti pris très réaliste dans la figuration de la violence est problématique. C'est une question esthétique autant qu'éthique que se posent les dessinateurs :

> « Je me pose beaucoup de questions là-dessus. Par exemple il m'est arrivé quelques fois de céder à l'esthétisme des effusions de sang, mais je suis mécontent de ces images. Elles sont impudiques.»[115]

Pour Tardi et bien d'autres, le spectaculaire tend aussi à cautionner la violence, à flatter les pulsions morbides des lecteurs. Ici, elle paraît justifiée non pas tant par l'idée de réalisme que par la référence à certains auteurs de *comics* comme Frank Miller, particulièrement décomplexés dans la représentation de la violence[116].

L'exemple des *Sentinelles* est évocateur des possibilités qui s'offrent à un auteur ayant choisi de rattacher son œuvre aux répertoires génériques. En mêlant les répertoires, les œuvres tendent à s'échapper des catégorisations classiques de la culture populaire et permettent à l'auteur d'exprimer une multiplicité d'opinions à propos de la guerre. La violence et l'héroïsme appuyé du répertoire super-héroïque permettent l'émergence

[115] « Tardi : Trente ans qu'il est en guerre », Entretien avec Stéphane Beaujean, *in* « La Grande Guerre en bande dessinée », *Beaux-arts Hors Série*, 2014, p81.
[116] Certaines œuvres de Miller comme *Sin city* et *The dark knight strikes again* ont été controversées en raison de leur complaisance supposée face à la violence gratuite.

d’un discours plus critique qu’il n’y paraît. Ces ressources de la bande dessinée ne dispensent pas les auteurs de déployer un travail de recherche parfois très poussé par la lecture de livres historiques et par la consultation d’archives afin de représenter la Grande Guerre.

PARTIE II :

« Se documenter. Aux sources des auteurs. »

Chapitre 3 : Savoirs de la guerre entre histoire scolaire et histoire savante.

Dans les albums où le questionnement de la guerre occupe une place centrale se mêlent deux modalités de l'histoire de la Grande Guerre : une histoire scolaire ou populaire et l'histoire universitaire. La première fournit aux auteurs un cadre chronologique. Elle est également source de mythes à propos de la Grande Guerre. La seconde partage avec les bandes des concepts historiques et des analyses qui donnent de la profondeur aux questionnements sous-jacents des auteurs. Elle sert parfois de point d'appui à la démystification des icônes de l'histoire populaire.

1- Une histoire scolaire source d'icônes chronologiques.

Bon nombre d'albums mentionnent ou situent leur action dans les méandres d'une chronologie commune le plus souvent centrée sur les lieux et moments des grandes batailles du front Français. L'histoire enseignée du premier conflit mondial a certainement beaucoup évolué entre la formation des auteurs les plus anciens du corpus et celle des plus jeunes. Cependant la présence forte d'événements spécifiques et chargés d'une mystique mémorielle (les taxis de la Marne, la mort de Charles Péguy, l'inondation de l'Yser, les mutineries de 1917) traités sur le mode de l'anecdote montre que les auteurs se réfèrent à une histoire populaire de la Grande Guerre.

A- Deux modalités d'albums didactiques.

La Grande Guerre et l'entre deux guerres[117], album collectif paru en 1978 dans la série « L'histoire de France en Bande dessinée » se présente ainsi comme un ouvrage essentiellement didactique. La guerre y est racontée dans sa chronologie « canonique », essentiellement Française et métropolitaine. Le point de vue privilégié est celui des grands hommes (officiers, hommes politiques…) par rapport à celle du peuple ou des combattants (considérés comme des groupes homogènes). Le ton est plutôt neutre, bien que le récit se teinte parfois d'une coloration patriotique comme dans le passage sur la bataille de Verdun : « Soudain, des fantassins ressuscités de l'enfer se dressent… Fusils et

[117] CASTEX, Pierre et alii , La Grande guerre, l'entre deux-guerre , L'histoire de France en bande dessinée, Larousse, 1978, 46p.

mitrailleuses tirent rageusement… » (p. 26) ou bien poétique quand est évoqué « L'épopée des chevaliers du ciel » (p. 18). L'image illustre le plus souvent le texte. Le cœur du récit proposé est stratégique et politique comme en témoigne le nombre des cartes représentées, les séquences d'Etat-major ainsi que la description des mouvements des armées[118].

Des faits historiques identiques

Une lecture croisée de cet album avec *Putain de guerre !* (2008 et 2009) est possible. Cette même vision « iconique »[119] de la guerre structure le récit de Jacques Tardi et Jean-Pierre Verney. Dans les planches dessinées, le narrateur évoque par exemple l'inondation de l'Yser décidée le 29 octobre 1914 par le roi des Belges afin de ralentir la progression des Allemands. (tome 1, p. 16)[120]. Il décrit aussi l'arrivée des premiers avions (tome 1, p. 30), représente la Voie Sacrée permettant de ravitailler le front lors de la bataille de Verdun (tome 1, p. 41), la défense du fort de Vaux en juin 1916. Les textes de Verney évoquent la défense de Paris par Gallieni (tome 1, p. 51), la mort de Charles Péguy (p. 52)[121] et les taxis de la Marne.

Interrogé à propos de ces coïncidences événementielles, l'auteur a répondu que les faits historiques étaient irréductibles et que le projet de faire le récit chronologique de la guerre ne lui en permettait pas l'économie. Il importe cependant de voir que cette chronologie préexiste aux albums de notre corpus et qu'elle opère une sélection.

Le fait que Tardi se réfère à une chronologie comparable à celle de « L'histoire de France en bande dessinée » est révélateur du sens de ce projet. Dans les deux albums il s'agit de faire passer des connaissances factuelles sur la guerre. Les deux séries utilisent une narration particulière en bande dessinée qui serait comparable à du discours indirect. Les récitatifs sont préférés aux phylactères, les séquences sont très courtes, parfois limitées à une image par événement. Ce type de narration instaure une forme de distance vis-à-vis de ce qui est raconté.

---

[118] *Ibid*., p10, représentation sous de l'Etat-Major et d'une carte montrant le recul des troupes françaises fin août 1914.

[119]FALAIZE, Benoît, « La Grande Guerre des manuels scolaires: entretien avec Nicolas Offenstadt », *CRID 14-18*, http://crid1418.org/espace_pedagogique/documents/entretien_no.html, consulté le 12/07/2014.

[120] « Les Belges pataugeaient. Ils avaient ouvert les vannes pour inonder les envahisseurs, et c'est les pieds dans l'eau que les « jass » et leur roi s'accrochaient à un dernier minuscule lambeau de terre, pendant que les Alboches paradaient au pas de l'oie sur la Grand-Place à Bruxelles », *Op. cit*., p 16.

[121] *: « Devant Meaux, un officier meurt, debout face à la mitraille, comme il l'a rêvé et surtout écrit. […] Il s'appelle Charles Péguy »Ibid., p 52.*

Une différence de point de vue : opposition narrative et idéologique

La grande différence entre les albums tient aux points de vue qu'ils exploitent. La Grande Guerre selon Tardi est perçue à partir d'un personnage fictif d'ouvrier parisien à la sensibilité pacifique et anarchiste dont les deux albums de la série constituent le journal. Elle semble répondre à la guerre vue par le haut de la série Larousse dont le narrateur pourrait être un instituteur contemporain faisant une leçon sur la guerre. En effet, en plus de se focaliser sur le vécu des soldats, le point de vue qu'il choisit permet à Jacques Tardi de détourner les icônes de l'histoire populaire.

Alors que Toppi et les autres multiplient les représentations des généraux exposant de face leurs plans de bataille, parfois devant une carte des opérations, Tardi représente lui le général Nivelle « posant » devant des monceaux de squelettes : « Ah ! Comme il porte beau dans son bel uniforme le général Nivelle ! Quand on pense qu'il y a des tas de types auxquels ça n'allait pas du tout, l'uniforme, et qui sont morts de l'avoir porté »[122]. La figure du généralissime, rendu responsable de toutes les pertes du Chemin des Dames, est à l'opposé de celle de Joffre, dans *La grande guerre et l'entre-deux-guerres* : « Au GQG de Joffre, les renseignements affluent. Mais le généralissime attend, solitaire, face à ses formidables responsabilités. Le sort de la France dépend de sa décision. Attaquer ? N'est-il pas trop tôt ? »[123].

La découverte de l'aviation militaire par les soldats est également vidée de sa dimension poétique. Les deux albums proposent une image en contre-plongée d'un aéroplane survolant le champ de bataille. Le récitatif de 1978 évoque « l'épopée des chevaliers du ciel »[124] alors que Tardi le représente, écrasé, accompagné d'un récitatif ironique, deux pages plus loin : « Pour ce qui était des aéroplanes on avait changé d'avis » (Figure 1).

La représentation de la violence physique dans *Putain de Guerre !* est également un point d'achoppement. Peut-être parce qu'ils s'adressent à un public différent ou parce que Verney et Tardi ont conscience, à la fin des années 2000, d'une sensibilité moindre du jeune public, ils représentent dans des images saturées d'un rouge sanglant les mutilations qui touchent les corps face au feu et aux bombardements là où les auteurs de 1976 euphémisaient la violence en représentant les soldats tombant, intacts, un léger filet de sang sur l'uniforme.

[122] *Op. cit.*, *Putain de guerre !*, tome 2, p 11.
[123] *Ibid.*, p 14.
[124] *Op.cit.*, *La Grande Guerre…*, p18

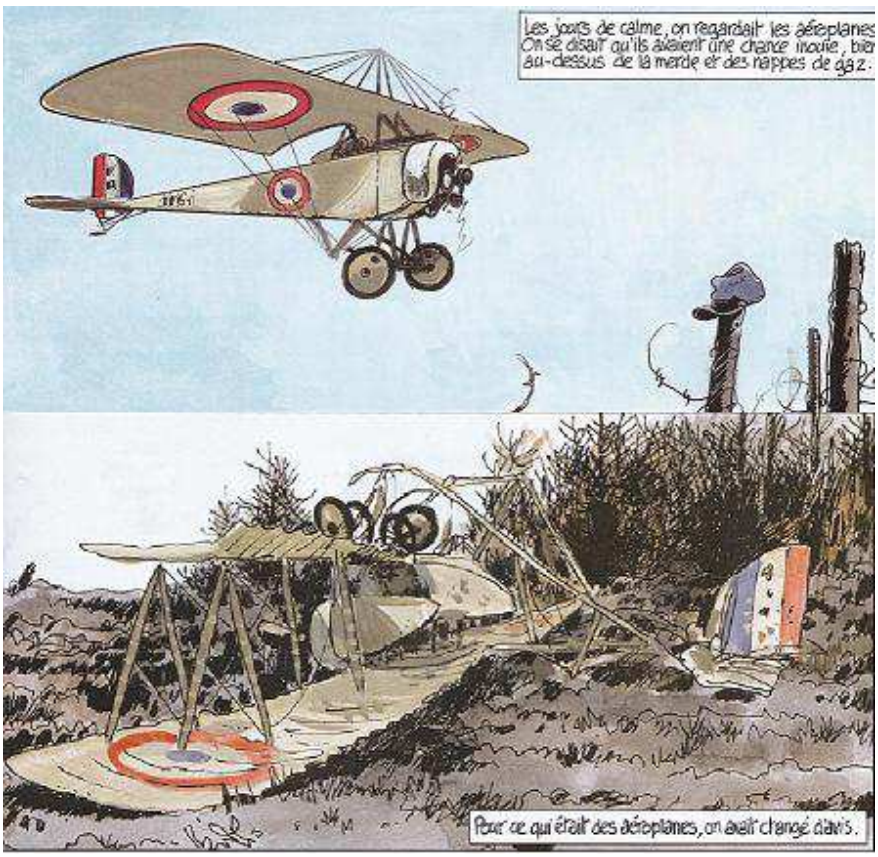


Figure 1 : Les déboires de l'aviation.

La singularité narrative de la série est de jouer sur l'indépendance relative des textes et des images. Selon l'auteur, la plupart des images composant les planches de *Putain de guerre !* a été dessinée indépendamment les unes des autres et surtout avant l'écriture des récitatifs qui les accompagnent. L'image est donc première par rapport au texte qui est composé à part puis superposé à la mise en couleur, à l'inverse de la chronologie illustrée de *« L'histoire de France en bande dessinée »* dans lequel l'image illustre le texte[125]. Chaque image est motivée, chez Tardi, par l'idée de représenter un aspect de la guerre pouvant être un événement (suicide, bombardement, permission…) ou un objet (canon, masque). Construites à partir de plusieurs éléments de documentation elles semblent, prises indépendamment, se borner à illustrer la guerre, à faire passer un savoir technique, un témoignage visuel qui confirme leur statut d'icônes de la Grande Guerre.

Tardi privilégie, en outre, depuis *C'était la guerre des tranchées*, un découpage régulier de la planche sur trois bandes, trois images horizontales qui imposent un rythme de lecture constant et un « cadrage » identique :

[125] On peut voir Jacques Tardi au travail dans le documentaire accompagnant l'édition originale du deuxième tome : BOUJUT, Thomas, « Putain de guerre ! Tardi et Verney sur les champs d'horreur », 52', AMOC, 2009. Cette méthode de travail a été confirmée par l'auteur qui a insisté sur la difficulté de cette méthode qui restreint le contenu possible des récitatifs à l'intérieur de l'image au risque de la cacher.

> « Il m'a semblé que c'était la représentation la plus juste de ce que pouvait percevoir chacun de ces hommes depuis l'intérieur de sa tranchée. Le type est dans un trou, et tout ce qu'il voit du monde est une sorte d'horizon dévasté. »[126]

La majorité des images de la série adopte donc comme point de vue celui d'un soldat debout. Il reste cependant quelque chose de la photographie dans les illustrations de Tardi. Le fait qu'elles forment essentiellement des panoramiques et usent rarement d'effets de perspective ou de zoom indique une mise en retrait de la subjectivité de celui qui est sensé voir.

B- Confirmation contre démolition des icônes mémorielles

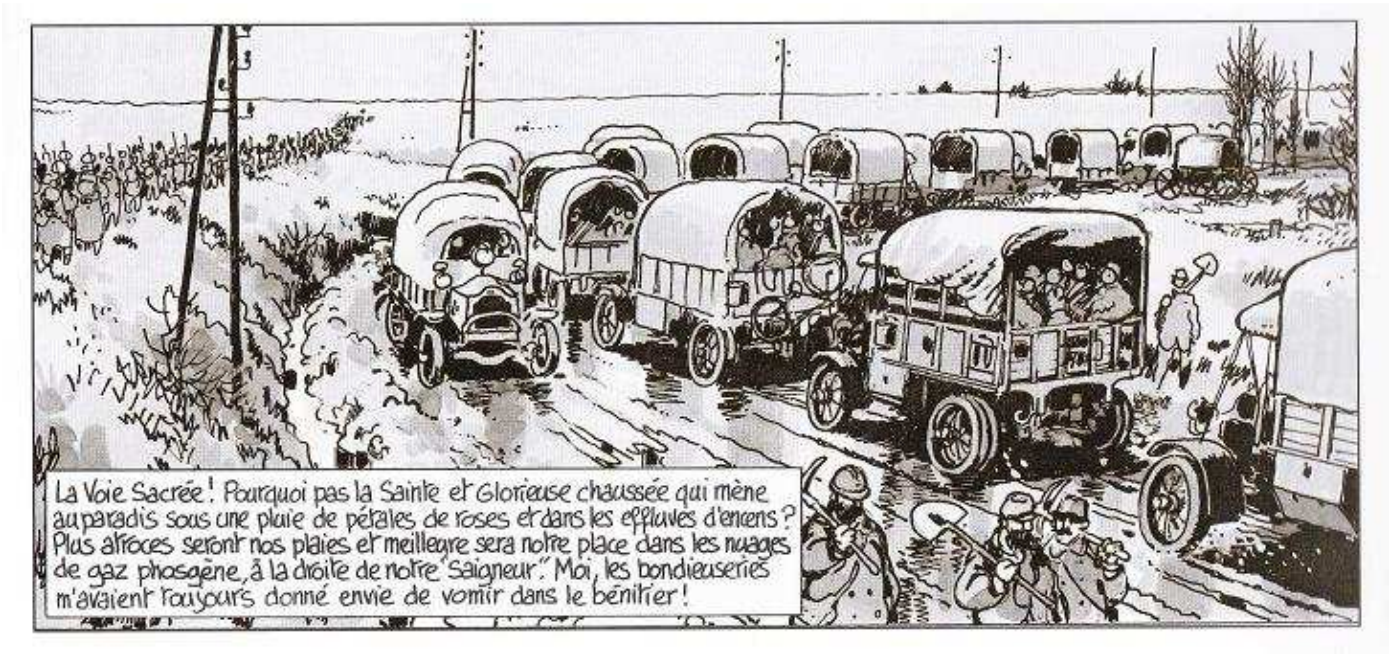


Figure 2 : La Voie désacralisée chez Tardi

Dans ce dispositif narratif, c'est donc le texte qui permet de donner du sens aux images, parfois contre elles-mêmes. L'exemple de la Voie Sacrée (Figure 2) est révélateur de ce jeu entre l'image et le texte. L'image est en effet bien connue. Elle correspond à un tableau repéré par Vincent Marie, également employé dans « La Grande Guerre et l'entre deux-guerres », ainsi que dans la Vigie[127]. Dans l'album de chez Larousse, le dessin illustre le texte (« La Voie Sacrée alimente la bataille », p. 27) en confirmant le statut iconique, accordé par le titre du tableau : *La Voie Sacrée, le poumon de Verdun*. Chez Tardi et Verney, au contraire, le

[126] « Putain de guerre ! l'interview de Jacques Tardi. », *site de Casterman*, castermag, http://bd.casterman.com/articles_detail.cfm?id=553 , consulté en février 2013.
[127] JONQUET, Thierry et CHAUZY, Jean-Christophe, *La Vigie* , Casterman, Univers d'auteurs, 2001, p36.

texte vient démolir, en détournant le vocabulaire religieux, la portée mystique de l'icône. (Figure 3)

Figure 3 : *La Voie Sacrée, le poumon de Verdun*, par Georges Scott, 1916, Musée de l'armée.

Là où « L'histoire de France en bande dessinée » propose un savoir scolaire extérieur au vécu des soldats et conforme à une vision scolaire de l'histoire, *Putain de Guerre !* désacralise cette histoire au nom des combattants de 1914-1918. Le regard militant de l'auteur et la vocation didactique de l'ouvrage sont liés puisque c'est le premier qui permet, dans ce système l'accès à la connaissance de ce qu'a été la Grande Guerre.

Par-delà leurs ambitions et leurs points de vue divergents, les deux albums s'entendent néanmoins sur une chronologie commune de faits saillants sur laquelle est appuyé le récit de la guerre. Ces repères forment une ligne de partage entre, d'une part, des albums qui s'inscrivent dans ce récit canonique de la Grande Guerre et, d'autre part, ceux qui cherchent à s'en éloigner.

2- Une chronologie canonique structurant les albums du corpus

C'est dans les travers de cette chronologie canonique, nourrie de la construction mémorielle de l'après-guerre et mettant en avant la guerre de tranchées comme spécifique de la Première Guerre mondiale que beaucoup d'auteurs situent leurs intrigues.

A- Une Grande Guerre franco-centrée faite de grandes dates

Si d'autres albums à vocation pédagogique la travaillent et cherchent à l'équilibrer en incluant le front oriental ou l'arrière[128], les moments forts qui polarisent l'attention des auteurs d'albums de bande dessinée sont souvent liés aux forces françaises sur le front occidental.

1. Le déclenchement de la guerre (28 juin au 4 août 1914) :

L'enchaînement des événements allant de l'assassinat de l'archiduc d'Autriche le 28 juin 1914 à celui de Jaurès le 31 juillet, puis l'annonce de mobilisation générale du 2 août qui constitue l'entrée progressive dans la guerre, est régulièrement évoqué dans les albums. Son pouvoir d'évocation mémoriel est tel que le plus souvent un seul événement permet d'évoquer tous les autres. Il est remarquable que la référence à ces éléments ait lieu soit en début soit à la fin d'un album. L'entrée dans le temps de la guerre marque une rupture avec un avant parfois idéalisé. Contrairement aux albums qui ont une vocation pédagogique et prennent le temps de marquer la montée des tensions, la plupart des auteurs font ressortir la brutalité de l'événement pour les contemporains. L'assassinat de Jaurès marque pour les auteurs l'échec des solutions pacifistes et s'enchaîne à la mobilisation comme si les deux moments découlaient d'un lien de causalité. Gibrat dans *Mattéo*, Hautière et François dans *De briques et de sang* ainsi que les auteurs de *Sang noir* se réfèrent au 31 juillet (Figure 4).

La première planche du tome 1 de Mattéo est révélatrice du pouvoir symbolique qui est associé à ce court laps de temps. La première image montre la manchette de l'Humanité annonçant l'assassinat. La seconde montre le journal taché de rouge, qui évoque au lecteur le sang : celui de Jaurès. Nous sommes à la veille de la Première Guerre mondiale. Jean-Pierre Gibrat ne fait pas que préciser le contexte de l'album, il tresse également un lien entre l'acte de violence passé et la violence à venir. Lien qui semble désamorcé par la dernière image : le journal, posé à terre, sert en fait de protection alors que Mattéo et sa mère repeignent un bateau. Si l'on quitte les travées de l'histoire événementielle pour entrer dans la fiction,

[128] GLOGOWSKI, Philippe, *La Grande Guerre*, deux volumes, Le Téméraire, 2007 et 2008, 46p.

l'événement fait sens et c'est bien de la mobilisation annoncée que parlent les protagonistes en ce 1er août 1914[129].

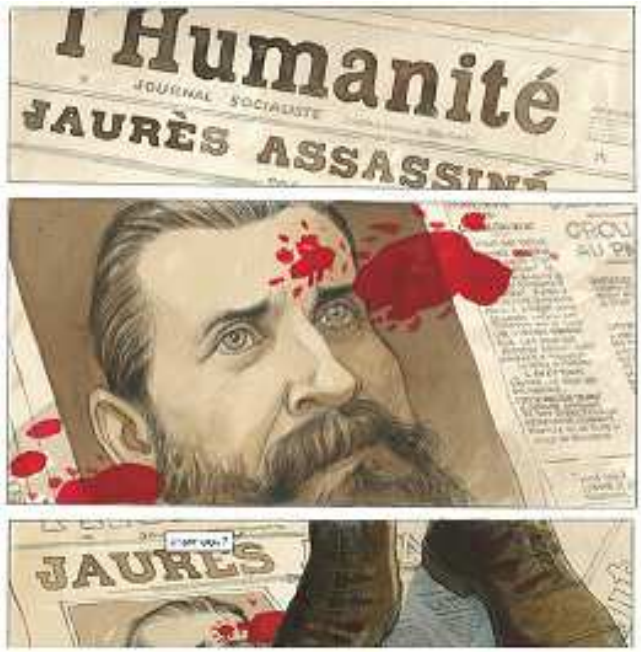


Figure 4 : L'assassinat de Jaurès en ouverture de *Mattéo*

Alors que certains chercheurs ont montré que la crise de l'été 1914 a été en grande partie due à des perceptions faussées des Etats européens sur leurs intentions respectives et à des suites d'événements contextuels[130], les auteurs contribuent à forger l'image d'un engrenage inaltérable conduisant, à l'insu des populations, de l'explosion de la « poudrière des Balkans » à la guerre totale. Le poids mémoriel de 14-18 est tellement prégnant que tant les événements tragiques de l'été 1914 que les scènes de liesses accompagnant le départ des soldats se chargent d'un sens prémonitoire et semblent préfigurer l'horreur à venir. *Momies en folie*, *Putain de guerre !*, *L'aigle sans orteils*, *Amère patrie*, *Mauvais genre*, *Notre mère la guerre*, *Trois éclats blancs* ou encore *Zoo* font le choix de représenter ce moment charnière et ses effets sur les populations.

2. La Marne (septembre 1914) :

Les auteurs retiennent de ce moment deux symboles pouvant être investis dans le récit. La fin de la retraite Française après les revers dans l'est et sur le front belge (représenté entre autre dans *Théodore Poussin* et dans *La guerre des lulus*) qui marque le sauvetage de Paris et le mythe des taxis de la Marne.

[129] *Op. cit.*, Première époque, p3.
[130] LINDEMANN, Thomas, *Penser la guerre : l'apport constructiviste*, L'Harmattan, 2008, 235p.

Les albums pédagogiques mettent en avant l'événement et le caractère salvateur de la victoire. La couverture de la Bataille de la Marne, aux éditions du Triomphe est l'exemple type de la réutilisation de l'image d'Epinal (Figure 5) : On peut y voir des soldats debout, se tenant droit, voir passer les taxis amenant les effectifs parisiens sur le champ de bataille. L'absence d'ennemi, la composition et la propreté lissée de l'image mettent en évidence les taxis, qui ne représentent pourtant que trois cases dans un album dominé par un point de vue surplombant, laissant la part belle aux enjeux stratégiques et historiques. L'image finale constitue d'ailleurs un hommage aux instituteurs de la Troisième République, dans la lignée desquels l'album tente de se situer.

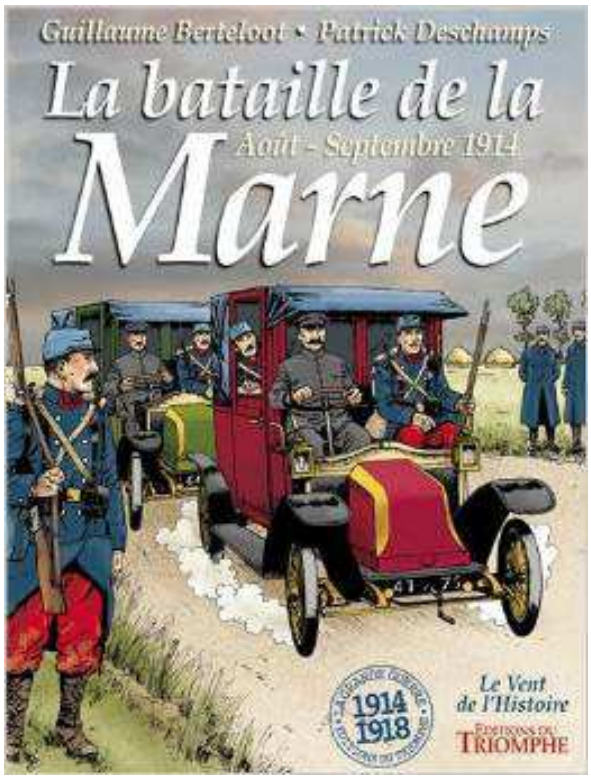


Figure 5 : Image d'Epinal de la bataille de la Marne.

Dans *Putain de Guerre !*, au contraire, le soldat découvre après coup qu'il a participé à la bataille de la Marne, qui perd dès lors, toute dimension décisive:

> « Je venais de participer à la bataille de la Marne. Je n'avais rien compris aux astucieuses stratégies, il faut dire qu'on ne m'avait rien expliqué. Je ne savais donc pas que je venais de rentrer victorieusement, et les deux pieds dans la merde, dans l'histoire de France ! »[131]

[131] *Op. cit.*, p 18.

On retrouve ici le goût de Tardi pour l'iconoclasme. L'iconoclasme est poussé au maximum dans l'uchronie *Jour J*, où les auteurs proposent une vision de l'histoire où les Allemands, ayant remporté la bataille de la Marne, contraignent le Président Poincaré à la capitulation dès 1915[132]. Le déroulé de la Grande Guerre est en fait calqué sur celui de la Seconde Guerre mondiale : c'est alors Clémenceau qui s'exile et forme un gouvernement provisoire à Alger. Néanmoins, le caractère décisif de la bataille est reconnu, tout comme dans d'autres albums où le contexte de la bataille fournit un récit fictionnel propre à incorporer une dimension dramatique.

C'est le choix opéré par Jean-David Morvan et Igor Kordey dans le premier tome de la série « Le cœur des batailles », intitulé *La Marne* ou encore par Dorison et Breccia dans le deuxième tome des *Sentinelles*. Dans ce dernier, les personnages sont à la fois conscients de ce qui se joue au niveau global (ils sont chargés de secourir un aviateur témoin de la position des troupes allemandes, avec la possibilité d'une contre-offensive à la clef) et soumis à l'incertitude du combat sur le terrain ainsi qu'aux pertes humaines. Tout en représentant le caractère incertain mais décisif des prémices de la bataille à travers cette mission fictive, l'auteur inclut des éléments qui résonnent avec le réel comme les échanges entre Gallieni et Joffre ou une origine de l'idée des taxis de la Marne.

3. Ypres (1915-1918):

Ypres marque la stagnation de la guerre, l'échec à faire d'une bataille un combat décisif d'un côté comme de l'autre. Il y a en effet pas moins de quatre batailles d'Ypres. La première entre octobre et novembre 1914 au moment de la bataille des Flandres, la deuxième entre le 20 avril et le 24 mai 1915, la troisième de fin juillet à début novembre 1917 et la dernière pendant le mois d'avril 1918. Philippe Glogowsky dans *Ypres 1916-1918 (Le cahier)* ne traite que des deux dernières. L'album, au ton pédagogique, représente le point de vue d'un sergent britannique (le sergent Henry). La troisième bataille d'Ypres (ou bataille de Passchendaele) est également conçue, chez David B, comme un terrain d'action britannique. L'auteur fait commencer la bataille « début juin 1917 », ce qui peut s'expliquer par son goût pour la mise à distance du réel[133]. Une manière d'évoquer un contexte historique tout en se le réappropriant. Passchendaele a également été le théâtre d'une partie de la série *Charlie's War* et figure dans le 6ème tome de la version française, paru en 2014.

[132] DUVAL, Fred, BLANCHARD, Fred, PECAU, Jean-Pierre et CALVEZ, Florent, *Septembre rouge*, « Jour J », tome 3, Delcourt, 2010, 46p.
[133] DAVID B, *La lecture des ruines*, Dupuis, 2001, p 49.

C'est néanmoins la deuxième bataille d'Ypres, celle de 1915, qui reste la plus évocatrice. C'est en effet l'occasion de la première utilisation, le 22 avril 1915, des gaz de combat conçus par le chimiste Fritz Haber. L'attaque est montrée dans le 3ème tome de la série éponyme[134]. Elle donne lieu à des commentaires appartenant au registre horrifique :

> « Seuls quelques rares buissons retiennent encore de petits halos de gaz fluorescents. Un épouvantable silence s'impose. Dans le no man's land, on n'entend plus que les bottes allemandes foulant et écrasant la mort ».[135]

Créant une brèche dans le front français, les Allemands ne l'exploitent pas et au regret de Haber, ne créent pas la décision. L'épisode est évoqué dans *Mattéo* par Paulin, qui a eu les yeux brûlés par « l'ypérite »[136].

Le troisième album des *Sentinelles*, *Avril 1915 Ypres*, représente la scène mais à travers la perception du camp français. La surprise face à cette arme que personne ne pensait être au point domine. L'attaque est dramatisée : contrairement à la version de Vandermeulen, plus conforme à l'histoire, celle de Dorison et Breccia représente des combats dans les gaz et l'intuition du lieutenant Féraud permet à une partie des Français d'échapper au nuage[137].

4. Verdun (1916) :

Dans certains cas, les auteurs reprennent l'icône Verdun, son pouvoir d'évocation et la vide de son contenu pour lui donner une signification différente en lien avec leur univers. Dans l'album *Verdun*, des *Nouvelles aventures de Mic Mac Adam*, la bataille se transforme en un affrontement ultime de personnages féériques. Les deux camps étant soutenus par les personnages émanant de leurs folklores. Les personnages historiques, en l'occurrence Hohenzollern et Winston Churchill cherchent, eux, au second plan à s'assurer l'avantage stratégique global. Ce qui est mis en avant, le thème central, est la fin du merveilleux[138].

Dans d'autres cas, les auteurs se conforment à la vision mémorielle. Verdun connut un destin mémoriel favorable, nous indique Paul Jankowski, d'une part, parce qu'elle a été une victoire française, et d'autre part, parce qu'elle est la bataille des superlatifs : la plus longue, la plus meurtrière (300 000 morts)… L'auteur remarque que certains auteurs, comme Maurice Genevoix ont tendance à en faire la bataille évocatrice de la guerre entière : tantôt un summum de courage et de ténacité nationale, tantôt celui de l'horreur absolue. Bien que

---

[134] VANDERMEULEN, David, *Un vautour c'est déjà presque un aigle*, « Fritz Haber », Delcourt, 2010, pp 96-107.
[135] *Ibid.*, p102.
[136] *Op. cit.*, p22.
[137] *Op. cit.*, Les sentinelles, tome 3, p 20-29.
[138] RUNBERG, Sylvain et BENN, *Verdun*, « Les nouvelles aventures de Mac Mac Adam », tome 5, Dargaud, 2007, 54p.

ramené à sa durée, le bilan par jour ne dépasse pas celui de l'été 14 ou des certaines offensives suivantes. On trouve des traces de cette polarisation mémorielle dans le nombre des albums évoquant Verdun, notamment dans leurs titres[139] mais également dans certains aspects qui en sont racontés.

La défense du fort de Vaux en juin 1916 est l'objet principal du deuxième tome du *Cœur des batailles* de Jean-David Morvan et Igor Kordey. On assiste, sur une séquence de cinq pages, au siège que mènent les allemands et à la résistance des Français. Dans les deux albums pédagogiques, celui publié par Larousse et celui de Tardi, une seule image est consacrée à l'événement, au sein du récit de la bataille[140]. Les trois albums relèvent pourtant le même détail iconique : la reddition du commandant Raynal le 7 juin est précédée de l'envoi d'un dernier pigeon voyageur porteur d'un message. L'anecdote est importante au sein de l'économie mémorielle de la bataille. Elle a servi à héroïser après-guerre les soldats et leur commandant mais également le pigeon lui-même, auquel fut dédiée une plaque commémorative inaugurée devant le fort en juin 1929[141].

Alors que les deux autres albums figurent la scène en réactualisant l'héroïsme des défenseurs de Vaux, Tardi emploie la référence d'une manière détournée en lui déniant toute portée symbolique. Le vocabulaire employé renvoie au contraire à une vision triviale :

> « Après cinq jours de siège, les pauvres types emmurés dans ce tombeau puant n'en pouvaient plus. Privés d'eau, ils buvaient leur pisse et finissaient par se rendre. C'était bien eux, les pauvres pigeons du fort de Vaux ! »[142]

5. Le Chemin des Dames et les mutineries de 1917 :

Tout comme Verdun, le Chemin des Dames porte la mémoire de l'atrocité des conditions de la guerre et de son inutilité. Le général Nivelle fait l'objet d'une véritable *damnatio memoriae* tant dans l'album pourtant très neutre *La grande guerre et l'entre-deux guerres* que dans *Putain de guerre !*. Le lien de causalité de la bataille avec les mutineries est souvent surévalué débouchant sur la fondation d'un mythe des mutins comme soldats épuisés. L'album *La Vigie* montre cet aspect de la question en représentant des soldats à bout, contestant les choix de leurs généraux. Le deuxième tome d'*Amère patrie* débute à la veille de la bataille, le 15 avril 1917. Les auteurs font le choix d'en montrer la première offensive lancée le 16 à 6h du matin.

[139] Pas moins de 8 albums du corpus incluent le nom de la bataille dans leurs titres.
[140] RUNBERG, Sylvain et BENN, *Verdun*, Les nouvelles aventures de Mic MacAdam, Dargaud, 2007.
[141] LOEZ, André et OFFENSTADT, Nicolas, *La Grande Guerre : carnet du centenaire*, Paris, Albin Michel, 2014, p 38.
[142] *Ibid.*, *Putain de guerre !*, tome 2, p 46.

Un commentaire d'un soldat permet de faire passer un élément de connaissance historique tout en relatant l'inutilité de la préparation d'artillerie, présageant l'absurdité de la bataille : « Putain ! Notre artillerie leur a envoyé six millions d'obus en dix jours et ça n'a servi à rien ! On dirait qu'ils sont encore plus nombreux qu'avant ! »[143]. Bien qu'il n'y ait pas de mutinerie dans l'album, l'exécution de Jean Gadoix permet d'évoquer, en creux, les refus de la guerre et l'injustice des jugements martiaux. Kris choisit également de représenter un événement de la bataille en mettant en scène dans la première séquence de la *Troisième complainte* de *Notre mère la guerre* l'attaque du 5 mai 1917, sur Berry-au-lac. Elle constitue selon André Loez la deuxième expérience d'utilisation de « l'infanterie spéciale » lors de la bataille, la première soldée par une semi-réussite[144]. Elle est aussi représentée dans *Valentine*, le premier tome du *Pilote à l'Edelweiss* de Yann et Romain Hugault.

Ainsi, les marqueurs événementiels de chacun de ces « temps forts » de la chronologie de la Grande Guerre sont évoqués de manière privilégiée. La focalisation sur la période de la guerre des tranchées (1915-1917), y compris pour des albums qui s'éloignent de la chronologie précise, est remarquable. Elle donnera lieu à un chapitre spécifique montrant le caractère mythique de la tranchée et son utilisation en bande dessinée (Chapitre 6).

B- Survivance de l'attention portée à des personnages incontournables

Dans *Les Sentinelles*, figurent des séquences d'Etat-major identiques à celles que l'on pouvait trouver dans l'album collectif, adjointes à une carte montrant les opérations en cours. La figure de Gallieni, en défenseur de Paris et instigateur de la bataille de la Marne, est cependant valorisée par rapport à celle du généralissime Joffre[145] (Figure 6). Le fait est révélateur de la part des auteurs d'une volonté de mettre à distance certaines figures mythiques de la Grande Guerre mais également de valoriser les « dominés » de l'histoire, Gallieni ayant par la suite été marginalisé au sein de l'Etat-major. Cette version de l'histoire est plus conforme à la description qu'en fait Verney dans *Putain de guerre !*

[143] Op. cit., *Amère patrie*, tome 2, p 10.
[144] Contribution à l'ouvrage collectif OFFENSTADT (dir.), Nicolas, *Le Chemin des Dames. De l'événement à la mémoire*, Paris, Stock, 2004, 494p.
[145] *Op. cit.*, *Les sentinelles*, t 2, p60

Figure 6 : Une mémoire positive de Gallieni.

On voit que cette mémoire iconique des manuels scolaires se focalise sur des personnages importants, des officiers célèbres pour leurs faits guerriers. Certains civils y occupent pourtant une place importante. C'est le cas de Georges Clemenceau, Président du conseil de 1917 à 1920 et surnommé le « Père la Victoire ». Clemenceau a fait l'objet d'un culte dont il reste des traces dans *La Grande Guerre et l'après-guerre* dans lequel deux pages lui sont consacrées. Les visites sur le front faisant partie de sa mystique guerrière, l'album le représente dans une tranchée, partageant le sort des soldats (p. 36). Sa politique volontariste, résumée page 35 par la formule prononcée à la tribune de l'Assemblée nationale le 8 mars 1918 :

> « Ma politique étrangère et ma politique intérieure, c'est tout un. Politique intérieure, je fais la guerre ; politique extérieure, je fais toujours la guerre. La guerre, rien que la guerre. »[146]

Ce discours est d'autant plus valorisé qu'il fait suite au récit de la défaite du Chemin des Dames et à la mention des mutineries. Le pouvoir de Clemenceau semble donc constituer un retour à l'ordre et au « bon moral » des combattants. Les photographies montrant l'homme sur le front ou dans les tranchées sont nombreuses.[147] L'existence d'un dessin de l'illustrateur SEM à la composition identique dans l'album permet d'établir une filiation entre ces

[146] Le dossier consacré au centenaire sur le site de l'Assemblée nationale contextualise l'intervention de Clémenceau là où l'album isole quelques phrases et les constitue en slogan. http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/1914-1918.
[147] « Archives du musée Clemenceau », site de la mission du centenaire, consulté le 10/08/2014.

photographies et l'album. On voit encore une fois comment se créent (ici à partir d'une mise en représentation du politique) et se diffusent les icônes.

Figure 7 : Clemenceau dans la tranchée, par Sem (ND)

Dans les autres albums du corpus, la figure du Président du conseil est bien différente. Les albums qui le mettent en scène le plus longuement sont *Les Folies Bergère* de Porcel et Zidrou et les deux tomes de Silas Corey de Fabien Nury et Pierre Alary. Le premier impose l'image d'un homme au repos, se promenant avec son ami Claude Monet à Giverny[148]. Au lieu de la posture tendue et de l'impression de vitesse qui ressort du dessin de Sem, c'est l'âge et la distance de Clemenceau qui sont mises en avant. En effet, l'album est construit sur une mise en miroir des séquences centrées sur Monet à Giverny (l'arrière) et de celles qui se passent au front, dans la tranchée des Folies Bergère. Dans le jeu d'opposition entre le calme, le confort et la beauté du jardin du peintre, d'une part, et le danger, la tristesse et la mort de l'autre, Clemenceau est ramené du côté des premiers. Il y a donc une forme de déplacement de la figure historique. Quand bien même ni sa sincérité ni ses choix politiques ne sont remis en cause, le Clemenceau des Folies Bergère rompt avec l'image du « Père la Victoire ».

[148] *Op. cit.*, *Les Folies Bergère*, pl45.

Figure 8 : Le Tigre et Claude Monet, collections du musée Clemenceau.

Le personnage figuré dans *Silas Corey* est encore plus éloigné de la mystique du personnage. Il y est avant tout présenté comme un homme politique ambitieux, intriguant pour faire tomber le gouvernement de Joseph Caillaux. Dans la série, Caillaux reste Président du conseil jusqu'à l'année 1917, simplification de l'intrigue nécessitée par l'instabilité ministérielle de la Troisième république :

> « L'ancien Président du conseil, que l'on surnomme toujours « le Tigre », n'a plus qu'un siège de député et un journal, « L'Homme enchaîné » dont il se sert comme tribune contre le gouvernement… Clemenceau semble prêt à tout pour renverser Caillaux, son ennemi juré. Mais à 76 ans, ses chances de reprendre le pouvoir paraissent bien minces. »[149]

Engageant le détective Corey pour récupérer à son profit le texte volé d'une négociation de paix secrète entreprise par son adversaire, les raisons du positionnement belliciste du « Tigre » et sa sincérité sont remises en cause. Les défenseurs des négociations au contraire sont présentés comme convaincus de la nécessité de mettre fin à la guerre. La figure du « Père la Victoire » tend à s'inverser.

Ailleurs, le personnage est simplement évoqué. Un des épisodes de *Verdun, tout le monde descend !* le montre dans les tranchées et partageant un bon repas avec un officier alors que

[149] *Op. cit.*, Le *réseau Aquila ½*, p4

les soldats d'autres divisions sont affamés[150]. Le ton de l'album est humoristique et l'icône de la visite dans les tranchées plutôt traitée sur le mode de l'anecdote. Dans *L'ambulance 13*, son nom, cité par le lieutenant Bouteloup, provoque une réaction du Major, p. 20, qui le traite de « dreyfusard anticlérical ne [proférant] que des imbécilités ! ».

Il est intéressant de voir que cette chronologie iconique de la guerre et ses anecdotes mythiques conservent leur pertinence dans les albums de bande dessinée qui continuent de sortir alors qu'il apparaît que l'enseignement de la période à été transformé, selon Laurence de Cock (professeure au lycée de Nanterre) et Laurent Wirth (inspecteur général d'histoire) au cours des décennies passées[151]. Selon Laurent Wirth, la modification des programmes a eu lieu vers une plus grande considération pour les vécus des combattants et des populations de l'arrière en accord avec l'histoire sociale et culturelle développée par l'historiographie de la Grande Guerre au tournant des années 2000. Laurence de Cock, a montré lors de la présentation des résultats d'un sondage informel effectué dans ses classes de secondes et terminales que ces changements aboutissaient chez les lycéens à la constitution d'une mémoire synchronique de la Grande Guerre qui se passait des grandes batailles et du combat pour se focaliser sur les conditions de vie dans la tranchée. Les icônes changent alors d'ordre, elles deviennent « la boue, les rats, les barbelés, le froid…». Les auteurs de bandes dessinées ont contribué à fabriquer ces nouvelles icônes avant le tournant des années 1990 et le retour de la mémoire de la guerre. Cette vision de l'histoire trouve cependant des échos dans le savoir académique qui se construit à partir des années 2000.

3- Usages des savoirs académiques

Parallèlement à cette histoire populaire héritée des manuels scolaires on peut trouver une autre source pour la bande dessinée dans les livres d'histoire académique. Ces usages sont nombreux à se développer lorsque les concepts et problématiques des historiens pénètrent dans la sphère civile. Bien que les auteurs récusent le fait d'accomplir un travail d'historien, ils en partagent les questionnements. Un dialogue entre la fiction et l'histoire savante s'établie parfois.

[150] DELAN, Philippe et COLD, Françis, *Verdun… tout le monde descend !..*,Le moule-à-gaufres, 2012, p18
[151] Séance du Séminaire « La Grande Guerre aujourd'hui », consacrée à *La Grande Guerre à l'école*, 5 février 2013.

A- Contrainte contre consentement

Les années 2000 ont vu un fort renouveau de l'historiographie de la Grande Guerre. Alors que la mémoire des combattants de 14-18 refaisait surface, avec la mise en avant des derniers poilus vivants, et provoquait un débat en s'attachant au sort des fusillés, le champ académique faisait l'objet d'une controverse importante. A propos de la durée du conflit et des motivations qui permirent aux soldats de « tenir », deux écoles se sont opposées sur la base de thèses dont l'antagonisme a parfois été exagéré. Derrière Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker, auteurs de *Retrouver la Grande guerre*[152], se tiennent une partie des membres de l'Historial de Péronne. La thèse dite « du consentement » est développée dans ce livre. Selon ses auteurs le ressort de la guerre a été essentiellement culturel et la mémoire de l'événement aurait contribué à gommer, dans les représentations ultérieures et les récits des combattants, la violence des oppositions nationales et des expériences de guerre. La Grande Guerre est alors victime d'une « déshistoricisation » au profit d'une mémoire collective qui faute de pouvoir accéder au « socle des représentations auquel s'est adossé l'immense consentement collectif de 1914-1918 [qui] s'est volatilisé » contrefait la vérité historique[153].

Bien qu'aucun auteur ne soit nommément cité et la bande dessinée ignorée, les signes trahissant cette version contrefaite de la guerre s'appliquent à Tardi et à une grande partie de ses successeurs. « L'héroïsation des mutins », « la victimisation des soldats » et « l'empathie avec les acteurs » (p8) sont en effet caractéristiques du traitement dominant de l'événement dans la bande dessinée. Traitement qui serait, selon les auteurs, dominant également dans l'économie mémorielle globale de 14-18.

La majorité des auteurs se situe plutôt du côté des adversaires de cette thèse, les membres de CRID 14-18 (parmi lesquels Nicolas Offenstadt ou Frédéric Rousseau), qui en réaction mettent en avant les processus de contrainte qui dominent les acteurs. Les albums insistent beaucoup sur le poids et la violence de la hiérarchie ainsi que sur la présence des autorités chargées d'empêcher les désertions.

Néanmoins, on peut retrouver dans les albums des références évoquant la culture de guerre et la brutalisation dans les sociétés en guerre. C'est le cas, dans l'œuvre de Tardi, ou l'embrigadement de la société est dénoncé.

---

[152] AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane et BECKER, Annette, *Retrouver la Grande guerre*, Paris, Gallimard, 2000, 272p.
[153] *Ibid.*, p18.

Tout d'abord dans *La Fleur au fusil* ou Brindavoine voit un soldat, qu'il avait connu et décrit comme « un brave type » abattre un Allemand désarmé. Le bourrage de crâne est ici avancé comme la cause de violence (Figure 10).

Figure 9 : La violence de guerre par David B.

Chez David B, le graphisme expressionniste, la composition de la bataille sous forme d'une mêlée incompréhensible et le choix de couleurs vives sur quelques images montrent aussi la particularité du moment du combat sur les soldats. Ils se transcendent et deviennent, le temps d'une case (Figure 9), féroces et extrêmement violents[154]. Cette forme graphique de la violence de guerre trouve, comme dans la pensée de Stéphane Audoin-Rouzeau, des ramifications anthropologiques. Le combat lui-même est alors source d'une violence qui devient mécaniquement de plus en plus forte.

[154] DAVID B, *La Lecture des ruines*, Dupuis, Aire Libre, 2001, p73.

Figure 10 : Une approche graphique de la brutalisation chez Tardi?

Plus répandue encore est la représentation de documents référant à la propagande et au soutien du moral des troupes, pivot et principale manifestation de la culture de guerre. Si le traitement se fait parfois avec dérision, comme en témoignent les personnages de journalistes en visite dans les tranchées certains albums représentent sérieusement le cadre mental imposé aux combattants. Dans *Mattéo*, le journaliste représente l'arrière et une représentation de la guerre à l'opposé du vécu des soldats :

> « Il est venu patauger dans notre merdier quelques instants. Il avait accepté l'invitation juste une heure ou deux. Juste pour le vin d'honneur célébrant « l'union de la France et de ses héros »… Eugène, lui, il aurait bien voulu le garder au mariage, qu'il danse un peu avec nous »[155].

Dans *C'était la guerre des tranchées*, la violence de la culture de guerre est évoquée sur un mode plus sérieux. Les visages menaçants et exaltés des personnages représentés aux pages 36 et 37 la montrent comme un fait global dans la société auquel il est dangereux de ne pas adhérer. Un vieillard est ainsi pris à parti, suscitant le commentaire du narrateur : « Je pus voir ce qu'il en coûtait de ne pas partager l'euphorie meurtrière de la foule »[156]. Même en tant qu'étranger, un personnage comme Mattéo ressent autour de lui une pression sociale qui le

[155] *Op cit.*, *Mattéo*, tome 1, p38.
[156] *Op. cit.*, p37.

pousse à s'engager, à ne pas se « planquer » alors que les autres hommes de son âge sont partis au front. Jean-Pierre Gibrat la symbolise sous la forme de deux enfants en uniforme, tenant le drapeau et essayant de convaincre Mattéo de les rejoindre (Figure 11).

Dans le premier tome des *Sentinelles*, les auteurs « citent » comme on l'a vu, telles quelles, des images d'époque afin de faire ressentir au lecteur le poids de cette propagande qui pèse sur les contemporains de 1914. Les scènes de liesses qui accompagnent le départ des soldats, en août et présentes dans de nombreux albums, ont un rôle à peu près semblable. Elles permettent de mettre en scène le sentiment collectif de confiance revancharde pouvant renvoyer à la culture de guerre.

B- Faire ressentir le désenchantement de la guerre : une alternative

Cependant, la représentation de la culture de guerre est bien souvent critique. Mattéo se rend bien compte du renversement rapide de l'enthousiasme des débuts après les premiers combats et la prise de conscience de la réalité de la guerre :

« On aurait bien voulu s'en débarrasser, trop tard, c'était elle, la patronne ! Pour se dégriser de la foire du départ, il y avait les visites du maire chargé d'informer les familles sur le devoir accompli de leurs fils, morts en héros, sans souffrir. Toutes les maisons craignaient sa visite. »[157]

Figure 11 : Le poids social du patriotisme dans *Mattéo*.

Dans *Amère Patrie*, le dispositif éditorial en deux volumes rend compte de ce « désenchantement » puisque les premières images du second tome insistent sur la dureté de la vie au front au début de la bataille du Chemin des Dames, alors que le premier se concluait sur la bravade de Jean Gadoix à l'encontre de la mobilisation annoncée[158]. Dans *Putain de guerre !* ou *Mauvais genre*, on trouve le même enchaînement entre une image de liesse immédiatement suivie par une séquence montrant en contrepoint l'horreur de la guerre (Figure 12) :

[157] *Op. cit.*, p 12.
[158] LAX, Christian et BLIER, Frédéric, *Amère Patrie*, tome 2, Dupuis, 2007, p54.

Figure 12 : Départ pour la guerre et réalité du combat dans *Mauvais genre*, p21 et 29.

Chloé Cruchaudet renforce l'effet de contraste en substituant du noir au blanc de l'espace inter-iconique le temps d'une séquence de dix pages se déroulant au front.

Cette idée de désenchantement correspond à la position adoptée par André Loez ou Antoine Prost à la suite de la polémique historiographique. Elle permet de concilier les deux parties en faisant coexister ou se succéder la culture de guerre et la désillusion face à sa durée :

> « L'image résignée du poilu qui tient parce qu'on se bat en France même, parce qu'il ne veut pas avoir été celui par lequel le malheur arrive et par solidarité avec ses camarades, et qui fait ce métier barbare en professionnel me paraît correspondre à la réalité vécue du plus grand nombre. Mais je n'aurais garde d'en faire un portrait général. »[159].

Narrativement, la bande dessinée de fiction semble mieux armée pour incorporer une approche individuelle de l'expérience de guerre. Les cas particuliers s'attachant aux personnages permettent de recréer à volonté des expériences très diverses de combats mais aussi de la vie quotidienne des poilus. Chacun étant en principe limité dans sa faculté à les exprimer par l'identité sociale qui lui est conférée par l'auteur. La figure archétypale « correspondant à la réalité vécue par le plus grand nombre » esquissé par Antoine Prost peut ainsi trouver une incarnation dans le personnage du Maréchal des logis Fernand Desloches, de *Notre mère la guerre* lorsque Vialatte dit de lui :

[159] PROST, Antoine, « La guerre de 14 n'est pas perdue », *Le Mouvement social*, 2002/2, n°199, p 95-119. Consulté sur CAIRN.

« Il se battra encore parce qu'il ne sait plus faire que ça, parce qu'il en a déjà trop fait et trop vu, et qu'il lui serait insupportable que ce fût en vain. »[160]

C- Une bande dessinée reflet des évolutions historiographiques

Les échanges entre les historiens professionnels et les auteurs de bande dessinée ne se limitent donc pas à l'usage de certains concepts. La bande dessinée reflète les évolutions de l'historiographie jusque dans l'emprunt à des livres spécifiques. La bande dessinée permet alors de répondre de façon originale aux questionnements de l'histoire académique. Dans ce troisième tome de *Notre mère la guerre*, par exemple, qui met en scène l'arrière lors de l'année 1917, on note un usage continu du livre d'André Loez, *Les refus de la guerre*. Un dialogue, lors d'une séquence en train dans lequel se retrouvent les permissionnaires, pointe l'un des apports majeurs du livre d'histoire. L'auteur renouvelle en effet le regard historique porté sur les mutins. Alors que ceux-ci étaient, dans l'idée générale, des anciens poilus, fatigués de combattre et énervés par l'épisode du Chemin des dames, Loez montre que les refus de combattre concernaient bien plus des jeunes soldats récemment arrivés au front. C'est alors ce qui ressort de l'album (Figure 13):

Figure 13 : Investissement du travail d'André Loez dans Notre mère la guerre.

Plus loin, c'est une des manifestations parisiennes des 28-30 mai 1917 qui est représentée. Les dialogues des manifestantes correspondent à la description qu'en fait André Loez d'après ses sources : « Vive la paix ! », « La paix maintenant ! ». Dans ce passage de l'album, l'ambiguïté de la réaction des poilus face aux grèves décrite par l'historien (entre crainte des conséquences possibles vers la défaite et espoir d'une fin) se retrouve dans l'incompréhension entre Desloches et une manifestante : « C'est pas pour la grève qu'on fait ça, beau soldat ! Ecoute ! C'est pour la paix aussi ! Pour toi ! Et pour ta femme ; et pour tes gosses ! A bas la

[160] KRIS et MAEL, *Notre mère la guerre*, troisième complainte, Futuropolis, 2011, p 38.

guerre ! »[161]. Kris opère donc le même lien que l'historien entre les manifestations pacifistes à l'arrière du printemps 1917 et les mutineries : derrière les revendications sociales de l'arrière, le refus de la guerre apparaît. L'apport de la bande dessinée est alors de chercher à exposer, les ressorts mentaux qui sous-tendent ces analyses à partir de cas fictifs.

Parfois, les cas et les personnages ne sont pas directement fictifs. Chloé Cruchaudet, dans *Mauvais genre*, adapte *La garçonne et l'assassin* livre d'archives rédigé par deux historiens, Fabrice Virgili et Danièle Voldman. Sans être un livre d'histoire au sens propre, le travail des historiens s'apparente à une enquête visant à restituer à partir d'archives judiciaires l'histoire d'un fait divers. Celle-ci brasse des thèmes plutôt récents dans le champ de l'histoire et très en lien avec la société actuelle et les débats de l'opinion publique. La fortune critique de l'album dessiné dont le titre est plus évocateur de ces enjeux contemporains montre qu'il a été reçu comme tel[162] :

> « Ce livre pose des questions, c'est extrêmement violent ce que l'on a vu ces derniers mois. Dans le livre, il y a une scène assez difficile où quelqu'un qui rejette Paul car il a une attitude «transgenre», et ça me navre de voir que de nos jours il y a le même type de réaction très violente. »[163]

L'histoire mêle ainsi des questionnements liés à la Grande Guerre - comme celui de la stigmatisation du planqué, du traumatisme du combattant - et des questions liées à l'identité sexuelle, à la subversion des genres dans une société virile. L'exposition de ces problématiques est permise par le fait que l'expérience de guerre du personnage principal - Paul- est très spécifique : mutilé de guerre, il se travestit pour ne pas retourner au front.

Si Tardi réfute dans la préface de *C'était la guerre des tranchées*, l'étiquette d'historien, de même que Kris, qui pourtant utilise leur travail, certains auteurs constituent autour de leur travail un système d'enquête qui ressemble fort à la méthode historique. Le cas le plus flagrant est celui de l'auteur David Vandermeulen et de sa biographie en bande dessinée du chimiste allemand Fritz Haber. Cet auteur développe autour de sa pratique de la bande

[161] *Ibid.*, p45.
[162] Prix Landerneau et Prix Coup de cœur de Quai des bulles (Saint-Malo) en 2013, Fauve d'or du Prix du public à Angoulême en 2014.
[163] Carte blanche aux lecteurs, « Chloe Cruchaudet : 'ce qui est difficile quand on part d'une histoire vraie, c'est de faire le tri' », Libération.fr, 24 janvier 2014, 17h32. Consulté en ligne. La question du lecteur porte sur la coïncidence de l'album avec le débat sur la théorie du genre.

dessinée historique un questionnement épistémologique important. Pour lui, l'exactitude historique est une nécessité mais elle s'accompagne d'un devoir de complexité :

> «Si je parle avant tout de fausse neutralité, c'est parce que je pense qu'il n'est pas possible de traiter un sujet historique en faisant fi d'un point de vue. Mon récit, par les seuls événements qu'il tait, par les faits, directs ou annexes à la vie de Haber que j'ai décidé d'occulter, sont déjà des non-informations qui me permettent d'orienter la perception de mon lecteur. Ce que je souhaite pour mon lecteur est en somme assez contradictoire parce que je ne désire rien tant que dissoudre les manichéismes et toutes les simplifications idéologiques qui ont tant abondé dans la bande dessinée dite historique.[164].

Une plateforme internet animée par l'auteur permet d'ailleurs au lecteur de l'ouvrage de mettre en perspective sa lecture[165]. Les sources utilisées ainsi que les citations introductives à certaines séquences sont expliquées et disponibles, relevant, pour le coup, d'une éthique proche de celle de l'histoire savante. Des points événementiels sont par ailleurs proposés afin de saisir l'évolution du contexte au cœur de la période racontée.

Parce que l'auteur de bande dessinée est amené à frayer avec des *traces* du passé, il peut, à la manière de l'historien décrit par Carlos Ginzburg, être comparé à un enquêteur à la recherche d'un sens à la guerre, à la fois dans le passé et pour le présent[166]. Celui-ci a, à sa disposition un ensemble de traces du passé, de signes et de méthodes spécifiques ou non à la bande dessinée pour y parvenir. La recherche de sens de l'auteur est très souvent symétrique de celle de ses personnages. Il importe donc d'étudier avec soin la documentation sur laquelle les auteurs appuient leur récit et quels sont les usages qui en sont faits pour dire la guerre.
Peut-on définir une éthique propre à l'auteur de bande dessinée dans le traitement de la documentation historique ?

---

[164] ALOTTON, Marc, « Interview de David Vandermeulen », actusf.com, consulté le 10/05/2013.
[165] VANDERMEULEN, David, La vie de Fritz Haber, http://fritz-haber.over-blog.com/, consulté en avril 2013.
[166] GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, nov. 1980, p. 3-44, consulté en ligne : http://lectorinfabula.free.fr/Textes/Ginzburg_indice.pdf, en mars 2013.

Chapitre 4 : Représenter la guerre. Traces écrites et visuelles

Qu'elles mettent en avant un caractère historique ou non, les bandes dessinées qui s'appliquent à représenter la Grande Guerre ne peuvent pas faire l'impasse sur la documentation. Les auteurs sont alors contraints de se confronter aux traces visibles et aux témoignages de la guerre (photographie, arts graphiques, films) puisque l'élaboration d'un scénario nécessite le plus souvent une connaissance, même superficielle de la trame historique de la guerre de 1914-1918.

I- Natures de la documentation : diversité des traces de la guerre

Depuis les années 1970, l'accessibilité de la documentation relative à la Grande Guerre a fortement augmenté. La controverse historiographique de la fin des années 1990 et les commémorations du 90ème anniversaire ont coïncidé avec une période de très fort dynamisme éditorial. Témoignages, carnets de combattants, livres de photographies, archives filmiques et romans de la Grande Guerre ont été mis à la disposition du public. L'arrivée d'internet dans les années 2000 a encore facilité l'accès à ces ressources, parfois au détriment de leur présentation critique. Quoi qu'il en soit, les auteurs des deux dernières décennies baignent dans un substrat documentaire commun qui nourrit leurs œuvres tant sur le plan narratif que visuel. Ces sources documentaires prennent au moins deux formes.

A- Des témoignages

Les témoignages sont parfois investis dans les albums. Les personnages ou bien des séquences entières peuvent en être inspirées. *Notre mère la guerre*, de Kris et Maël, est un exemple intéressant de ce procédé car les quatre tomes voient se croiser et s'entremêler plusieurs témoins auxquels le scénariste fait allusion dans les remerciements :

> « A tous ceux qui ont laissé des souvenirs, ou fait partager de façon romanesque leur vécu sur celle qui devait être « la Der des Ders », et que j'ai pillé jusqu'à la moelle pour imaginer ce récit/ A la mémoire de Roland Dorgelès, d'Édouard Coeurdevey et de Louis Barthas pour ce qu'ils étaient et pour ceux qu'ils m'ont inspiré…»[167]

La trame de l'histoire elle-même est due à un extrait des carnets de guerre de Louis Barthas, découvert par l'auteur en 1998. Les passages en italique sont les commentaires de Kris :

[167] KRIS et MAEL, *Notre mère la guerre*, Première Complainte, Futuropolis, 2008, p2.

« Un soir en rentrant du travail, nous trouvâmes autour de l'abri une trentaine de tout jeunes gens, engagés volontaires ou forcés des classes 17 et 18 non encore appelés. Donc là c'est en 1916. Donc les gamins on leur a fait devancer l'appel d'un ou deux ans. Maigres, imberbes, pâles, le regard effronté, le verbe haut insolent du Gavroche parisien, c'était comme on dit des gars "dessalés", malgré que quelques-uns aient des figures de jeunes filles ou de gamins de quinze ans. *Tu vois, les figures de jeunes filles c'est ce qui a donné le personnage de Planchard.* Quelques-uns venaient tout doit de la maison de correction, d'autres, garçons livreurs, avaient oublié de rapporter à leur patron l'argent de quelque client, certains employés de postes avaient eu l'indiscrétion de fouiller le contenu des lettres. L'un d'eux n'avait rien trouvé de mieux que d'enlever une demoiselle de quatorze ans qu'on ne voulait pas lui donner en mariage. *Donc ça c'est ce qui m'a donné le personnage de Jolicoeur.* Enfin, il y en avait qui étaient déjà condamnés si jeunes comme souteneurs et ne se gênaient pas pour montrer des lettres, des colis, de l'argent que leurs envoyaient leurs poules fidèles. *Ça c'est les personnages de Surin et Raton.* A ces gosses au vice précoce, on avait ouvert les portes des prisons en échange d'un engagement pour la durée de la guerre. On leur offrait ainsi une manière de réhabilitation. En réalité c'était un marché étrange, pour les pardonner d'avoir volé, on les envoyait tuer. C'est cela qui est régénateur !

Donc là, t'as tout Notre mère la guerre*, en 2/3 paragraphes, une demi-page. Alors des fois, tu peux lire 250 bouquins mais le déclic il est là, tu vois. Donc voilà comment naissent les livres, en général, grâce à d'autres livres.* »[168]

La genèse de l'œuvre dans les mémoires d'un soldat ayant fait la guerre en antimilitariste, Louis Barthas et le décalque de cette identité dans le personnage de Gaston Peyrac n'empêche pas, bien au contraire, la confrontation avec d'autres discours, d'autres témoignages et d'autres expériences. Au regard de la somme de témoignages mobilisés pour la création de *Notre mère la guerre*, Nicolas Offenstadt parle de « fiction d'archive »[169].

Les témoignages utilisés ne se limitent pas aux mémoires de combattants. Les lettres de combattants permettent également d'accéder à leur ressenti de la guerre, ce sont des sources d'anecdotes vécues et d'évènements individuels permettant de constituer le déroulé du récit. Certains événements décrits par les témoins se retrouvent donc dans les albums.

[168] Entretien avec Kris réalisé le 15/03/2013. La citation est tirée des *Carnets de guerre de Louis Barthas, tonnelier, 1914-1918*, Paris, La Découverte-poche, 1997, 568 p., introduction et postface de Rémy Cazals [1ère édition, Maspero, 1978]

[169] OFFENSTADT, Nicolas, « Fiction d'Archive », préface à l'édition intégrale de l'album, Futuroplis, 2014.

Le dessinateur Gus Bofa relate par exemple comment il fut blessé au cours d'une mission de reconnaissance dans le *no man's land*[170]. Son récit insiste sur l'inutilité apparente de la mission sur le plan stratégique et sur le détachement du capitaine vis-à-vis de l'action en opposition avec le courage de Bofa, qui insiste pour faire son rapport avant d'être évacué. La spécificité de l'anecdote réside donc moins dans le fait relaté que dans le ton employé, qui insiste sur son absurdité. La mise en récit d'actions comparables dans les albums de notre corpus est fréquente au point que la « mission absurde » peut être considérée comme un *topos* narratif. Dans *Une après-midi d'été*, deux hommes sont chargés de sortir dans le no man's land afin de cisailler les barbelés alors même qu'ils savent qu'une brèche a été ménagée par l'artillerie quelques mètres plus bas[171]. Même séquence dans *Mattéo* où la mission fait office de punition. Dans *C'était la guerre des tranchées* un soldat se fait tuer en essayant de ramener le cadavre d'un camarade pourrissant sur les barbelés[172].

Certains romans « classiques » à propos de la Première Guerre mondiale sont également mis à contribution. Le ton faussement distant et ironique employé par Tardi dans *Putain de guerre !* doit par exemple beaucoup au Voyage au bout de la nuit, de Louis-Ferdinand Céline:

> « Nous finîmes par coucher tous en pleins champs, général ou pas. Ceux qui avaient encore un peu de cœur l'ont perdu. C'est à partir de ces mois-là [septembre-octobre 14, ndla] qu'on a commencé à fusiller des troupiers pour leur remonter le moral, par escouades, et que le gendarme s'est mis à être cité à l'ordre du jour pour la manière dont il faisait sa petite guerre à lui, la profonde ; la vraie de vraie. »[173].

Le dessinateur a d'ailleurs réalisé une édition illustrée du roman à laquelle le passage par la Grande Guerre n'est pas étranger.[174]

Comme l'indique Benoît Zidrou, l'écriture d'une fiction sur la Grande Guerre ne nécessite pas de mobiliser une documentation très précise. Il mentionne des documentaires lui ayant servi à placer son récit dans le déroulé de la guerre et à poser le décor de l'intrigue. Il situe donc l'aspect documentaire du côté du dessinateur et de la représentation graphique plutôt que de celui de l'écriture d'une histoire qui aurait tout aussi bien pu être située « pendant la guerre des Boers ou une guerre gréco-turque, voilà ».[175]

---

[170]POLLAUD-DULIAN, Emmanuel, *Gus Bofa. L'enchanteur désenchanté*, Editions Cornélius, 2013, p102.
[171] LE FLOC'H, Bruno, *Une après-midi d'été*, Delcourt, 2006, p 50.
[172] TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées*, Casterman, 1994, p69.
[173] CELINE, Louis-Ferdinand, *Le Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, « Folio poche », 1978, p 44.
[174] *Op cit.*, SADOUL, Numa, *Tardi*, p88
[175] Entretien téléphonique réalisé avec Benoît Zidrou, le 14/02/2013.

B- Des images-sources de la représentation de la guerre

Plus importante est la dimension visuelle des sources. En tant qu'expression graphique, la bande dessinée nécessite le plus souvent une approche figurative[176]. La bande dessinée historique, c'est-à-dire celle qui représente en toile de fond de ses histoires une période précise s'est institutionnalisée. Elle obéit à des codes installés. Très longtemps cantonnée à une approche graphique réaliste, cette bande dessinée nécessitait de la part de l'auteur un effort documentaire et de l'imagination pour combler les trous.

Fonctionnant encore largement sur une partie des codes de la bande dessinée historique, la totalité du corpus adopte une option graphique figurative et réaliste. La totalité de ces albums utilise également des décors. Ceux-ci prennent alors une fonction signifiante importante. Ils manifestent l'appartenance des personnages à l'époque de la guerre. Les effets d'histoire, la crédibilité d'une histoire fictionnelle nécessite un rapport plus ou moins intime à la documentation, qui peut parfois tourner au vertige chez certains dessinateurs.

Le dessinateur est donc contraint d'utiliser des images pour recréer un contexte qui renvoie à la fois à une ambiance, à un décor et à des éléments de l'intrigue. La force de ces images-sources (ces parcelles de documentation citée plus ou moins littéralement dans la bande dessinée) est leur pouvoir d'évocation de l'histoire. Elles deviennent des formes spécifiques à la bande dessinée à partir du moment où elles sont prises dans la succession des vignettes et deviennent support du discours.

Allant d'une emprise totale de la photographie (C'est le parti pris de David Vandermeulen sur *Fritz Haber* et de Jacques Tardi) à une liberté permise par un graphisme plus malléable comme celui de Dumontheuil dans *Le roi cassé*), les graphismes des auteurs ont tendance à se diversifier depuis 2004. Au cours des entretiens, il s'avère souvent que le travail de documentation est présenté comme un ensemble indistinct d'anecdotes historiques, de discours et d'images photographiques, graphiques et cinématographiques d'époque ou bien postérieures. Ainsi, Francis Porcel, auteur espagnol, a tout comme Christian Lax, du mal à identifier des sources particulières : «ce sont des photos anciennes le inspiration, pour metre l'encrage et pour comprendre les composition. DVD sur la guerre, les films, des romans, des miniatures... Moi, je suis pasione de la documentacion. »[177]. Dans ce magma documentaire, les sources picturales dominent.

[176] GROENSTEEN, Thierry, « Définitions », *in* ORY, Pascal, MARTIN, Laurent, VENYARE, Sylvain (dir.) *et alii*, *L'art de la bande dessinée*, Paris, Citadelle et Mazenod, 2012.
[177] Mail de Francis Porcel du 26/02/2013, 12h03. Merci à lui d'avoir pris la peine d'écrire en Français.

La photographie.

C'est à travers la photographie que l'essentiel de la documentation se forme. En effet, la Grande Guerre a été très photographiée. Il suffit de regarder les ressources numérisées à l'occasion du centenaire pour s'en convaincre[178]. La photographie témoigne. Elle permet de combler le blanc qui entoure les personnages avec de la matière historique. Jacques Tardi avoue être très tributaire de la photographie : « Par exemple, pour un édifice disparu, je peux passer des heures dans mes bouquins pour voir si je l'ai. Sinon il faut que je le trouve.»[179]. Mais il n'est pas le seul car même un scénariste comme Kris utilise ces documents comme source d'inspiration[180]. Plusieurs types d'images sont à la disposition des auteurs.

La photographie témoigne tout d'abord du patriotisme qui a présidé au départ des soldats et qui perdure dans les journaux de propagande. Les photographies immortalisant les départs des trains, les scènes de liesse sont innombrables. Les Figures 1 montre une correspondance possible entre un dessin issu de *Putain de Guerre !* et une photographie parue dans un magazine en 1914, disponible sur le site *Européana*. Ce type de photographie nourrit la propagande et la culture de guerre. Chez Jacques Tardi, la photographie fonctionne comme un gage de l'exactitude de la reconstitution mais également comme une preuve du climat patriotique qui règne dans les deux camps.

La représentation patriotique de la Grande Guerre a donné lieu à des images « officielles » tout au long de la guerre. La photographie comme le cinéma ont été un instrument de l'Etat permettant le maintien du moral des troupes et de l'arrière en diffusant ce type d'images rassurantes.

---

[178] Les plateformes, *Mission Centenaire*, http://centenaire.org/fr et *Européana 1914-1918*, http://www.europeana1914-1918.eu/fr , dernières en dates sont des sources de documents impressionnantes.

[179] Entretien avec Kris, *op. cit*., Annexe 5.

[180] Il évoque entre autre le photographe Jacques Moreau. *Op. cit*., entretien réalisé le 15/03 /2013.

Figure 1, a : Treizième journée de mobilisation à Paris. En gare de Champigny-sur-Marne, 14 août 1914, centenaire.org

Figure 1, b : Scène quasi-identique à la gare de l'Est dans *Putain de Guerre !*, de Tardi.

La photographie relève aussi parfois d'un besoin de témoigner. Les paysages dévastés le long du front et les bâtiments en ruine s'affichent en cartes postales. Des guides de champs de batailles sont également publiés. Ces photographies composent par exemple l'ouvrage d'Etienne Moreau-Nélaton, *Chez nous après les Boches*, publié en 1919 et richement illustré de photographies. Ces images font parfois penser à celle employée par Christian Lax au début de *Pain d'Alouette* pour figurer l'immédiat après-guerre.

L'Eglise effondrée est également un *topos* de la littérature dessinée relevant là encore d'une forme de passage d'une époque à l'autre. On trouve le même besoin de témoigner chez

certains soldats comme Frantz Adam, aide-major au 23ème régiment d'infanterie. Certains possédaient un appareil malgré la directive de 1915 spécifiant que « dans la zone de l'avant et la zone des étapes, le port et l'usage d'un appareil photographique est interdit à toute personne, militaire ou civile, non munie d'une autorisation du général commandant l'armée »[181]

Elles montrent enfin une certaine émotion qui transparaît parfois. C'est le cas de deux photographies de Jacques Moreau[182]. La première représente un homme serrant sa femme et son enfant dans les bras avant de partir. Elle est considérée comme typique par Clémentine Vidal-Naquet[183]. La seconde est au contraire presque unique, l'homme y pleure.

Pour les auteurs, l'image est donc à la fois un moyen d'accès aux représentations d'une époque, un motif pouvant être intégré dans un décor et un document véhiculant des émotions.

Mais elle est également trompeuse et le risque de la fétichiser est grand. En effet, malgré l'effort de publication et le volume disponible, il faut reconnaître qu'elle se répète souvent. Pour Maël, éviter les clichés est donc un motif d'attention. Ces images sont également difficiles à contextualiser. En effet, elles forment un espace mémoriel de la guerre où tout semble identique. Les livres de photographies ont beau être organisés par lieux de prise de vue, rien ne ressemble plus à une tranchée qu'une autre et une côte imprenable à une autre.

D'autres documents, comme les objets, les uniformes sont moins fréquemment utilisés et restent apparemment le privilège de Jacques Tardi, ami du collectionneur Jean-Pierre Verney.

Dessin et peinture

La peinture est souvent une source d'inspiration. Elle a une valeur documentaire en ce qui concerne les toiles et les carnets des artistes ayant combattu au front. Ceux-ci sont nombreux et ont développé des représentations graphiques fondatrices de la guerre. Les témoignages picturaux d'Otto Dix, Félix Valloton, Georges Scott ou des dessinateurs comme Gus Boffa ont fourni des motifs qui sont passés dans la bande dessinée. L'huile *Gassed* du peintre britannique John Singer Sargent représentant une file de soldats britanniques aveuglés par les gaz a été employée dans de nombreux récits comme *Mattéo* (p 22), *Putain de guerre !*, *La Grande Guerre* de Philippe Glogowsky ou encore *La Grande Guerre de Charlie*, d'autres Britannique, Pat Mills et Joe Colquhoun.

---

[181] LOEZ, André (ed.), *Frantz Adam. Ce que j'ai vu de la Grande Guerre*, La Découverte, 2014, p 14.
[182] MOREAU, Jacques *et alii*., *1914-1918. Nous étions des hommes*, Paris, La Martinière, 2004.
[183] VIDAL-NAQUET, Clémentine, « Couple et émotions au cours de la Grande Guerre », intervention donnée dans le cadre du séminaire de l'EHESS, *La Première Guerre mondiale, guerre du XIXème, guerre du XXXème siècle*, séance du 04/02/2013.

Les témoignages peints de la guerre ne sont pas utilisés uniquement pour leurs motifs. Ils sont également source d'une vision médiée de la guerre par une esthétique particulière. C'est là leur fonction principale.

II- Fonctions de la documentation.

La documentation sous toutes ses formes ne fait pas que fournir des anecdotes aux auteurs pour nourrir les récits. Elle est mise à profit par les dessinateurs d'autres façons. Dans le cadre d'une réflexion sur la représentation de la guerre, la documentation est à la base de l'élaboration de traitements graphiques particuliers pour les auteurs. Elle aussi pose la question de ce qui est montré ou pas. Enfin, il faut souligner l'intégration au récit de certains types de documents, qui en recréant le processus de fabrication des sources, leur attribue une fonction citationnelle particulière.

A- Les images : aux sources de traitements graphiques particuliers.

En plus d'ouvrir sur une époque, certains documents sont chargés d'un contenu sensible et d'une esthétique de la guerre qui se retrouve dans les bandes et se communique parfois des unes aux autres.

Interrogé sur sa documentation, Frank Pé met en avant les sources artistiques. Il évoque une exposition belge de peintures de guerre : « et donc là, c'était des œuvres qui donnaient déjà des émotions par le canal esthétique, artistique. Et j'ai trouvé ça intéressant. »[184]. Il parle aussi des grands dossiers de *L'Illustration* (pour les textes, photos et dessins d'époque). Concernant les grandes images muettes qui constituent la longue séquence du front, la source mise en avant est un photographe.

> « Et alors sur le plan esthétique des images je me suis beaucoup appuyé sur le travail d'un photographe qui s'appelle Léonard Misonne, un photographe pictorialiste. C'est une image assez sombre, structurée par la lumière et qui était exactement ce que je voulais donner comme ambiance dans *Zoo*. ». (Figure 2)

[184] *Op. cit.*, entretien téléphonique avec Frank Pé, 11/03/2013.

Figure 2 : Utilisation du photographe Misonne dans l'esthétique de la guerre par Frank Pé.

Un autre exemple bien connu concerne les références faites par Jacques Tardi à Otto Dix. Vincent Marie met en regard des images qui là encore relèvent de la citation et utilisent le potentiel terrifiant des œuvres du peintre allemand[185]. Le noir domine tout comme dans les albums de Tardi jusqu'à *Putain de Guerre !*[186] Son analyse de l'imaginaire composite à l'œuvre chez l'auteur, construit sur la documentation et la dénonciation de la guerre, est réussie. On peut tout de même prolonger la généalogie. Si Tardi s'inspire des œuvres de Dix, David B ou Nicolas Juncker se situent dans une référence partagée entre leur aîné et les peintres contemporains de la guerre. La Figure 3 montre une généalogie particulière.

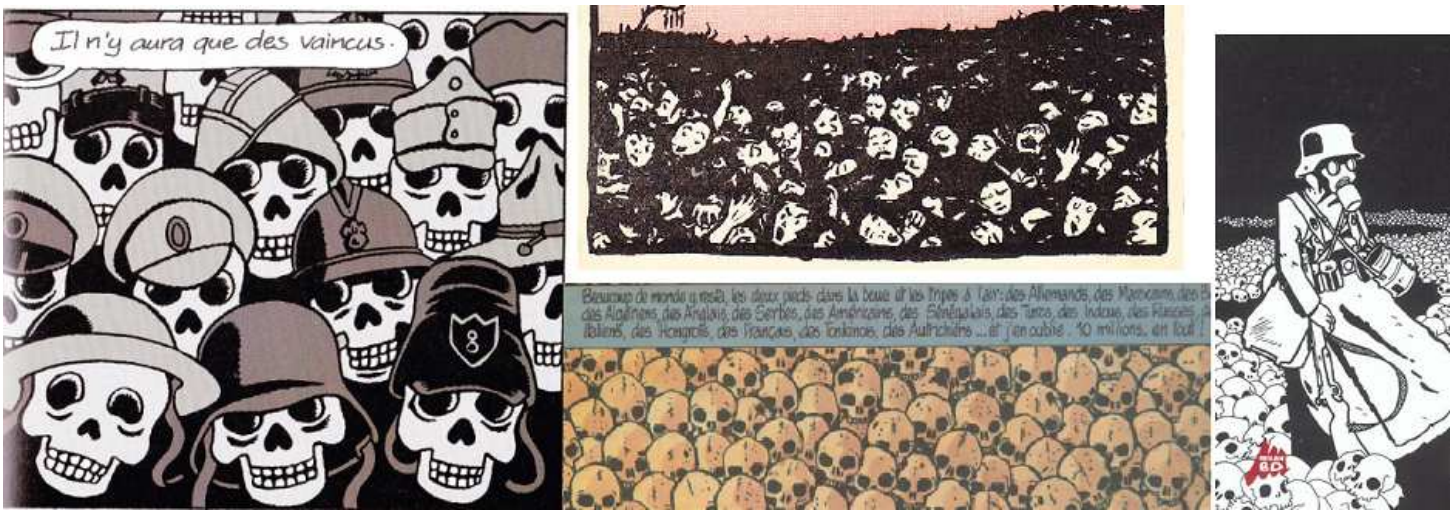


Figure 3 : Une généalogie esthétique de Félix Vallotton à Nicolas Junker et David B, *via* Tardi.

[185] BECKER, Annette, DAGEN, Philippe, *Otto Dix. La guerre-Der Krieg*, Milan, Editions Cinq continents, 2003.
[186] MARIE, Vincent, *op. cit.*, p46.

Les trois dessinateurs partagent avec Felix Valloton (l'image centrale haute) le choix d'un trait plutôt épais, rehaussé d'aplats noirs. Ils constituent donc une esthétique commune. Le motif, l'amoncellement de parties de corps ou de crânes, visant à représenter le bilan terrible de la Grande Guerre, est également partagé. Tardi le dessine dans un album de 1981, Nicolas Juncker en 2003 et David B en 2004.

Les images de la Figure 4 proposent une mise en parallèle d'un croquis de Mathurin Méheut et d'une case de Bruno le Floc'h. La posture du soldat et la situation sont semblables ainsi que le graphisme clair. Les couleurs numériques du dessinateur dans ses albums ont aussi quelque chose à voir avec les aplats de couleurs qui caractérisent les toiles du peintre. Le côté doux et lumineux de l'œuvre de Mathurin Méheut influence le traitement graphique, inhabituel pour représenter les tranchées, que propose Bruno Le Floc'h[187].

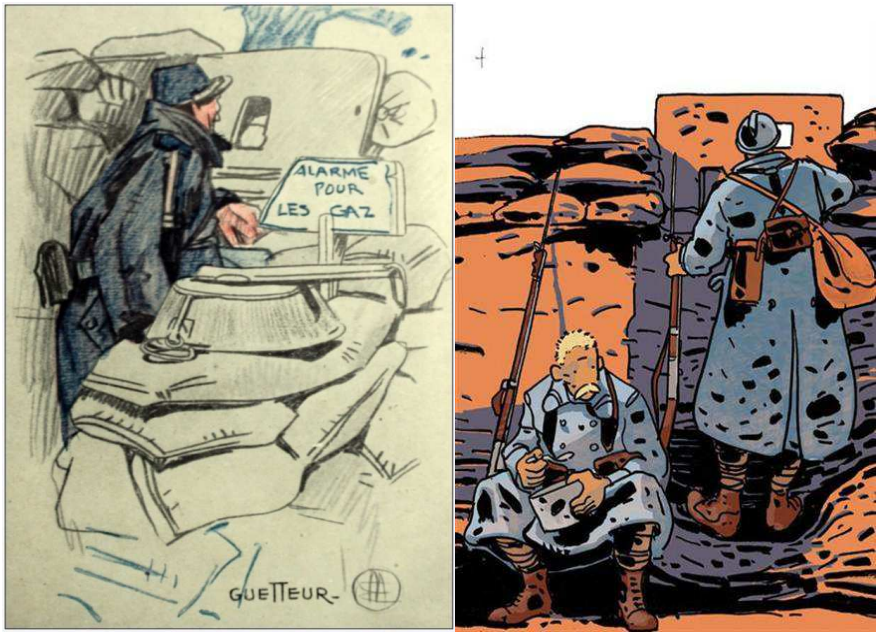


Figure 4 : « Guetteur », de Mathurin Méheut et guetteur par Bruno Le Floc'h.

L'utilisation de sources graphiques en lien avec la guerre n'est pas toujours repérable. Même quand les dessinateurs ne s'inspirent pas du grain des documents ou de l'esthétique des artistes-combattants dans leurs dessins, la documentation joue un rôle important dans les recherches de personnages et l'apport d'effets d'histoire. Il arrive néanmoins qu'à l'inverse, le dessin soit une manière de pallier l'absence de la source documentaire.

[187] HASLE-LE-GALL, Brieg, « Le musée imaginaire de Bruno », Au bord du monde.org, site à la mémoire de Bruno Le Floc'h, propos recueillis le 04/02/2005 à Pont-l'Abbé : « Pour ce qui est des artistes figuratifs, je reste médusé par le talent de Mathurin Méheut à saisir le "vrai" en quelques traits sûrs, nerveux et une trace de gouache. » consulté le 10/05/2013.

B- Combler les creux : que représenter ?

Les auteurs qui souhaitent montrer la Grande Guerre sont confrontés à la nécessité de reconstituer des parts de réel, qui ont échappé à la sédimentation documentaire. Certains événements comme les mutineries de 1917 ou certains motifs comme les exécutions et les combats sont très peu documentés en image. Ces éléments échappent à la vision dominante de la guerre promue par l'Etat-major et la propagande étatique. Le travail d'auteur, à l'inverse de l'historien, est de compléter, voire de remplacer les sources dans le cadre d'une fiction.

Remplacer les sources

Les sorties hors des tranchées et les combats ne sont pas documentés visuellement. Les images filmées existantes sont le plus souvent des reconstitutions. La montée au feu étant un moment trop dangereux pour filmer ou photographier, les combats ne sont documentés que par les récits postérieurs et soumis à reconstruction des combattants. Les dessins et peintures des artistes-soldats prennent alors une importance considérable. Les questions graphiques de représentation de la violence des combats se posent aux auteurs contemporains de la même façon qu'elles se posaient à l'époque. La figuration de l'*Effet d'un éclat d'obus dans la nuit* (1915) dans le tableau de George Scott est identique à bon nombre des solutions choisies par les auteurs de bande dessinée, comme Francis Porcel dans Les Folies Bergère, planche 74. (Figure 5)

Figure 5 : Explosion, par Georges Scott et Francis Porcel.

Il en va de même pour les témoignages écrits, pour lesquels Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker ont montré que les actes de violence commis avaient tendance à être passés sous silence. Maurice Genevoix dans *Ceux de 14* explique le destin éditorial d'un passage problématique : « Pourtant, avant de rallier les chasseurs, j'ai rattrapé encore trois fantassins allemands isolés. Et à chacun, courant derrière lui du même pas, j'ai tiré une balle de revolver dans la tête ou dans le dos. Ils se sont effondrés avec le même cri étranglé. »[188]. Dans une note, l'auteur précise que ce passage, publié dans une précédente édition en 1916, avait été supprimé à sa demande lors d'une réimpression ultérieure, puis rétabli en 1950. « Je le rétablis aujourd'hui, tenant pour un manque d'honnêteté l'omission volontaire d'un des épisodes de guerre qui m'ont le plus profondément secoué et qui ont marqué ma mémoire d'une empreinte jamais effacée ». La bande dessinée participe en partie à prolonger le tabou autour de la violence donnée. Dans les représentations, les soldats sont avant tout les victimes de ce qui leur arrive (en accord avec la vision fondatrice de Tardi). La plupart des morts représentées font intervenir des armes à distance comme les obus, les fusils ou les mitrailleuses, qui sont le plus souvent hors champ. D'autre part, en dehors des attaques, certains dialogues expriment la condamnation des soldats trop zélés. Dans *La fleur au fusil*, on a vu que Brindavoine regrettait l'agressivité d'un camarade. On trouve le même cas de figure dans *Amère patrie* et dans les *Folies Bergère*[189]. Certains albums s'attachent cependant à évoquer la question comme dans *Les Sentinelles*, où la violence exagérée du caporal Djibouti est remise en cause par le lieutenant Taillefer. Dans *Sauveur*, le premier tome de la série « La tranchée », Sauveur Albertini est rattrapé dans les dernières images de l'album par son passé de combattant :

> « J'ai tué tant de fois. Et il me faudra tuer encore. Jusqu'à ce que cela finisse. Le monde est pris de folie et je ne suis qu'un fou parmi les autres. Juste un fou qui veut sauver sa peau. »[190].

Le cas des exécutions, peu représentées, vaut la peine d'être développé.

Reconstitution d'exécutions

L'une des rares photographies d'exécution existante est identifiée comme « Exécution d'un espion par les soldats français dans l'Aisne, 1916 »[191]. L'exécution est montrée en plan large, du au matériel de l'époque et à la distance importante à laquelle se tenait le photographe.

---

[188] GENEVOIX, Maurice, *Ceux de 14*, Flammarion, 1950. Extrait figurant dans COMPAGNON (ed.), Antoine, *La Grande Guerre des écrivains*, Gallimard, « Folio Classiques », 2014, p 168.
[189] *Op. cit.*, Amère patrie, tome 2, p 15 : « Putain Chanal, pourquoi t'as tué ce boche !? »
[190] ADAM, Eric, CADY, Virginie et MARCHETTI, Christophe, *Sauveur*, « La tranchée », tome 1, 2006, 48p.
[191] LOEZ, Nicolas et OFFENSTADT, Nicolas, *Carnet du centenaire*, Albin Michel, 2014, pp 66-67.

Les conditions montrées correspondent à ce qui est globalement représenté dans les albums (présence d'un prêtre, peloton composé d'une dizaine de soldats et d'un officier), mais il est évident que la manière dont la séquence est construite dans les albums est une recréation. L'analyse d'images ci-dessous montre les différents modes de représentations des exécutions dans la bande dessinée. Les procédés tels que les gros plans sur les fusillés, l'adoption du point de vue du peloton et l'ellipse généralement observée entre le coup de feu et la constatation de la mort sont des créations propres à la bande dessinée.
La plupart du temps ces séquences mettent en avant l'absurdité d'une guerre où des Français sont amenés à tirer sur leurs propres camarades. Leur mise en forme varie pourtant d'un cas à l'autre et fait varier la signification qui leur est attribuée.

Dans *La Grande Guerre et l'entre deux guerre*, chez Larousse, les mutineries de 1917 donnent lieu à la représentation d'une exécution en bas de page de droite. L'image est toute petite et donne un point de vue extérieur comparable à celui adopté par la photographie de l'Aisne. Le condamné est de dos et les visages du peloton d'exécution sont indiscernables. Le commentaire insiste sur les chiffres comme pour en minimiser l'importance. Sur les 3839 jugements des tribunaux militaires, 554 peines de mort ont été prononcées dont 56 donnent lieu à des exécutions. Les représentations postérieures sont à l'opposé de cette minimisation.

Dans *C'était la guerre des tranchées* (1994), la séquence de l'exécution fait l'objet de trois cases, réparties entre la page 51 et la page 52. La première montre les bustes des trois condamnés, la deuxième place le lecteur derrière le peloton et la troisième représente les condamnés tombant à terre dans un effet de ralenti (les trois soldats sont dans des positions différentes)[192].

L'image suivante montre le *no man's land* et un récitatif « la guerre continuait. ». Ce qui est mis en avant ici, c'est l'automatisme et la rapidité de l'enchaînement, la froideur de l'exécution. La séquence est muette, comme c'est le cas dans presque tout l'album et l'explication est assurée par des récitatifs. Celui de la troisième image affirme que « tout le régiment assista à l'exécution des trois soldats ». Le lecteur partage donc le point de vue des ces soldats du régiment, spectateurs impuissants.

[192] *Op.cit.*, *Première complainte*, p 51.

La même rapidité est présente dans *Notre mère la guerre* (Mais aussi dans *Amère Patrie*, pour l'exécution de Jean Gadoix). Deux images seulement figurent l'exécution. (Figure 6). Elles sont présentées à la suite des images montrant la traduction en cour martiale. Ce qui est à l'œuvre ici, c'est de faire sentir le caractère expéditif et inhumain (au sens institutionnel) de la justice militaire. D'autant plus qu'on apprend quelques vignettes plus loin l'innocence du soldat.

Figure 6 : KRIS et MAEL, *Notre mère la guerre*, Première complainte, p 15.

Dans *Varlot soldat* (1999), Tardi reprend les deux dernières images mais en ajoute deux autres. En quatre vignettes remplissant une double-page, l'exécution paraît plus longue. (Figure 8)

Figure 7 : TARDI, Jacques, *Varlot soldat*, p 14 et 15, l'organisation reproduit celle de la double-page.

Il faut dire qu'elle est cette fois présentée du point de vue du condamné dont le tour passera bientôt. Les deux images sont celles mettant en scène le prêtre et le sous-officier donnant le coup de grâce. Cette dernière rend la séquence difficilement supportable car bien que Varlot affirme avoir fermé les yeux, le coup de grâce fait quand même l'objet d'une image. Plus longue et plus violente, l'exécution dessinée dans l'album insiste plus que la précédente sur la cruauté du sous-officier et la difficulté à assumer le geste pour les soldats du peloton.

Manu Larcenet dans *La ligne de front* est plus pudique et fait le choix de représenter uniquement la fin. A l'inverse de tous les autres cas, c'est donc le bruit de la salve qui indique le moment. Le plan large choisi pour la deuxième vignette cache les corps qui ne sont montrés qu'au bas de la page de droite. (Figure 8). Les propos prêtés au général sont plutôt neutres (ils

ne relèvent pas de l'acharnement présent chez Tardi). Le médaillon à cheval sur le blanc inter-iconique présente la réaction de Van Gogh (dans des couleurs chaudes qui rompent avec le reste de la demi-planche) et anticipe celle du lecteur découvrant l'identité des fusillés (les déserteurs du début de l'album).

Figure 8 : LARCENET, Manu, *La ligne de front*, p 27.

Larcenet, alors qu'il est ailleurs dans l'album plus virulent à propos de l'Etat-Major, exerce ici une forme de retrait et suspend le jugement. Les raisons de l'exécution (« …Mais qui vous ont aussi abandonnés ! ») sont expliquées en regard des cadavres des fusillés. Bien que le caporal Van Gogh condamne cette exécution par la suite, la réaction du lecteur n'est pas forcée.

La séquence d'exécution dans *Mattéo* de Jean-Pierre Gibrat fait l'objet d'une planche en quatre bandes. Deux images sont consacrées au condamné. La troisième est le premier cas relevé où les visages des membres du peloton apparaissent. Ils sont crispés. (Figure 9)

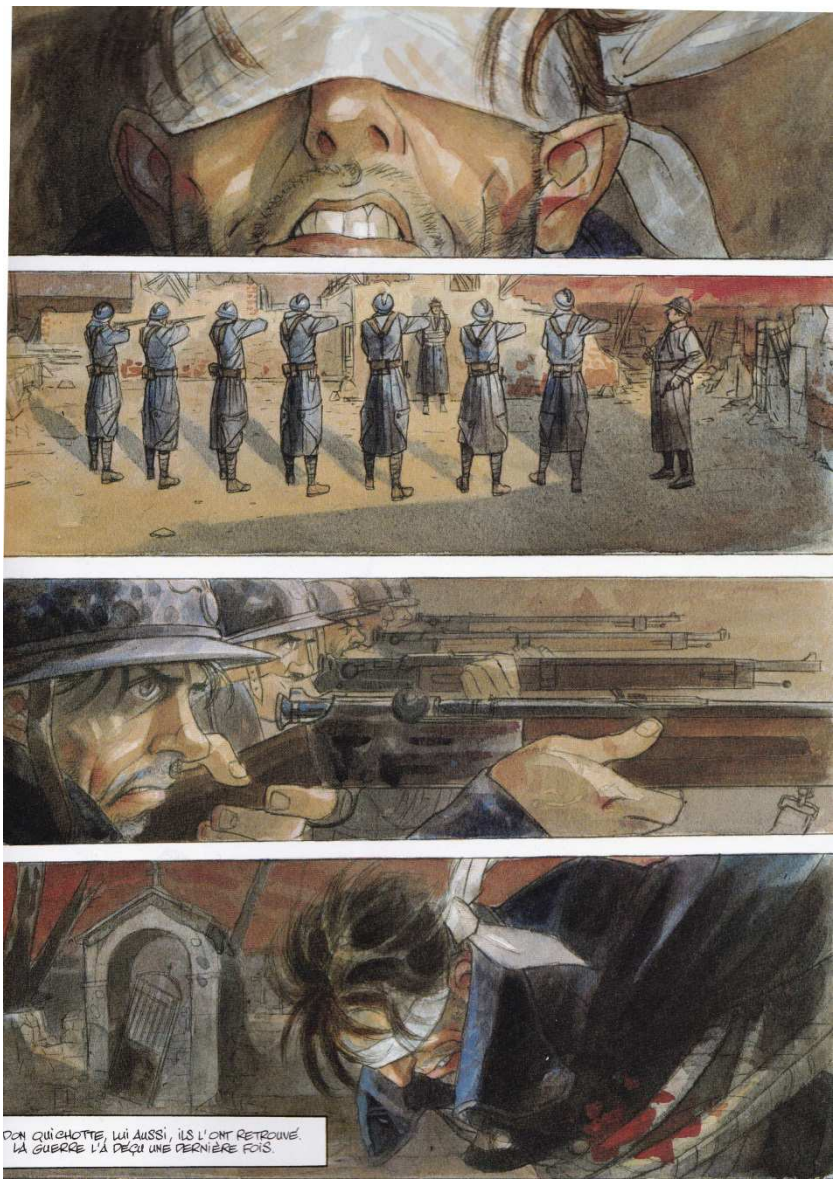


Figure 9 : GIBRAT, Jean-Pierre, *Mattéo*, Première époque, p 49.

La première scène d'exécution présentée dans *les Folies-Bergère* est, elle, centrée sur les fusillés. A l'inverse des précédentes, elle n'est pas muette. Le peloton n'est figuré que par les indications criées hors du cadre (« Peloton/en joue/Feu ») et les pointes des fusils qui apparaissent dans la dernière case. Le nombre important de cases (6), les dialogues assez longs et le cadrage mouvant fait durer la séquence en lui associant une forme de suspens qui est à son apogée dans la dernière image de la page de droite. (Figure 10)

Figure 10 : ZIDROU, Benoît, PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, planche 11.

Ce suspens n'est pas gratuit. Il débouche sur une deuxième page tout à fait différente des cas décrits jusqu'ici. Une ellipse a eu lieu cachant les coups de feu et la mort de deux des condamnés. L'exécution a échoué. (Figure 11)

Les réactions des protagonistes sont elles aussi différentes, entre la peur et la douleur. Les visages des membres du peloton apparaissent. La main de l'officier tremble également au moment du coup de grâce. Cette deuxième planche présente donc le ressenti de ces soldats, une optique inédite.

Figure 11 : ZIDROU, Benoît, PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, planche 12.

La fonction la plus répandue de la documentation en images est de permettre à l'auteur de faire fonctionner ses effets d'histoire en s'assurant que ses personnages, ses décors et son histoire puissent être perçus par le lecteur comme authentiques. Certains documents, certaines images possèdent cependant une valeur symbolique propre.

C- Fonctions symboliques et mise en abime de la documentation

Affiches de mobilisations : le poids de l'Etat-nation

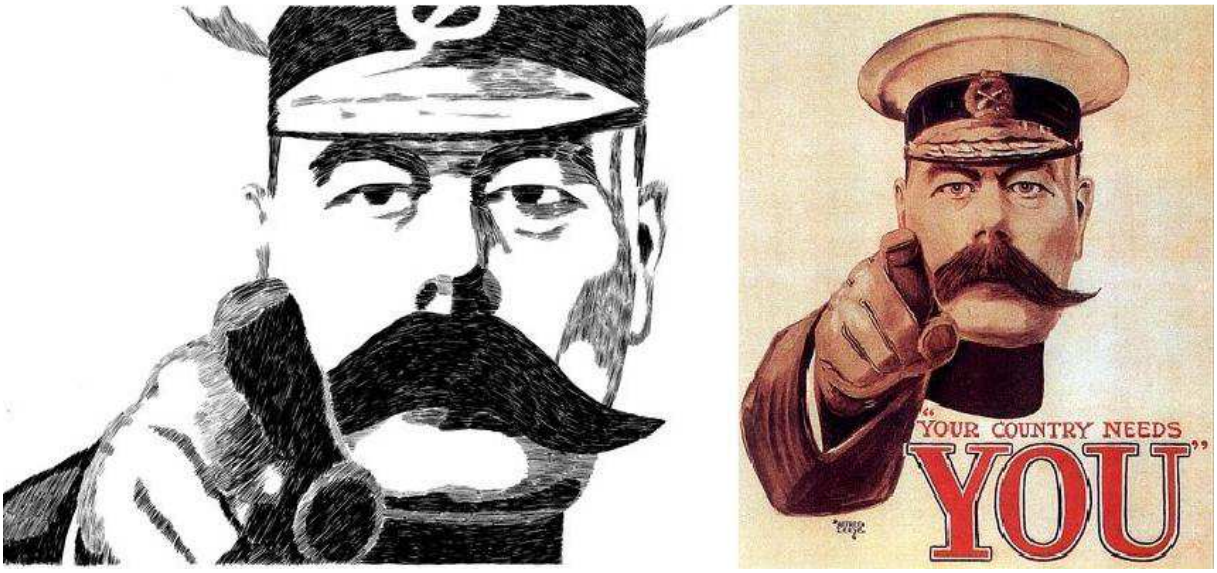


Figure 12 : Lord Kitchener, « Your contry needs YOU » par Joe Sacco, 2014.

Cette affiche marque la mémoire anglo-saxonne de la Grande Guerre. Elle figure à ce titre dans plusieurs albums du corpus traduits de l'anglais. Elle sert de frontispice à la fresque de Joe Sacco représentant le premier jour de la bataille de la Somme et souligne le statut des engagés volontaires (les *pal battalions*) et l'inexpérience des soldats britanniques.[193] Elle figure aussi au début de *La Grande Guerre de Charlie*, de Pat Mills et Joe Colquoun dans le bureau d'engagement où se rend le héros. Elle semble alors expliquer pourquoi un jeune Anglais de 16 ans peut, en 1916, vouloir s'engager dans ce conflit meurtrier, summum de l'horreur.

Carlos Ginzburg a montré dans un article consacré à cette affiche que son efficacité en tant qu'image de propagande résultait de la mise au service de la machine étatique de toute une tradition issue du milieu publicitaire :

> « La représentation de l'autorité fonctionna comme l'autorité elle-même. Il y eut une décharge d'énergie sociale ; un ordre fut intériorisé et transformé en décision qui portait, littéralement, sur un problème de vie ou de mort. Cette efficacité a été

[193] SACCO, Joe, *Le premier jour de la bataille de la Somme*, Futuropolis, 2014, np.

couramment interprétée comme allant de soi - ce qui a empêché une analyse plus serrée des mécanismes visuels ou verbaux mis en œuvre par l'affiche »[194].

Choisir de représenter l'affiche, c'est, dans le cas de Pat Mills, mettre en avant l'œuvre de propagande de l'Etat vis-à-vis de la classe populaire, plus prompte à y être sensible. Bien que l'affiche soit à l'arrière-plan de la vignette, sa taille et l'absence de motif au premier plan la mettent en évidence. Le scénariste a d'ailleurs évoqué lors d'une conférence au festival d'Angoulême 2014, sa lecture essentiellement sociale de la Grande guerre dont les victimes (comme ses lecteurs) appartiennent aux classes populaires[195].

L'affiche de Kitchener possède donc une puissance d'histoire : elle permet de faire percevoir au lecteur que les personnages sont pris dans des déterminations qui les dépassent et dont ils n'ont pas conscience. La très grande attention apportée dans de nombreux albums à la représentation critique de la culture de guerre fait sens au regard d'une problématique toute contemporaine : comment cette publicité, cette parole construite a permis la poursuite de la guerre. La Grande Guerre est alors le pivot d'une réflexion sur l'encadrement politique d'une société démocratique par les images. La portée symbolique de l'affiche française de mobilisation générale, bien qu'elle n'ait pas à faire appel aux mécanismes de communication, est à peu près identique. C'est ce qui explique qu'elle apparaisse parfois lors d'une seule image muette ou bien, comme dans *Les Sentinelles*, citée telle qu'elle dans le récit. Son pouvoir d'évocation relève également de la puissance d'histoire mettant en branle une réflexion autour du rôle de citoyen-soldat et de la responsabilité de l'Etat vis-à-vis d'eux. C'est encore en cela que cette simple image est prémonitoire.

Les Sentinelles de Breccia et Dorison fournissent un bon exemple de l'utilisation d'images pour faire passer une puissance d'histoire. Les auteurs choisissent, sans les retranscrire en dessin, de citer, d'inclure au récit des images évocatrices de la culture de guerre. Le statut de l'image n'est pas ici celui de la « preuve » au sens historien du terme. Cependant, ces images qui rompent le fil du récit tissent un lien entre l'événement historique et la fiction d'histoire : elles permettent au lecteur de ressentir l'encadrement idéologique qui fut celui des contemporains de la guerre et d'en montrer le fonctionnement.

Un cas tiré du tome 2 est révélateur de la fonction du document dans le récit. Il s'agit de l'évocation d'un enfant tué par les Allemands pour avoir brandi un jouet. Le dialogue du

[194] GINZBURG, Carlo, «Lord Kitchener vous regarde», *Le Monde*, 13/01/2001, consulté sur *Lemonde.fr* le 12/06/2014.

[195] Rencontre internationale avec Pat Mills réalisée dans le cadre du festival d'Angoulême 2014, http://www.youtube.com/watch?v=Q3IOgEUlcQQ.

grand-père, en route pour récupérer le corps, est plutôt neutre. Il accompagne la reproduction d'une carte postale d'époque sur laquelle on peut voir un cavalier allemand s'en prendre à un enfant sur un cheval de bois[196]. L'image permet de questionner le statut de cet élément. La mort de l'enfant (fictif) se voit doter d'une double existence : d'un côté, élément de récit fictif présenté de manière neutre (mis sur le compte d'une erreur ou bien de l'horreur de la guerre en général) et de l'autre un document bien réel censé accréditer et diffuser l'image d'un ennemi inhumain. Sans récuser l'existence d'exactions, les auteurs des *Sentinelles* insistent donc sur la construction d'une propagande de guerre.

Mise en contexte de la documentation : les sources en leur époque.

Au-delà de ces éléments supra-signifiants, les auteurs ont tendance à figurer dans le récit, des sources historiques, parfois en miroir de leur documentation. Ces figurations, en plus d'être un clin d'œil, montrent une conscience du processus de création documentaire qu'il s'agit de recréer, de la manière dont la matière historique investit le document. La reproduction de documents s'impose alors comme forme narrative.

L'album de Mazan *Lumière sur le front*, met en scène un personnage de cinéaste, réalisateur de films d'actualité sur la guerre francardienne (avatar de la Première Guerre mondiale). Durant de longues séquences sépia, le dessinateur figure le film en train d'être diffusé. C'est-à-dire que la guerre est racontée à travers l'objectif de la caméra et la construction formelle et narrative du cinéaste. Le succès très important auprès des foules du cinéaste Victor est ambigu car il contribue à faire de la guerre un spectacle. Comme le dit un personnage : « C'est un véritable chef-d'œuvre que tu viens de manquer : quel film ! »[197].

Moins rare est la figuration de lettres de poilus. Dans la première complainte de *Notre mère la guerre*, la découverte de Joséphine Tallandier, la première victime, qui lance l'intrigue policière repose sur un jeu de continuité entre les lettres de poilus laissées au vent par la mort du soldat qui devait les porter au front et la lettre de « suicide » accompagnant le cadavre de la femme (figure)[198]. La traduction graphique de l'envol des lettres repose sur la reproduction d'extraits coupés, superposés à l'image.

[196] *Op. cit.*, Les Sentinelles, tome 2, p 20.
[197] MAZAN, Lumière sur le front, « l'hiver d'un monde », Delcourt, 1992, p3.
[198] *Op. cit.*, *Première complainte*, p 10-11.

Figure 13 : Intégration des lettres de poilus à la planche.

Ailleurs, la lettre est pour l'auteur un bon moyen de situer le récit ou de présenter des personnages. D'autant mieux qu'il s'inscrit directement dans les pratiques de l'époque, évoquant les millions de lettres échangées avec le front. Dans les premiers épisodes de *La Grande Guerre de Charlie*, les échanges avec ses parents permettent de découvrir le personnage et de le situer socialement. Le même procédé est employé dans *Ex-voto*[199] et dans *Amère patrie*[200]. Dans *Le sang des valentines*, c'est la correspondance épistolaire entre Augustin et Geneviève qui est au cœur de l'intrigue[201].

Les carnets de guerre sont également représentés comme en atteste leur présence dans *Notre mère la guerre*, *la Vigie* ou encore *Le carnet rouge*. C'est aussi le cas des romanciers, témoins dans l'après-guerre qui sont parfois évoqués : un avatar d'Hemingway dans *les Celtiques* ou encore Blaise Cendras, dont la perte de la main lors d'une attaque de la « ferme Navarin » le 26 septembre 1915 est évoquée dans *Sang Noir*. C'est tout un pan du paysage littéraire de l'époque qui est évoqué dans *Le cœur des batailles* avec « Guillaume Apollinaire, Pierre Mac-Orlan, Blaise Cendrars, Roland Dorgelès, Henri Barbusse, Pierre Drieu La Rochelle et Jean Giono »[202]. Là encore, derrière le goût pour l'anecdote et l'hommage rendu à des auteurs choisis, l'idée de représenter la genèse des traces de la guerre est présente.

[199] ZAMPARUTTI et RABATE, *Ex-voto. Monsieur Verbun*, Vents d'ouest, 1994, pp 6-7.
[200] Op. cit., tome 2, p 5.
[201] DE METTER, Christian et CATEL, *Le sang des valentines*, Casterman, 2004, p 56.
[202] MORVAN, Jean-David et KORDEY, Igor, *Verdun*, « Le cœur des batailles », tome 2, 2008, p22.

Il y a donc bien une éthique particulière des auteurs vis-à-vis de la source historique. L'auteur sélectionne des traces de la guerre afin de construire sa version de 14. Pour une part il les digère, les inclue dans le récit sous la forme d'effets d'histoire, de personnages et d'anecdotes. Mais les sources interviennent parfois à d'autres niveaux que celui du récit. Elles ont d'autres fonctions qui servent dans le cadre d'interrogations propres à l'auteur. La problématique de la représentation concrète de l'histoire, c'est-à-dire de la valeur historique des sources et de leur subjectivité, est également intégrée aux mécanismes du récit.

PARTIE III :

« La Grande Guerre, un espace mythologique »

Introduction : Mythologies contemporaines de la Grande Guerre

Après avoir étudié les sources et les méthodes mises en œuvre par les auteurs pour créer des représentations de la guerre, il importe de considérer le contenu de ces albums.

Nature du mythe historique de la Grande Guerre

Une première approche, dans l'analyse des contenus, met l'accent sur la régularité des formes présentes et des thèmes traités. Cette approche est proposée dans la contribution introductive d'Alain Chante et Vincent Marie au catalogue de l'exposition de Péronne :

> « Il faut dire que l'expérience de guerre est difficilement communicable à ceux qui ne l'ont pas vécue et la bande dessinée a magnifié, édulcoré, décalé les images, avant de proposer un tableau de l'atroce réalité et de la souffrance des soldats dans une sorte de mythologie iconographique de la Grande Guerre »[203]

L'analyse mythologique ne doit cependant pas se limiter à une approche visuelle des formes historiques. On a vu que les icônes ou les mythèmes, pouvaient tout aussi bien être des images que des dates signifiantes ou des personnages historiques… Le mythe est autant lié à la répétition de ces formes horribles de la guerre qu'à la narration qui mobilise ces formes dans un récit.

Paul Veyne, dans *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* Considère les conditions de possibilités des mythes contemporains dans une société où la partition entre fiction et vérité existe[204]. A l'époque contemporaine, le mythe est, pour lui, lié à la narration qui produit du vraisemblable. Le mythe antique appartient selon lui au même régime de vérité que l'histoire romancée, qui présente des situations ayant un crédit historique global dans des termes qui ne sont pas authentiques. La fiction historique et l'histoire appartiennent donc à deux sphères de vérités différentes liées par leur rapport au récit.

> « Le monde d'Alice, en son programme de féérie, se donne à nous comme aussi plausible, aussi vrai que le nôtre, aussi réel par rapport à lui-même, pour ainsi dire ; nous avons changé de sphère de vérité, mais nous sommes toujours dans le vrai, ou dans son analogie. […] Loin de s'opposer à la vérité, la fiction n'en est qu'un sous-produit »[205]

La bande dessinée historique a, l'examen des méthodes des auteurs l'a prouvé, beaucoup en partage avec cette conception de l'histoire romancée. Il est possible de penser que le régime de vérité de la fiction historique (plus ou moins appuyée par des références historiennes) est

[203] MARIE, Vincent, *op. cit*., p13.
[204] VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, Seuil, « Point Essais », 1992 [1983], 170p.
[205] *Ibid*., p 33.

semblable à celui du mythe. Oscillant entre la citation d'images-sources, l'apport souterrain du témoignage et une mise en intrigue romancée, la guerre se raconte sur le mode du mythe.

Dans ses enjeux mémoriels, la guerre ressemble également au mythe par ce qu'elle a à la fois de fondatrice pour le 20ème siècle mais également d'actuel dans sa violence et son injustice. Elle est un événement qui fait sens en lui-même mais également pour le présent, tout comme la Révolution Française selon l'anthropologue Claude Lévi-Strauss :

> « Mais, pour l'homme politique et pour ceux qui l'écoutent, la Révolution française est une réalité d'un autre ordre ; séquence d'événements passés, mais aussi schème doué d'une efficacité permanente, permettant d'interpréter la structure sociale de la France actuelle, les antagonismes qui s'y manifestent et d'entrevoir les linéaments de l'évolution future. » [206]

La mémoire de la Première Guerre mondiale est assurément dotée de ce contenu atemporel. C'est ce contenu qui justifie d'ailleurs, l'engouement de la fiction et l'insistance à dénoncer encore et encore l'absurdité du sort des combattants et la violence sans limite qui s'exercent sur et par eux. Les icônes graphiques ou narratives qui constituent la Grande Guerre en « mythe de l'horreur absolue » et l'analyse de ce que le discours des auteurs sur la guerre permet d'interpréter du monde contemporain font l'objet des trois chapitres de cette partie. Schématiquement, ces représentations suivent deux directions

Sédimentation des représentations

La plupart des albums se focalise sur le front ouest, les combats à l'avant et, à l'arrière, les décisions politiques et stratégiques qui échappent aux poilus. Car c'est la même guerre que montrent d'un côté Jacques Tardi, Didier Comès ou Nicolas Juncker en employant le point de vue du combattant, et de l'autre les auteurs de *Sylas Corey* ou de *Thanatos* qui se focalisent sur les intrigues de pouvoir à l'arrière. Les albums se déroulant pendant la guerre de mouvement, dans les tranchées et à l'arrière du front ouest forment la majorité du corpus avec environ 116 albums. Ces albums emploient pour beaucoup (sans forcément y faire participer les protagonistes) les événements de la chronologie canonique du front occidental. Dans *Louis Ferchot*, des journaux décrivant les défaites de Belgique sont montrés. Dans *Sylas Corey*, ce sont les mutineries du printemps 1917 qui sont expliquées. L'image véhiculée par ces albums est celle d'une guerre dont le sens, décidé ailleurs, échappe au combattant qui ne pourrait pas, faire la décision.

[206] LEVI-STRAUSS, Claude, « Les structures des mythes », BENWARE, Elizabeth (trad.), consulté en ligne sur http://litgloss.buffalo.edu , d'après l'article original : "The Structural Study of Myth", *in* : "MYTH, a Symposium", *Journal of American Folklore*, vol. 78, n° 270, oct.-déc. 1955, pp. 428-444.

Les personnages de combattants sont donc partie prenante de la dimension mythologique. Umberto Eco, dans un article consacré au mythe de Superman, définit ainsi le personnage du mythe ancien, en prenant l'exemple d'Hercule (pour sa proximité avec le personnage de *comics*) :

> « L'image religieuse traditionnelle était celle d'un personnage, d'origine divine ou humaine, qui demeurait fixé, dans l'image, avec ses caractéristiques éternelles et dans une situation irréversible. Il n'était pas exclu qu'il existât derrière le personnage une histoire, outre un ensemble de caractéristiques; mais l'histoire s'était déjà définie selon un développement déterminé et constituait de façon définitive la physionomie du personnage. »[207].

Cette définition peut parfaitement s'appliquer aux poilus, tels qu'ils ont été perçus dans la mémoire collective après la fin des années 90. D' « anciens combattants » suspect de pétainisme, ils accèdent au statut de « derniers poilus de la Grande Guerre » lors du *revival* de l'événement, ne se définissant que par leur expérience de la guerre[208]. Le cadre de la Grande Guerre se prête bien à la définition de « situation irréversible » puisque qu'elle est représentée comme un événement qui a dépassé largement les individus et déterminé fortement leurs destins. La bande dessinée, elle, possède une dimension visuelle qui oblige l'auteur à se conformer à une iconographie du poilu, avec son casque, son lebel à baïonnette, son pantalon garance puis sa capote « bleue horizon » et son lourd paquetage. D'autre part le format des albums, mis à part dans le cadre de séries, ne permet pas de donner une histoire à chacune des formes de poilus, figurants des cases, qui sont nombreux dans les albums.

Personnage mythologique de la bande dessinée, le poilu est avant tout celui à qui son destin échappe. Ses interrogations sur le sens de la guerre sont dès lors compréhensibles. Mais la communauté de ce destin guerrier, qui constitue un personnage comme poilu est contrebalancée, nous dit Eco par sa part romanesque qui fait également du héros un cas particulier.

> « Le personnage mythologique de la bande dessinée se trouve maintenant dans cette singulière situation : il doit être un archétype, la somme d'aspirations collectives déterminées, et doit donc nécessairement s'immobiliser dans une fixité emblématique qui le rende facilement reconnaissable (et c'est ce qui arrive au personnage de Superman); mais parce qu'il est commercialisé dans le cadre d'une production « romanesque » pour un public qui consomme les « romans », il doit- être soumis au développement qui est caractéristique, comme nous l'avons vu, des personnages du roman. »[209]

---

[207] ECO, Umberto, « Le mythe de Superman », *Communications*, 24, 1976, p25.
[208] OFFENSTADT, Nicolas, « La figure imposée du dernier poilu », *Le Monde diplomatique*, avril 2008, consulté en ligne en mars 20013, http://www.monde-diplomatique.fr/2008/04/OFFENSTADT/15816
[209] ECU, Umberto, *op. cit*., p 26.

C'est-à-dire qu'à cette figure mythique du poilu, la fiction accole un vécu particulier, une expérience de la guerre qui est à la fois collective et singulière, stéréotypée et personnelle.

La part collective de cette expérience combattante fantasmée repose sur une narration qui se retrouve dans un grand nombre d'album (environ cinquante), qui constituent le sous-corpus étudié dans cette partie. L'impossibilité de mener une étude séquentielle de grande ampleur ne permet malheureusement pas d'en saisir la portée exacte ou les différentes modalités. Elle s'organise de la manière suivante :
Un personnage est projeté dans la guerre (soit qu'il la découvre - *Mattéo*, *Eric dans Les Folies-Bergère*, Vialatte dans *Notre mère la guerre*-, soit que l'album débute au front comme dans *La tranchée* ou *Varlot soldat*), il fait l'expérience des conditions de vie au front (*Le cœur des Batailles*), du feu (les scènes d'assaut sont parmi les plus répandues) de la perte et du deuil du deuil de ses camarades (*La Grande Guerre de Charlie*), de l'injustice de la hiérarchie et de l'horreur de la guerre. Le personnage peut mourir (*C'était la guerre des tranchées* rompt avec l'idée du héros de bande dessinée autant qu'avec celle du héros de guerre) Ces étapes de la narration s'appuient, comme on va le voir, sur la mise au point, par sédimentation d'un album à l'autre d'une mythologie graphique et narrative de la guerre.

Contournements

Si le choix a été fait de s'attacher à décrire les représentations majoritaires de la Grande Guerre, la forme qu'elle a imposé dans l'imaginaire contemporain, il faut tout de même évoquer les autres directions prises par les auteurs.

Le personnage d'*Ibicus*, Siméon Nevzorov, parvient au contraire des autres personnages du livre et des autres albums du corpus à contourner la grande histoire. Echappant à la Première Guerre mondiale, évitant la révolution de 1917 en Russie, le personnage tente de s'extraire des déterminations historiques, dans une fuite en avant guidée par les prédictions d'une bohémienne au début de l'histoire[210].

D'autres auteurs, au contraire, font intervenir leurs personnages dans l'histoire. A la différence du combat et des tranchées, certains événements liés à la Grande Guerre permettent aux personnages de n'être plus victimes de leur sort mais acteurs. Dans ces ramifications, la guerre est montrée comme un récit fondateur. Les révolutions russes de 1917 sont évoquées dans *Ce que le vent apporte*[211] et *La croix de Cazenac* mais c'est dans le deuxième volume de

[210] RABATE, Pascal, *Ibicus*, Livres 1, Vents d'Ouest, Intégra, 1998, n.p.
[211] MARTIN, Jaime, Ce que le vent apporte, Dupuis, Aire Libre, 2007, 70p.

Mattéo que l'évocation est la plus forte. L'auteur s'attache en effet à décrire les oppositions entre les soviets et les anarchistes mais plus largement les échecs et la violence qui s'exercent, là-bas aussi, malgré la fin de la guerre. C'est bien le statut de déserteur de Mattéo qui le soustrait à l'emprise de la guerre et lui rend la liberté. *L'or et le sang*[212] évoque les prémices du combat pour la décolonisation, avec la révolte organisée par les deux personnages principaux Calixte de Prampéand et Léon Matilo au Maroc, qui provoque une opposition radicale des puissances coloniales. *Lawrence d'Arabie*[213] raconte, dans la même veine l'opposition grandissante du personnage historique à sa métropole. Enfin, deux albums consacrent des planches au mouvement indépendantiste Irlandais, le *Sinn fein*. *Dans Concerto en O mineur pour harpe et nitroglycérine*, Corto Maltese est témoin de l'opposition de plus en plus forte entre les *Irish Volunteers* et l'armée britannique. O'Hogain évoque avec lui « l'émeute de 1916 à Dublin »[214] qui fait référence à l'insurrection de Pâques 1916. L'épisode préfigure la guerre d'indépendance de 1919 mais aussi, dans les années 1980, quand est publié l'album, les tensions entre l'Irlande et l'Ulster, l'IRA et la Grande-Bretagne.

Une dernière façon d'aborder le conflit sans mobiliser les clichés et la mythologie de la Grande Guerre consiste à en montrer les manifestations loin du front ouest. L'intrigue de *Papeete 1914* conduit les auteurs à représenter une guerre aux antipodes du mythe (Figure 1). L'éloignement de Tahiti, à l'époque non raccordée par la TSF à la métropole cause un décalage avec la chronologie classique qui est signalé par le «cachet » utilisé par les auteurs pour préciser la date des séquences du récit[215]. La guerre n'est ainsi connue que le 8 août (p19), la mobilisation s'organise plus aléatoirement (p28). Le 22 septembre, enfin, dernière séquence du tome 1, deux croiseurs allemands bombardent Papeete. Les signes classiques de la guerre ne sont pas adaptés à raconter cet épisode comme l'indique le scénariste :

> « L'article que j'avais lu montrait quelques photos et il y avait quelque chose de choquant et de troublant dans le fait que des bateaux allemands aient pu à un moment bombarder cette île si éloignée, alors qu'on a une vision très grise de ce conflit. On a la connaissance des tranchées boueuses et épouvantables, mais on a

[212] NURY, Fabien, DEFRANCE, Maurin et BEDOUEL, Fabien, MERWAN, *L'or et le sang*, tomes 1 et 2, 12 bis, 2009, 2010, 54p.
[213] TAREK et HORELLOU, Alexis, *Lawrence d'Arabie*, 2 tomes, *E. Proust éditions*, 52p.
[214] PRATT, Hugo, *Les Celtiques*, *Corto Maltese*, Casterman, 1980, p55.
[215] QUELLA-GUYOT, Didier et MORICE, Sébastien, Papeete 1914, 2 tomes, EP éditions, Atmosphère, 2011 et 2012, p19.

du mal à imaginer que cette guerre-là ait pu se dérouler sous le soleil du Pacifique. C'est ce qui m'a intéressé… »[216]

On trouve d'autres manifestations de ce contraste dans *Féroces tropiques*, de Thierry Bellefroid et Joe G Pinelli. Peintre en mission océanographique, Heinz von Furlau est à la veille de la guerre en Papouasie. A l'exil physique correspond l'exil intérieur du peintre, dont l'humanisme est opposé au nationalisme exacerbé et militarisé des autres personnages. Dans Quintett, la situation de l'intrigue sur le front grec oblige les auteurs à représenter la guerre autrement que par les tranchées et la violence.

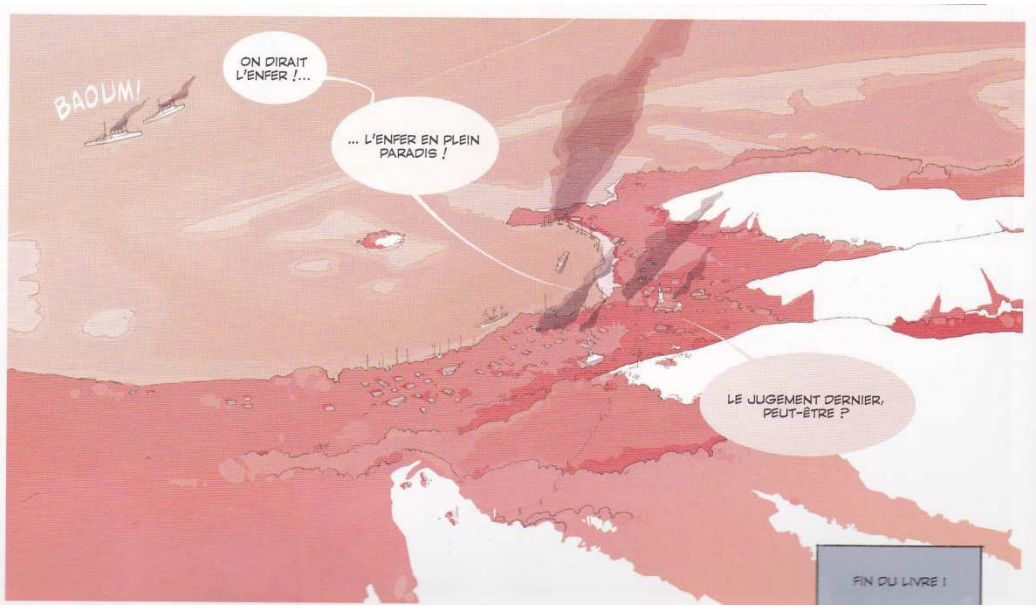


Figure 1 : La guerre aux antipodes

Malgré la diversité des mythologies de la guerre qu'ils contribuent à créer, la plupart des albums interprètent la guerre plutôt unanimement. La Grande Guerre, contrairement à la Seconde Guerre mondiale, est une guerre injustifiable sur le plan idéologique. Elle se constitue en summum d'horreur et de violence inutile. Ce qui explique peut-être la construction mythique de cet événement par la multitude de versions racontées est la fondamentale incompréhension des auteurs, malgré l'apport documentaire et historiographique, à donner lui attribuer un sens définitif. C'est par les tentatives toujours réitérées de saisir ce sens que le récit de la guerre devient récit interprétatif.

[216] « Didier Quella-Guyot ("Papeete, 1914") : « La Guerre de 1914 à Paris et à Papeete, ce n'est pas pareil ! », entretien avec Patrice Gentilhomme, ActuaBD, 17/11/2011. Consulté le 01/10/2014.

Chapitre 5 : La Grande Guerre dessinée, iconographie obsédante de l'horreur absolue.

L'analyse structurelle des mythes nous dit que leur substance ne repose pas tant dans la narration mais dans la combinaison d'unités constitutives qui seule leur attribue un sens. Le mythe étant l'ensemble de toutes ses versions, ce chapitre met l'accent sur la régularité de certains marqueurs de 1914-1918 qui en sont les mythèmes c'est à dire des « passages obligés », typiques, que la narration relie entre eux. Dans la grande majorité des albums du corpus, ces signes insistent sur l'horreur de l'expérience combattante.

1- La guerre des tranchées : décor macabre et univers clos

On a vu que la période de la guerre des tranchées polarisait la représentation de la Grande Guerre. La tranchée fait l'objet dans les albums d'une attention particulière. En tant que marqueur spécifique de la guerre de 1914-1918, elle est un passage obligé, un *topos*, dont les auteurs parviennent rarement à faire l'économie. La tranchée est un espace intermédiaire, situé au front, entre les lignes arrières (espace de relative sécurité) et l'espace de « non-être » du *no man's land*. Cette situation se prête au développement d'une imagerie morbide qui reflète et matérialise dans le décor les angoisses des combattants. C'est aussi un espace paradoxal car, bien que tout y évoque la mort, les combattants y organisent un mode de vie qui n'échappe pas aux auteurs.

A- Le front : un espace de rupture

Dans les albums, le front peut être conçu comme un espace divisé en trois parties : L'arrière-front, où s'organise la logistique, le cantonnement des troupes et l'infirmerie ; la première ligne de tranchées, espace creusé où se répartissent les soldats chargés de protéger les positions et le *no man's land* territoire désolé séparant les deux lignes de tranchées adverses. La ligne de tranchée est donc un espace intermédiaire, isolé de l'arrière mais en lien avec la zone la plus dangereuse.

Certains albums représentent l'arrivée d'un soldat ou d'un groupe en première ligne[217]. Dans la plupart de ces cas, le procédé narratif utilisé est que le lecteur découvre la ligne de front en même temps que les personnages. L'expérience est, pour Roland Vialatte, source de désillusion. La séquence va de la page 39 à la page 42 et les deux pages centrales se composent d'images muettes séparées par des ellipses qui montrent rapidement ce que le

[217] Le lieutenant Bouteloup dans *l'Ambulance 13*, Roland Vialatte dans le premier tome de *Notre mère la guerre*, ainsi que dans *Le cœur des batailles*, *Les godillots*, *Une après-midi d'été*, *Les Folies Bergère*, *Sang Noir*, *L'homme de l'année 1917*, *Zoo*, *La ligne de front*, *L'obéissance*.

personnage voit. Les images s'accompagnent de récitatifs relativement autonomes qui donnent au lecteur accès à ses pensées. On y lit une conception romantique de la guerre, citation de Victor Hugo à l'appui, et quand les récitatifs commentent les images, ils le font avec lyrisme : « Et j'eus le droit à une nuit de fête foraine, avec ses manèges d'ombres et ses orgues étouffés, comme le songe d'un sourd qui rêverait en silence »[218]. L'arrivée dans les tranchées coupe l'impression de rêverie qui accompagnait la séquence. Au contraire de son idéal, le contact avec les premières lignes est trivial :

> « Au lieu de quoi, je finis par atterrir, seul et désorienté, en plein cœur d'un ventre de boue humide et glacé. J'avais trouvé la guerre, et je n'avais pas mis une heure à m'y perdre »[219]

La découverte de la guerre des tranchées marque donc par la perte des illusions. Vision romantique de la guerre, espoirs en une guerre courte, idées nationalistes portées par la propagande etc., le séjour en première ligne semble avoir évacué tout ça. Pour les créateurs de ces personnages, en accord avec la vision tardienne, les combattants en premières lignes sont avant tout des pragmatiques cherchant collectivement ou individuellement à survivre à une guerre qui les dépasse largement. Cela tient à ce que, désillusionnés, ils ne partagent pas avec l'arrière l'expérience des combats et échappent à la culture de guerre. Les soldats sont, en dehors des permissions, coupés de leurs familles.

La rupture avec l'arrière se marque aussi dans la limitation des parcours inverses. Dans le corpus, les retours vers l'arrière sont beaucoup moins fréquents. Ils se font la plupart du temps par ellipse. Une solution permettant de justifier cette ellipse est la blessure et la perte de conscience du personnage dont le point de vue est adopté. Jean-Pierre Gibrat utilise cette technique dans *Mattéo*, tout comme le font les auteurs de *Sang Noir* (p. 59) et de *Notre mère la guerre* (Troisième complainte, p. 10.) ainsi que Chloé Cruchaudet dans *Mauvais genre* (p. 31). Cette limitation est aussi due à la contrainte qui s'exerce sur l'espace du front, envers les soldats déserteurs. Jean Gadoix, pris à l'arrière des lignes françaises est fusillé[220], tout comme l'un des camarades de Mattéo. Le soldat Varlot, dans *Varlot Soldat* parcourant le *no man's land* puis l'arrière-front, échange son uniforme avec les vêtements d'un épouvantail, pour éviter d'être arrêté[221].

---

[218] *Op. cit.*, *Première complainte*, p 41.
[219] Ibid., p 42.
[220] LAX, Christian et BLIER, Frédéric, *Amère patrie*, tome 2, Dupuis, 2011, p 31.
[221] DAENINCKX, Didier et TARDI, Jacques, *Varlot soldat*, L'Association, 1999, n.p.

Ce qui limite l'horizon d'attente des personnages, c'est également l'idée, manifestée par de nombreuses images muettes à travers les albums, que les soldats ne peuvent voir que le *no man's land*, dans lequel leur avenir se limite à la prochaine sortie. Cet espace détruit, vide, et saturé de mort donne lieu à une imagerie morbide bien rodée.

B- Un décor morbide

De nombreux albums se passent intégralement ou majoritairement au front et exploitent toutes les potentialités de cet espace clos. Cependant, dans d'autres, une seule image, un seul passage, suffit à l'évoquer. C'est parce qu'en tant que décor mythique de la Grande Guerre, la tranchée (et le no man's land, qui lui est intimement lié) repose sur un série de signes qui l'identifient comme telle, la rendent reconnaissable. Ces signes convergents à donner à ce décor un sens macabre. Le principe même de la guerre de position qui est d'« enterrer » les combattants pour les protéger au maximum des balles et des tirs d'obus permet aux auteurs de jouer sur le registre funèbre.

Les signes de la tranchée

Dans *Mauvais genre*, Cholé Cruchaudet figure des tranchées si étroites que les soldats doivent se courber pour y passer et se tiennent assis, recroquevillés[222]. L'auteure fait le choix de situer la séquence dans les tranchées, alors que dans le livre qu'elle adapte, *La garçonne et l'assassin*, le personnage central est censé être blessé en 1914, lors de la guerre de mouvement. Cela est révélateur du statut iconique de ce moment. Bien que chez d'autres auteurs comme Tardi, Lax et Blier, Porcel et Zidrou, les tranchées puissent être plus étayées, à l'aide de sacs de sable et de planches et s'accompagnent d'un réseau de cagnas souterraines[223], la couleur dominante reste celle de terre et le désordre et la précarité des conditions d'existence sont mis en avant. En plus des tas de terre, des restes d'arbres morts, et de la boue qui constituent l'essentiel du décor, les auteurs ajoutent fréquemment des barbelés, qui étaient utilisés dans le *no man's land* pour ralentir la progression des ennemis. Des gravats, des restes de bâtiments détruits lors des offensives figurent également dans cet espace. Ils évoquent le caractère destructeur de la guerre en rappelant qu'il y avait auparavant sur ce territoire une autre existence, tout en rompant la monotonie du travail pour le dessinateur[224]. Enfin, en raison des conditions du combat qui voient les morts être recouverts de terre puis déterrés au gré des explosions, et en raison de la proximité du no man's land, la

[222] CRUCHAUDET, Chloé, *Mauvais genre*, Delcourt, 2013, p 25.
[223] Diversité qui semble conforme à la réalité historique. OFFENSTADT, Nicolas et LOEZ, André, Carnet du centenaire, Albin Michel, 2014, p.
[224] Entretien informel réalisé avec Pierre Alary à Perros-Guirec le

tranchée est un espace saturé par les cadavres. Dans *Les Folies Bergère*, c'est par l'odeur qu'ils se rappellent aux vivants[225], mais leur présence est aussi physique. La figure 1 regroupe quelques images tirées des albums du corpus qui montrent ces
traits communs.

Figure 1 : Derrière les disparités graphique, l'unité iconique de la tranchée.

[225] ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies Bergère*, Dargaud, 2012, pl 28.

Un bestiaire spécifique

La zone du front permet aux auteurs de décliner un bestiaire spécifique. Dans *Silas Corey*, alors que le héros croit voir un cadavre bouger, c'est chat qui sort de sous le corps.[226] (Figure 2, a)

On trouve le même type d'images dans *L'homme de l'année 1917* lorsqu'un rat sort de la bouche d'un cadavre. L'effet de surprise macabre tient de l'effroi pour les personnages mais aussi pour le lecteur.

Figure 2 : Bestiaire de tranchées.

Les rats sont d'ailleurs les rois du bestiaire des tranchées. Ils y occupent la première place et sont représentés dans de nombreuses séries. Comme par exemple dans *les Godillots* où les soldats en trouvent un bon nombre dans la cave d'une maison abandonnée sur le *no man's land*[227]. Dans *La Grande Guerre de Charlie*, les camarades de Charlie ont baptisé un gros rat le « vieux satan » et s'en servent afin de faire une blague à un soldat endormi[228]. (Figure 2, b), « Qui est-ce qui me fait des câlins sous les couvertures »)

Ce cas est remarquable par son aspect comique qui est plutôt rare. Les rats, qui se nourrissent des cadavres, sont en général utilisés par les auteurs pour leur potentiel inquiétant et morbide. Le cas le plus intéressant est imaginé par Jacques Tardi dans *C'était la guerre des tranchées*. Il évoque en deux planches le personnage de « Gaspard » surnom attribué par les soldats. La deuxième image de la page 39 le montre en effet devant de nombreux rats, qu'il chasse pour toucher la prime (« cinq sous la queue »), et « gaspard » est le mot d'argot pour désigner les rats. Le personnage est de plus en plus assimilé à un rat à mesure que la séquence se déroule. Il est décrit comme « débrouillard » et individualiste puis avec plus de violence :

[226] NURY, Fabien et ALARY, Pierre, *Le réseau Aquila ½*, « Sylas Correy », Glénat, 2013, p 29.
[227] OLIER et MARKO, Le plateau du croque mitaine, Les Godillots, tome 1, Bamboo, p 37.
[228] MILLS, Pat et COLQUOUN, Joe, *La Grande Guerre de Charlie*, Volume 2, Délirium, çà et là, p88.

> « On disait qu'il partait la nuit en expédition entre les lignes pour détrousser les cadavres. On disait aussi qu'il les bouffait, ses bestiaux, qu'il s'en faisait rôtir les bons morceaux. Cette charogne, c'est un peu comme s'il avait boulotté les copains qui s'étaient fait tuer. On disait sur lui des tas de trucs qu'on n'a jamais pu vérifier. Ce qui était sûr, c'est qu'il puait le rat crevé et qu'on s'en éloignait » [229]

La mort de Gaspard est le summum de cette description zoomorphique puisqu'il est symboliquement coupé en deux, comme pris dans un piège.

D'autres animaux côtoient le front. *La Grande Guerre de Charlie* donne ainsi à voir le sort d'une mule destinée à transporter du matériel sur le front et qui se noie dans un trou d'obus en manquant d'entraîner Charlie avec elle[230]. La même chose se produit dans Le plateau du croque-mitaine mais abouti au sauvetage de l'équidé. Des corbeaux, figures classiques du mouvement gothique et de l'évocation de la mort, sont aussi représentés comme dans *Notre mère la guerre*, en compagnie de pendus (Troisième complainte, p. 25), dans *La véritable histoire du soldat inconnu*, ou bien chez Didier Comès. Pour ce dernier, dans *L'ombre du corbeau*, les animaux ont cependant une valeur onirique. Le front est en effet un endroit propice à réveiller l'imaginaire macabre.

Un milieu propice à l'imagerie macabre

En plus des cadavres, omniprésents dans le *no man's land*, l'espace clos de la tranchée se prête à la prolifération d'une imagerie macabre obsédante. C'est-à-dire, ici, des signes qui préexistent à la représentation de la Grande Guerre mais sont reconfigurées et intégrées au récit. On développera ici deux exemples. La première figure de référence est celle de la Mort qui donne lieu à plusieurs représentations allégoriques classiques ou innovantes. La couverture du Baron rouge la donne à voir sous la forme d'un squelette, casqué, serrant dans les mains un avion Prussien[231]. On trouve le même usage de cette allégorie classique dans La *Grande Guerre de Charlie*. Dans un rêve, Charlie voit la Mort, sous la forme d'un squelette drapé dans le drapeau britannique, le prendre au coup et lui dire « ton pays a besoin de toi, Chaaaaarlie »[232].

Le rêve est en fait provoqué par la présence d'un crâne fiché dans la terre donnant l'impression de hurler. Le lien est établi et brouillé entre la réalité et la symbolique de mort

[229] TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées*, Casterman, 1994, p 40.
[230] Op. cit., volume 2, p 80.
[231] PRATT, Georges, *Le Baron Rouge. Par-delà les lignes*, Panini comics, 1991, 114p.
[232] MILLS, Pat et COLQUOUN, Joe, La Grande Guerre de Charlie, volume 2, Ed. ça et là, Délirium, 2011, p 88.

dans cet espace de la tranchée propice au rêve. Dans *Le trou d'obus*, Tardi synthétise ainsi sa mythologie de tranchée en y mêlant réalisme (la boue, la tranchée, les barbelés, le rat) et exagération macabre (la taille du rat, le soldat squelettique debout…). Le squelette, plus que le cadavre a une valeur iconique forte. Il résout le problème de la représentation des corps altérés par la guerre, puisqu'il est par nature déjà un schéma, une esquisse qui se prête à la stylisation. L'inquiétant est à l'œuvre également dans *L'ombre du corbeau* où la Mort est représentée sous de nombreuses formes. Premièrement, sous quatre formes allégoriques anthropomorphes : la petite fille Chrystal, pour les animaux, la jeune femme Douce pour la mort douce, Aaron, son incarnation violente et imprévisible (Aaron est un enfant) et leur grand-mère, la mort vieille. D'autres allégories s'ajoutent au récit : une statuette de la Faucheuse, brisée par la vieille dame ainsi qu'un squelette casqué triomphant : « Ainsi vainc toujours la… Mort ! ». La phrase prend tout son sens dans le contexte de la guerre au dehors.

Figure 3 : La mort et le macabre

L'allégorie de la faucheuse est également employée dans *Batailles* mais sous les traits d'une jeune femme. Violentée par un soldat Italien, elle lui refuse le repos et le transforme en vampire[233].

Nicolas Dumontheuil en présente quant à lui une vision une vision résolument novatrice, plus absurde et novatrice. Le macabre se teinte alors d'humour et certaines idées du récit doivent probablement à l'influence du réalisateur Tim Burton[234]. L'idée de l'auteur est d'inverser les codes précédents. A un squelette effrayant faisant de la guerre la victoire de la Mort, se substitue un personnage amusant, prenant l'apparence que ses interlocuteurs lui prêtent (un

[233] RECCHIONI et LEOMACS, *Batailles*, EP Editions, 2009, pl 41.

[234] L'idée du Paradis, assimilé à une administration et un ange-secrétaire un peu obtuse chargée de vérifier la conformité des arrivants est peut-être inspirée du film Beetlejuice (1988) dans lequel l'enfer était conçu de la même façon.

chat pour le président du Conseil et son voisin de palier pour Simon Virjusse). De plus, elle se dit déçue par le bilan trop lourd de la guerre et propose donc d'avancer la fin du conflit, Simon Virjusse devenant symboliquement le dernier mort (vivant) de la guerre par anticipation[235]. Comme dans *La ligne de front*, l'absurdité de la guerre envahit l'album et confisque la rationalité du récit. (Figure 4)

Figure 4 : La Mort, personnage absurde.

Les fantômes sont un autre type d'imagerie macabre mise à profit dans les albums. Ils rappellent à Charlie la perte de ses camarades et lui causent un sentiment de culpabilité. Ils symbolisent la manière dont se créé le traumatisme collectif de 1914-1918 et dont le souvenir des morts hante les vivants.

[235] DUMONTHEUIL, Le Roi cassé, Casterman, Un Monde, 2005, p10.

2- Les manifestations d'une violence sans limite

A- Représenter le spectaculaire de la violence ?

Rapidement évoquée à propos des *Sentinelles*, la représentation de la violence pose des problèmes éthiques autant que pratiques à certains auteurs. C'est le cas pour Jacques Tardi :

> « Par exemple, les corps éventrés avec les tripes à l'air, je ne sais pas les dessiner. Chaque fois que j'essaie, le résultat est grotesque, presque comique, c'est raté. Les corps désarticulés également passent très mal en dessin, car ils passent pour des erreurs d'anatomie et non pour des dégâts sur un corps humain. » [236]

La Grande Guerre étant selon les historiens un moment de franchissement d'un seuil de violence supérieur à celui des guerres du XIXème siècle, la violence est consubstantielle au projet de sa représentation. Elle fait partie de la réalité de la guerre qu'il s'agit de dépeindre. Une partie des albums du corpus présente le choix d'une atténuation de la violence, héritée de la période précédente. Comme dans les histoires parues dans Tintin ou Spirou jusqu'au début des années 1970, les personnages y tombent entiers, raides, et les blessures sont visuellement édulcorées. Ce parti-pris graphique est utilisé traditionnellement dans les albums pédagogiques[237] mais aussi, plus largement, par les auteurs qui s'adressent à la jeunesse.[238] Il y a bien des morts, parfois en masse, mais le moment où ils sont touchés est éclipsé et les images de démembrements sont très rares. Dans les deux tomes parus de *La guerre des lulus* figurent tout de même deux images, appartenant à un flashback du soldat allemand Hans dans lesquelles on peut apercevoir un cadavre à la boite crânienne ouverte et une jambe arrachée par un éclat d'obus, signe d'une ouverture vers la représentation plus crue.

En effet, le choix le plus commun dans les albums est la représentation assumée de la violence à travers une grammaire visuelle des corps violentés, que l'on peut apercevoir au fil des albums.

---

[236] « Tardi : Trente ans qu'il est en guerre », Entretien avec Stéphane Beaujean, in « La Grande Guerre en bande dessinée », Beaux-arts Hors-Série, 2014, p81.

[237] *La Grande Guerre et l'entre-deux guerres*, *La Grande Guerre* et *Le cahier (Ypres 1916-1918)* de Philippe Glogowski, ainsi que dans les albums du dessinateur Févé

[238] C'est le cas dans les séries *Valérian*, *Les godillots*, *Les Croquignard*, *Les nouvelles aventures de Mic Mac Adam* ou encore *La guerre des lulus*.

Les Sentinelles et certaines séquences de *C'était la guerre des tranchées*[239] et *Putain de Guerre !* vont assez loin dans la volonté de représenter le moment précis de la mort, à la manière d'un arrêt sur image ou d'un ralentis cinématographique. (Figure 5)

L'exemple est interessant car il est minoritaire. Le soldat qui exerce la violence le fait avec un plaisir exagéré. Le comportement du caporal Djibouti a une part de monstruosité animale et primitive qui le rend difficilement supportable. On dépasse ici le cadre normalisé des combats au front. S'il correspond à la réalité vécue par une partie des combattants, comme le confesse Blaise Cendrars[240], ces témoignanges sont marginaux dans la mémoire de la guerre comme dans le corpus. Cherchant à éviter l'affadissement de la violence de guerre et la complaisance à son égard, les auteurs ont développé des moyens narratifs et graphiques d'exprimer cette violence extrême sans systématiquement recourir à des solutions aussi littérales. Pour ces auteurs qui renvoient dos à dos les violences les deux camps, l'ennemi est intérieur. Il peut être en chacun des soldats qui doivent tuer.

Figure 5 : Violence spectaculaire.

[239] *Op. cit.*, p 46, deuxième image. Elle montre un soldat touché à la tête par une balle de mitrailleuse. Le soldat est toujours debout et une giclée de sang s'échappe par l'arrière de son crâne.

[240] CENDRARS, Blaise, « J'ai tué », 1918, *in Op. cit.*, *La Grande Guerre des écrivains. D'Apollinaire à Zweig*, p139. « […] J'ai bravé la torpille, le canon, les mines, le feu, les gaz, les mitrailleuses, toute la machinerie démoniaque, systématique, aveugle. Je vais braver l'homme. […] Je saute sur mon antagoniste. Je lui porte un coup terrible. La tête est presque décollée. J'ai tué le Boche. »

B- Une gamme d'armement extensive

La violence de la guerre se manifeste par le recours à des armes de toutes sortes.

Armes rudimentaires et instinct de mort

La référence à des armes rudimentaires renvoit à la dimension permanente et anthropologique de la violence. Elle permet de montrer ou de suggérer une violence extrêmement instinctive, qui se manifeste avant tout par le désir de protéger sa vie et celle de ses camarades. On a vu dans la section dédiée à l'apport du registre fantastique que les histoires de Sergio Toppi se focalisaient sur les formes magiques, animales et primitives de la violence[241]. Si l'on suspend l'ambiguïté propre au genre qui règne dans les deux premiers récits en attribuant aux personnages la responsabilité de l'exercice d'une violence qui n'est pas montrée mais décrite après coup, force est de constater qu'elle dépasse ce qui est admis par les règles tacites de la guerre :

> « Le soldat Karl Hollwitz du 125ème régiment d'infanterie du Wurtemberg n'a plus autant de corvées, les gradés le respectent plus, mais ses camarades l'évitent. Quant au sergent Brunecke…
>
> […]'Méfiez-vous d'Hollwitz, c'est un tire-au-flanc, un très mauvais soldat, mais de garde l'autre nuit, il a réduit en bouillie quatre Français avec une pierre tranchante'»[242]

Dans le premier tome des *Sentinelles* et le second d'*Amère patrie*, c'est une pelle qui est utilisée pour tuer des soldats allemands, afin de sauver un soldat français. L'image est plutôt forte, elle constitue un acte de violence physique directe (et non à distance comme pour un coup de feu ou un obus). Le traitement est cependant très différent dans les deux albums (Figure 6). Dans le premier, le combat est séparé en plusieurs cases, détaillant la violence, permettant au dessinateur de représenter des giclées de sang. L'Allemand, désarmé, est décapité[243]. Dans le second, au contraire, tout le combat est concentré en une image, un mouvement. Seules quelques gouttelettes de sang permettent de comprendre la mort de l'ennemi[244].

---

[241] *Op. cit., Saint-Acheul, 17*. Cf Chapitre 2 du présent mémoire, *infra*.
[242] *Ibid.*, pl 8, n.p.
[243] *Op. cit.*, tome 1, P15.
[244] LAX, Christian et BLIER, Frédéric, *Amère Patrie*, tome 2, Dupuis, Aire Libre, 2011, p26.

Figure 6 : La pelle, arme de fortune. (*Amère Patrie* à gauche et *Les sentinelles* à droite)

Ces armes rudimentaires peuvent prendre la forme de massues cloutées (*Amère Patrie*, *La lecture des ruines*), de pioches (*La Grande Guerre de Charlie*), de pierres et de couteaux (*Notre mère la guerre*, deuxième complainte). De rares images montrent également, comme dans *La mort blanche* ou *Sauveur*, la violence s'exercer à coups de pieds ou à main nue[245].

Escalade technologique

Une manière de figurer la guerre où l'on tue est le recours à l'idée de guerre technologique manifestée par une escalade de la violence due à l'inventivité des ingénieurs en armement dans les différentes nations. La plupart du temps, les auteurs s'attachent à représenter les armes réelles. La conception des gaz de combats est au cœur de la série Fritz Haber de David Vandermeulen et d'un album des *Sentinelles*. Dans la première, on voit que les dirigeants politiques sont pris dans la course à l'armement, et poussent des deux côtés leurs scientifiques à avancer leurs recherches sur les gaz de combat bien que les officiers dédaignent cette arme, la trouvant peu conforme à l'idéal aristocratique de la guerre et potentiellement inefficace (dans le camp français)[246]. Les tanks figurent également en bonne place dans la représentation de l'escalade de violence. On les trouve représentés dans *Notre mère la guerre*, *la Grande Guerre de Charlie*, *Putain de guerre !* et bien d'autres. Ils font partie de la mythologie iconique de la Grande Guerre, tout comme certaines armes allemandes : les canons longue portée surnommés « Grosse bertha » ou les Zeppelins qui font l'objet d'une image dans *Putain de Guerre !*[247].

[245] MORRISON, Robbie et ADLARD, Charles, *La Mort Blanche*, Les cartoonistes dangereux, 1998, p 11.
[246] VANDERMEULEN, David, *Un vautour c'est déjà presque un aigle*, « Fritz Haber », Delcourt, 2010, p 92 et suivantes.
[247] VERNEY, Jean-Pierre et TARDI, Jacques, *Putain de guerre!*, Casterman, tome1, 2008, p 39 et tome 2, 2009, p 20.

Des armes plus spécifiques rendent mieux compte de l'inventivité funeste qui est mise à profit. La découverte de l'aviation est représentée dans la deuxième complainte de *Notre mère la guerre*. L'aéroplane allemand largue des fléchettes sur les Français au sol qui tuent un officier. C'est à notre connaissance la seule représentation de cette arme dans le corpus. Présentes dans de nombreux musées, comme l'Historial de Péronne, ces fléchettes préfigurent de la transformation de l'aviation en l'arme offensive que l'on peut voir dans *Le Baron Rouge* (versions Kubert/Kanigher ou Georges Pratt)[248].

Mais une vision fantasmée de la course à l'armement est également à l'œuvre, comme on peut le voir avec les intrigues des séries *Un long destin de sang*, *Les sentinelles* ou *La mandiguerre* qui évoquent la recherche de « super-soldats » destinés à assurer l'avantage d'un camp ou de l'autre. Les meilleurs exemples de cette vision sont les armes conçues par l'ingénieur Hellequin dans *La lecture des ruines* : un canon à rêve, destiné « à anéantir les rêves des boches » (p6), des barbelés végétaux « poussant à travers le no man's land vers les tranchées allemandes » (p16, figure 7) et des Hommes de Terre, « faits en chair de pommes de terres » qui permettraient de transporter des munitions, d'écraser les barbelés et constitueraient enfin une réserve de nourriture inépuisable[249]. L'absurdité de ses inventions renvoit à l'absurdité de la guerre elle-même. En outre, David B donne à voir la violence du concepteur des armes qui n'est pas moindre que celle de leurs utilisateurs. Le projet de rationaliser le chaos de guerre à l'aide d'un alphabet des ruines, qui rappelle qu'Hellequin est un scientifique, s'oppose, symboliquement à la folie de ses créations. Mais son projet est voué à l'échec.

Figure 7 : Les barbelés végétaux.

[248] Op. cit., PRATT, George, pp 4 et suivantes. Ainsi que : KANIGHER, Bob et KUBERT, Joe, Le Baron Rouge, Editions du Fromage, 1978, 128p

[249] DAVID B, *La Lecture des ruines*, Dupuis, Aire Libre, 2001, p41.

La Grande Guerre, guerre totale, concentre un arsenal très divers qui permet de ne pas taire les violences données. La très grande majorité des morts dans des albums est cependant due à des armes de portée, principalement les balles et les obus. Conformément à la pudeur des témoignages, la Grande Guerre reste, dans la fiction dessinée, une guerre où l'on *est tué* bien plus que l'on ne *tue*. Les auteurs sont donc amenés à créer des motifs évocateurs de cette violence qui fonctionnent comme des innovations narratives.

C- Violence imprévisible et effets narratifs

En dehors des assauts, la Grande Guerre est un événement plutôt statique[250]. Les soldats surveillent le front et attendent la relève ou la prochaine offensive. Cette réalité est bien prise en compte dans les albums où les scènes de combats sont loin d'occuper tout l'espace narratif. La tension, le danger et l'horreur de la guerre trouvent alors d'autres formes d'expression que la représentation littérale du combat à proprement parler. Trois exemples peuvent être développés.

Il s'agit tout d'abord d'un procédé scénaristique dont on peut trouver le premier exemple dans *C'était la guerre des tranchées*. Alors qu'un soldat arpente une tranchée qui semble abandonnée, il s'adresse à un autre, assis de profil, avant de se rendre compte que l'autre moitié de son visage a été arraché. (Figure 8)

Figure 8 : La mort a l'apparence de la vie.

[250] Comme l'indique Vincent Marie dans sa présentation lors de la journée professionnelle du festival de la bande dessinée d'Amiens le 06/06/2014.

Ce jeu de faux semblant entre la vie et la mort fonctionne très bien en bande dessinée puisque seules deux images sont nécessaires à sa mise en place. Il est fréquemment employé, après Tardi, pour signifier la brutalité et l'imprévisibilité de la mort dans cette guerre dominée par l'obus et la balle. Dans *Les Folies Bergère*, Eric, le prêtre, loue le courage d'un de ses compagnons pour être resté debout lors de l'explosion d'un obus, « Alors que vous Verrat, vous n'avez pas bronch… !? », avant de se rendre compte qu'il est mort debout, le visage emporté par un éclat[251]. Les dernières images du premier tome de *L'ambulance 13* montrent un soldat allemand mis à terre par l'explosion d'un obus. Alors que la première case laisse penser qu'il s'en est sorti, la seconde montre que le bas de son corps a été emporté. Ce que le lecteur avait pris pour une preuve de vie constitue en fait son agonie. *Amère Patrie* et *Mauvais genre* font également appel à ce procédé. Montrer la fragilité de la vie est une manière de renforcer l'expression de l'horreur.

Il s'agit ensuite des attaques aux gaz. Invention de la Première Guerre mondiale, elles sont universellement représentées dans le corpus. Elles fournissent des possibilités graphiques qui influencent la narration. Chez Manu Larcenet, c'est la saturation de l'image par le gaz qui marque le basculement du récit dans l'irrationnel, précédent la rencontre des personnages avec la « mère des obus »[252]. (Figure 9, image de droite) On trouve le même basculement dans les dernières images de *La Tranchée*. La couleur verte inquiétante devient pour Sauveur une hallucination représentant sous l'aspect de fantômes, tous les hommes qu'il pense avoir tués. L'image de l'armée fantomatique a été utilisée par le réalisateur Abel Gance dans la scène d'ouverture de son film *J'accuse* (1919). Certains auteurs comme Larcenet ou Bruno Le Floc'h font le choix de l'aplat uniforme qui rend bien compte de la présence saturante du danger. D'autres travaillent la matière. Le gaz, dans le troisième tome des *Sentinelles*, est présent sous formes d'un halo vert transparent (Figure 9, bas), qui rappelle un peu les brumes inquiétantes de l'imagerie horrifique. La technique de Vandermeulen, qui travaille à l'encre sépia, permet un compromis entre saturation et dilution. (Figure 9, haut)

Si les attaques aux gaz sont si présentes, c'est aussi parce qu'elles sont synonymes d'une mort de masse et d'une mort horrible décrite dans *Les champs d'honneur*, album adapté du livre de Jean Rouaud[253]. Car c'est toujours à hauteur de la tranchée que les séquences les font intervenir, représentant la terreur produite sur les soldats, l'angoisse du doute à propos du fonctionnement du masque et (plus rarement) ses effets sur l'organisme. Enfin, le gaz est

[251] ZIDROU, Benoit et PORCEL, Francis, Les Folies Bergère, Dargaud, 2012, pl60.
[252] *LARCENET, Jean-Emmanuel, La Ligne de Front, Une aventure rocambolesque de… Vincent Van Gogh, Dargaud, Poisson Pilote, 2004*, p33.
[253] ROUAUD, Jean et DEPREZ, Denis, Les Champs d'honneur, Casterman, Un Monde, 2005, 64p.

éminemment symbolique pour évoquer la violence du XXème siècle. Le lecteur est susceptible de faire le lien avec son utilisation dans les camps de la Seconde Guerre mondiale puis avec le napalm, autre figure iconique des œuvres à propos du Viêt Nahm.

Les procédés esthétiques sont nombreux, qui permettent aux auteurs de montrer la violence sans la figurer, autorisant sa concentration dans des séquences-clés qui rythment le récit. Un exemple est le travail sur la couleur. La couleur permet en effet de montrer l'horreur ou la violence. Dans *Putain de guerre !*, Tardi indique avoir délaissé le noir et blanc afin d'être en mesure de faire passer au fil des années l'enlisement des poilus, victime de la durée de la guerre. Les couleurs vives de l'été 1914, très ensoleillé et des premiers uniformes, dont le pantalon garance faisant des cibles faciles, virent rapidement au gris des tranchées. Maël reconnait, pour *Notre mère la guerre* avoir accompli un travail important sur la couleur que les recherches, figurant sur le site du centenaire, permettent de saisir[254]. La dominante des images rougeâtres, est une solution qui semble l'avoir satisfait.

Figure 9 : Les gaz de combat.

[254] « Notre mère la guerre, Kris et Maël : planches et esquisses », *Mission centenaire*, Bande dessinée, centenaire.org. Consulté le 29/08/2014.

D- L'assaut, séquence obligée qui concentre la violence

La scène d'assaut occupe une place centrale dans le mythe de la Grande Guerre. C'est en effet un passage obligé qui permet aux auteurs de synthétiser tous les thèmes et possibilités graphiques évoqués plus haut. Lors d'une séquence de quelques planches, la violence sans limite déchaînée par la guerre se donne à voir. C'est aussi l'élément qui met le mieux en valeur l'absurdité de la guerre. L'assaut représente en fait la doctrine militaire répandue à l'époque parmi les généraux de la Troisième République : celle de l'offensive réitérée dans le but d'opérer une percée décisive du front. Reposant sur les larges effectifs des conscrits, cette doctrine était inadaptée à l'armement de 1914 et a été la cause des lourdes pertes de la première année de la guerre[255]. Elle va de pair avec la mise en place de grandes offensives du type du Chemin des Dames (offensive Nivelle, 1917). La fascination pour ce moment clé semble moins due à la violence qui s'y déchaine qu'à son inutilité affichée. Ces séquences constituent en général un moment fort de l'intrigue, tout en mouvement et en rapidité, souvent par opposition avec le calme inquiétant qui caractérise la vie au front et sa représentation. Une étude croisée de quelques-unes de ces planches permet de mettre au jour l'existence d'un « modèle », d'une mise en forme établie, qui semble remonter à *C'était la guerre des tranchées* (1994, publication en album de planche publiées dans *A suivre*). Certains auteurs l'adaptent cependant, ou s'en détournent.

Planches fondatrices (Figure 10, a à c)[256]

La séquence proposée par Tardi s'étend sur huit pages, c'est-à-dire 24 images dans le système de trois cases horizontales par planche employé par l'auteur sur tout l'album[257]. Six images sont consacrées à l'attente de l'assaut (Figure 10 a et b). La seconde montre les soldats entassés dans la tranchée alors que le sous-officier qui doit lancer l'attaque regarde sa montre. Les soldats sont présentés de face, les yeux écarquillés, mettant en avant leur angoisse. L'assaut est lancé en bas de la page de droite. Les 3 planches suivantes sont consacrées à la sortie (Figure 10 c) et à l'avancée des soldats sur le *no man's land***.** Elles sont muettes bien que des récitatifs présentant des extraits de textes bellicistes émaillent avec une ironie cruelle la séquence. Les images fortes de Tardi contredisent ces paroles et les disqualifient.

---

[255] Hervé Drévillon a montré ce que cette idéologie doit d'une part au rapprochement du commandement militaire, jusque-là perçu comme une menace, avec la Troisième République au moment du centenaire de la Révolution Française. D'autre part, elle doit aussi au souvenir des guerres de 1792 –Valmy e tête- et à l'idéal du citoyen-soldat défendant le territoire français. DREVILLON, Hervé, « Un autre centenaire. La Révolution Française en 1889 », intervention prononcée dans le cadre du séminaire *La Grande Guerre de 14-18, Enjeux d'un centenaire*, animé par Hervé Drévillon, Anne Herzog et Nicolas Offenstadt, 01/04/2014.

[256] Dans un souci de lisibilité, la plupart des images utilisées pour cette étude de cas ont été regroupées à la fin de la partie 2-. Il a semblé que l'étude de séquences nécessitait la présence des planches complètes.

[257] Op. cit., pp. 42-49.

La page 46 compte un exemple de ces arrêts sur images au paroxysme de la violence. (Figure 10 d, ci-dessous.)

Figure 10, d : TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées. 1914-1918*, Casterman, 1993, p46.

La variété des cadrages, montant les soldats de profil puis de dos et enfin de face donne une impression de désordre à l'opposé de l'idéal militaire. Les soldats n'avancent pas et finissent dans les 4 dernières planches de la séquence par se mettre à terre avant de se replier. Une image de la page 48 place le point de vue du côté allemand et des mitrailleuses qui, hors champ jusqu'alors, expliquent l'échec de l'assaut. Les récitatifs de la dernière page dressent le bilan de l'attaque « Démoralisés, hagards et révoltés, ayant perdu toute combativité, [les soldats] cherchent un abri. Sur cent-vingt hommes, soixante-trois seulement regagneront les lignes françaises. »[258]

Continuités et ruptures

On trouve dans *Ex-voto*, de Pascal Rabaté (1994) une séquence en partie identique[259]. La première planche montre les soldats dans la tranchée (Figure 11, a). La consommation d'alcool, qui était un détail au second plan chez Tardi, est détaillée en trois cases sur une bande. Dans cet album, l'attaque est racontée dans les récitatifs d'un narrateur inconnu. La deuxième planche (Figure 11, b) figure la sortie et la mort des premiers soldats. Le découpage est moins régulier que chez Tardi, offrant une accélération du rythme de lecture dans des petites cases puis une pause du regard sur des cases plus larges. Le point de vue est d'abord derrière les poilus sortant de la tranchée puis, après l'image de la mitrailleuse, une vue de face (reproduisant celle des Allemands). La fin de la séquence est différente puisque les Allemands sortent pour contre-attaquer et un combat au corps à corps s'engage du bas de la page 5 et en milieu de la page 6. Ce choix repose, pour les auteurs sur la nécessité d'exprimer en une seule

[258] *Ibid.*, p 49.
[259] *Op. cit.*, pp. 3-6.

séquence courte l'horreur de la guerre, la violence des combats (les plans serrés sur les visages page 5 le montrent) et la perte du frère. L'essentiel de l'album se passe en effet dans l'après-guerre, d'où la position de la séquence en début de l'album.

C'est la même raison qui fait placer à Lax et Blier leur séquence d'assaut dans les premières pages du deuxième tome d'*Amère patrie*. Elle se compose de 28 images en quatre pages. Une double page est consacrée à l'attente et reprend les images de l'officier regardant sa montre (page 8), le soldat buvant de l'alcool en arrière-plan ; Un élément est ajouté, le discours mobilisateur de l'officier qui permet de faire passer au lecteur une explication du déroulé « technique » de l'attaque : « Ce qui ne doit pas freiner notre progression qui a été fixée à cent mètre par trois minutes, le tir de barrage de nos artilleurs progressant au même rythme pour nous ouvrir un passage »[260] .(Figure 12, a). La double page suivante permet de saisir le décalage entre ce qui est annoncé par l'Etat-major et la réalité. L'attaque se déroulant de nuit, le contraste entre le noir des fonds et les couleurs vives des explosions rend bien l'horreur et la violence. Là encore, les soldats sont cueillis par les mitrailleuses, représentées page 10, puis par des obus, provoquant les mutilations montrées page 11 (Figure 12, b). Les récitatifs du bas de la dernière planche évoquent le procédé mis en place par Tardi. Jean Gadoix a bien conscience de la distance qui sépare la vision magnifiée et héroïque de la guerre de sa condition de soldat. Jean-Pierre Gibrat ne montre pas, dans *Mattéo*, l'attente qui précède l'assaut. Il concentre en trois planches la violence de la charge montrée, une fois encore, de dos, puis de face, puis de profil (avec page 31 un soldat, comme chez Tardi, de profil stoppé net dans sa course par une balle dans la tête).

Plutôt que d'insister sur l'avancée ou non des soldats, l'auteur consacre cinq images à représenter la mort d'un des personnages secondaires, camarade de Mattéo (pages 32 et 33). C'est parce que le point de vue narrateur adopté dans l'album est celui de Mattéo lui-même, comme le montre les récitatifs qui doublent la description. On est ici plus proche d'*Ex-voto* et du récit que le soldat Verbun fait dans son carnet que du point de vue plus extérieur (en ce qui concerne l'image) utilisé par les deux autres. Même si dans tous les cas, on reste au ras du champ de bataille. Manu Larcenet, dans la ligne de front propose deux séquences de combat. La première insiste sur le sort réservé aux hommes, avec presque uniquement des plans serrés. L'auteur insiste sur leur angoisse (p22) et sur les corps suppliciés. Les icones de la sortie au coup de sifflet et de la mitrailleuse ennemie sont présentes[261]. La seconde présente la particularité (qui figure aussi dans *les Folies Bergère*) de présenter le front vu d'en haut. La

[260] *Ibid.*, p9.
[261] *Op. cit.*, pp. 22-23.

distance ressentie est cependant contrebalancée par la présence de deux cases intégrées, vues du sol, à cette vue surplombante. (Figure 14)

Dans *les Folies Bergère*, (2012) les trois moments de l'assaut sont représentés en quatre planches[262]. L'anxiété des soldats est palpable, pl. 4. Plusieurs points montrent une inventivité de la part des auteurs. Le choix de représenter la mitrailleuse en bas des planches de plus en plus proche, tout en maintenant les soldats allemands hors champ est intéressant. Les auteurs rappellent ainsi la distance et l'impersonnalité de la mort par balles tout en maintenant la tension au début de la planche suivante. Le regard passe trois fois de l'arme aux mitraillés et inversement. Les corps sont également montrés, sujets à la violence, avec parfois des plans très serrés sur des morceaux de corps. Cette grande diversité perfectionne encore le rendu de la séquence en faisant ressentir à la fois le danger, la difficulté à évoluer sur le champ de bataille et l'impression de désordre. (Figure 15)

L'originalité du traitement de l'assaut dans le deuxième tome de *Notre mère la guerre* (2009) de Kris et Maël repose sur un tressage entre deux moments[263]. Le récit en images de l'offensive du 8 janvier 1915 en Champagne telle que perçue par le caporal Gaston Peyrac se superpose au bilan des pertes, établi le lendemain par un officier. La séquence fonctionne comme un flashback, mais à chaque représentation de mort, le nom est cité. Ce procédé, novateur, permet de renforcer l'émotion du lecteur en accordant une identité à des personnages qui disparaissent sur le champ. Ici c'est la froideur du discours administratif qui tranche avec l'atrocité du vécu du combat. La séquence s'étire sur dix pages, présentant les trois moments clés scandant ce type de séquence. Une planche pour l'attente et quatre pour la retraite. Comme dans Ex-voto, les soldats atteignent la trachée adverse, ce qui est l'occasion de représenter des corps à corps avant de devoir se replier face à l'artillerie.

Ces exemples, qui pourraient être complétés, montrent bien qu'un système s'est créé pour évoquer le moment paroxystique de la violence et de l'absurdité de la Grande Guerre. Bien que le découpage en trois temps et les icones, comme la montre du capitaine ou l'alcool distribué puissent provenir des sources ou bien du cinéma, les auteurs ont conçu une manière propre à la bande dessinée de scander ces images et ces temps de la guerre.

[262] *Op. cit.*, ppl 4-7.
[263] Op. cit., *Deuxième complainte*, pp. 4-12.

Figure 10, a : TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées. 1914-1918*, Casterman, 1993, p42.

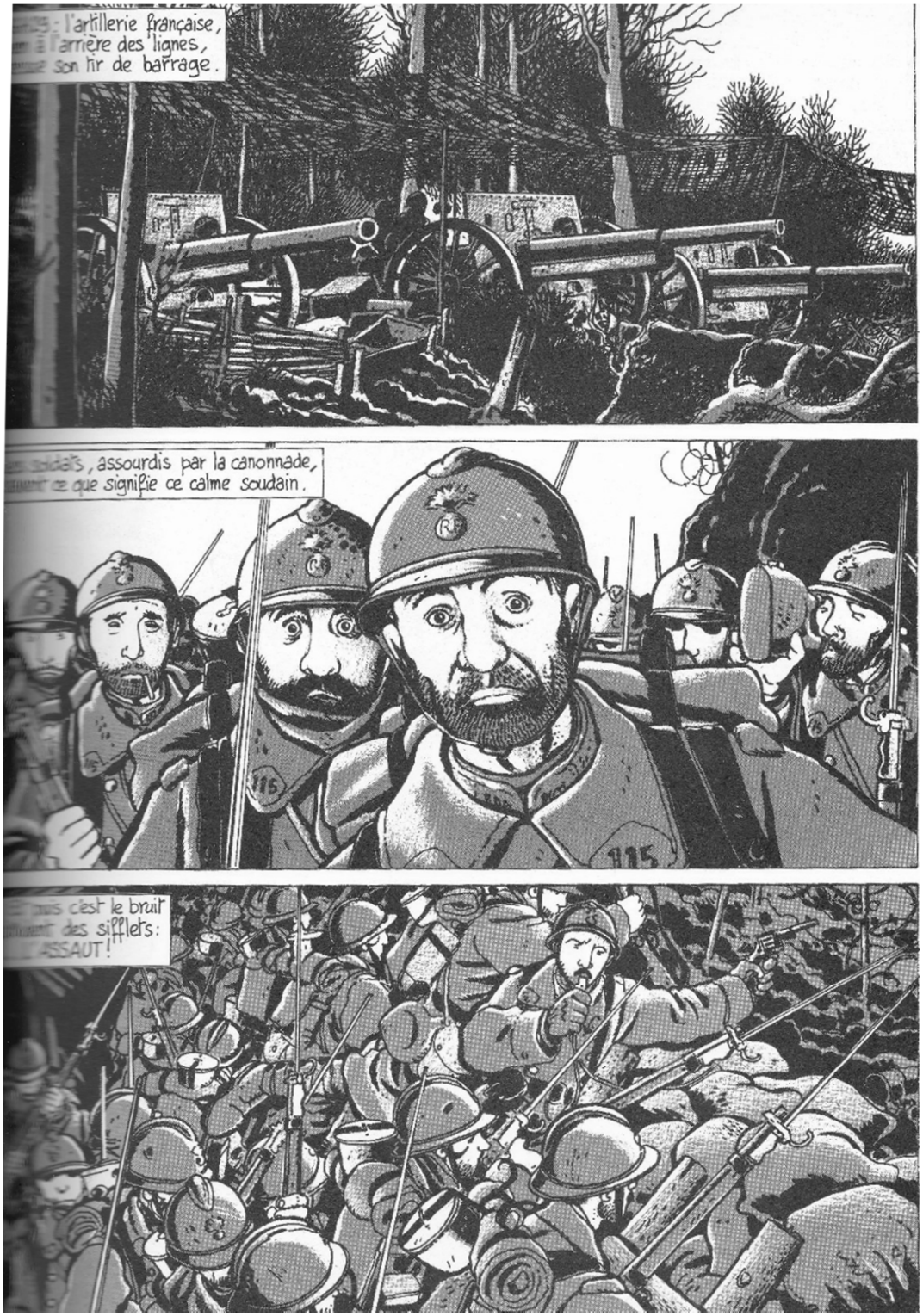


Figure 10, b : TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées. 1914-1918*, Casterman, 1993, p43.

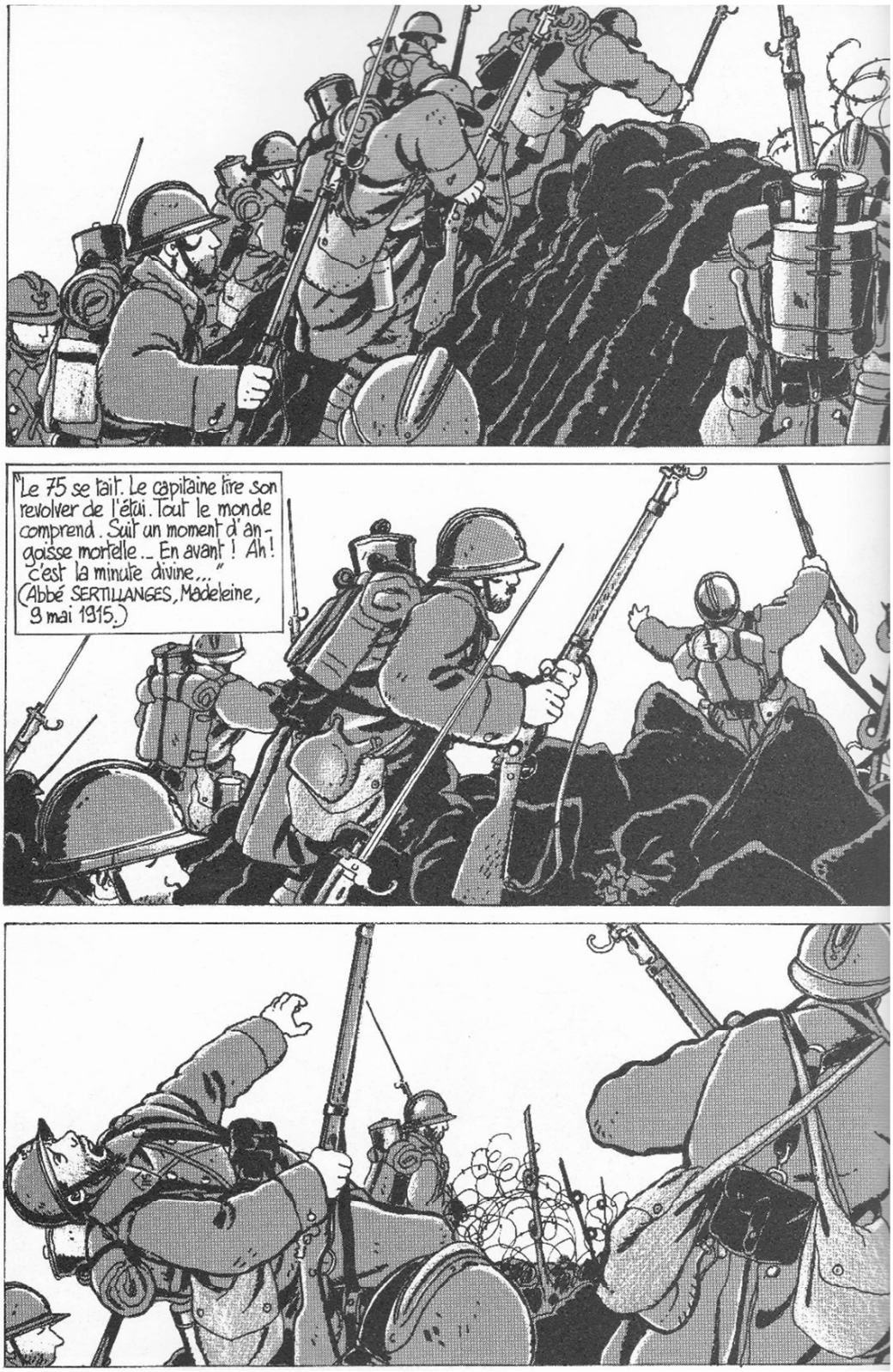


Figure 10, c : TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées. 1914-1918*, Casterman, 1993, p44.

Figure 11, a : ZAMPARUTTI, Angelo et RABATE, Pascal, *Ex-Voto : Monsieur Verbun*, Vents d'Ouest, Goût amer, 1994, p3.

Figure 11, b : ZAMPARUTTI, Angelo et RABATE, Pascal, *Ex-Voto : Monsieur Verbun*, Vents d'Ouest, Goût amer, 1994, p3.

Figure 12, a : LAX, Christian et BLIER, Frédéric, *Amère Patrie*, tome 2, Dupuis, Aire Libre, 2011, p9.

Figure 12, b : LAX, Christian et BLIER, Frédéric, *Amère Patrie*, tome 2, Dupuis, Aire Libre, 2011, p11.

Figure 13 : GIBRAT, Jean-Pierre, *Mattéo*, tome 1, Futuropolis, 2008, p33.

Figure 14 : LARCENET, Jean-Emmanuel, *La Ligne de Front*, Une aventure rocambolesque de… Vincent Van Gogh, Dargaud, Poisson Pilote, 2004, p31.

Figure 15 : ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, pl7.

3- Du traumatisme de la Grande Guerre à la condamnation des guerres

A- Traumatismes et folie

Le trauma de l'expérience combattante est souvent montré pendant la guerre, au front. L'exemple du soldat Marcel dans *Mauvais genre*, qui passe de la prostration à la folie en s'enfuyant de sa tranchée vers le *no man's land* est typique. Une scène à peu près identique se passe dans *C'était la guerre des tranchées* où le soldat Huet s'avance délibérément au-devant des mitrailleuses allemandes, poussé par une hallucination qui lui fait voir une femme et ses enfants belges, otages de l'armée allemande, sur lesquels il avait dû tirer[264]. On compte seulement quelques cas de suicides (une demi-douzaine) dans le corpus mais ils ont en général, comme dans *Varlot Soldat*, une valeur révélatrice de l'horreur vécue par les soldats[265]. Le cas le plus emblématique de folie meurtrière est celui du capitaine des *Folies Bergère*. Le récit le montre de plus en plus en proie aux hallucinations qui lui font voir les hommes comme des taupes. L'entremêlement des images hallucinatoires morbides et de souvenirs ou fantasmes lui faisant voir sa femme enceinte marque une montée en puissance de la folie. Lors du dénouement de l'album, alors qu'une partie des hommes a pu échapper aux obus, ceux-ci sont tués à la baïonnette par leur propre capitaine[266]. (Figure 16).

L'horreur de cette guerre est ici redoublée : elle est si forte qu'elle fait vaciller la raison des combattants mais les pousse au suicide ou à s'entretuer. La folie fait l'objet d'un album collectif spécifique, *Vies tranchées : les soldats fous de la Grande Guerre* dans lequel les scénaristes s'appuient sur les archives réunies par un aliéniste dans les années 1980, Hubert Bieser[267]. L'album se revendique d'un devoir de mémoire spécifique pour ces soldats qui ont été à l'époque marginalisés et oubliés en raison de leur aliénation. Le cas de Monsieur Verbun, dans *Ex-voto*, en bute à la moquerie constante des habitants de son quartier dans les années 1930 est révélateur d'une volonté plus ancienne de la part d'auteurs de réintégrer les fous dans la mémoire de la guerre[268].

---

[264] *Op. cit.*, pp 65-67.
[265] DAENINCKX, Didier et TARDI, Jacques, *Varlot soldat*, L'Association, Eperluette, 1999, n.p.
[266] *Op. cit.*, pl 82.
[267] MORVAN, Jean-David (dir.), *Vies tranchées : Les soldats de la Grande Guerre*, Delcourt, 2010, 99p.
[268] ZAMPARUTTI, Angelo et RABATE, Pascal, *Ex-Voto : Monsieur Verbun*, Vents d'Ouest, Goût amer, 1994, p13.

Figure 16 : La folie meurtrière des *Folies Bergère*

En effet, le traumatisme moral est aussi montré dans la durée, comme à l'état de latence, chez les survivants. C'est le cas dans beaucoup d'ouvrages situant leur intrigue dans l'après-guerre. *Pain d'Alouette*, *Marie-Ange*, *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, *Le der des ders*, *La grippe coloniale*, *Les caméléons*, *Le sang des Valentines* ou *Ex-voto* en sont quelques exemples. Dans ce cas, la guerre se manifeste par le biais de courts flashbacks, des dialogues, permettant de saisir le caractère traumatique de l'expérience combattante. Dans *Le der des ders*, le personnage principal, Varlot, est un détective privé dont la spécialité est de retrouver la trace des soldats perdus dans la guerre. C'est toutefois le pragmatisme qui domine plutôt que le romantisme, puisque ce travail consiste en fait surtout à permettre aux femmes de disparus d'obtenir le divorce.

A plusieurs reprises, le personnage est confronté à son propre vécu dans les tranchées. Page 15, le surgissement de la guerre est inattendu. C'est en assistant à une scène échangiste que le rappel de la guerre, par la vue des « corps enchevêtrés », se fait en lui (Figure 17)[269]. La technique utilisée est ici la juxtaposition de deux vignettes de tailles identiques figurants des corps indistincts mais omniprésents.

[269] DAENINCKX, Didier et TARDI, Jacques, *Le Der des ders*, Casterman, 1997, p15.

Figure 17 : Rémanence de la guerre dans *Le Der des Ders*, DAENINCKX et TARDI.

Dans *Pain d'Alouette*, de Christian Lax, où les références à la guerre sont très nombreuses jusque dans les paysages dévastés parcourus par le Paris-Roubaix, la réminiscence se manifeste sans utiliser le dispositif du flashback. Dans le tome 2, une scène d'effondrement dans une mine permet en effet le retour de l'expérience guerrière[270].

Le champ lexical utilisé, avec les mots « bombardement de caillasse, de blocs de charbon, de morceaux de bois, de tout ce que la flotte avait déchaussé sur son passage » indique d'abord la métaphore. La vision des morts, la réaction du porion Dehauve renvoient aussi à la guerre : « J'ai cru retrouver un de ces salauds d'adjudant, qui arrachait les troufions à leurs tranchées. »[271]. A mesure que la scène se déroule, elle est explicitée. Elle culmine avec l'effondrement de la galerie qui est décrite « …Et puis il y a eu un bruit énorme… Comme un grondement d'artillerie… »[272]. La page 17, plus sombre conclue la séquence : « …Je me retrouvais aux Eparges, en février quinze, dans le désastre du ravin de la dame. ». Cette séquence a nécessité un temps de conception et de réalisation important :

> « C'est pratiquement la plus difficile de l'album. C'est celle qui m'a pris le plus de temps. […] (il regarde les planches) C'est marrant parce que j'emploie des termes guerriers. Je

[270] LAX, Christian, *Pain d'Alouette*, Première époque, Futoropolis, 2009, pp. 12-17.
[271] *Ibid*., p 14.
[272] *Ibid*., p 16.

> parle de bombardements… C'est presque une métaphore. Avec les derniers survivants encerclés, pas par l'ennemi mais par l'eau… »[273]

Plus que de combats, la guerre décrite ici est affaire de sensations ; de boue, de bruit, mais aussi de rapports de domination (Le porion devenant le mauvais officier). La peur d'être enseveli et l'obscurité font renaître chez les anciens combattants impliqués l'épreuve de la guerre.

Dans *Ange-Marie*, le traumatisme de la guerre se manifeste plusieurs années après sa fin. Le héros éponyme est en effet rendu à l'état d'errance, porte toujours son uniforme et a une réaction agressive quand des enfants s'approchent de lui alors qu'il dort[274]. Plus encore, on se rend compte en cours de lecture qu'il est littéralement hanté par le souvenir de son ami et sergent mort dans les tranchées. Le dessin matérialise en effet ce fantôme comme les autres personnages mais seulement en la présence d'Ange-Marie. Dans ce cas, deux types de mémoire s'affrontent. D'une part la culpabilité et la violence manifestée par le personnage traumatisé et d'autre part la tentation d'oublier pour reconstruire une vie, qui se manifeste dans ses dialogues avec le souvenir de son ami. Celui-ci finit par disparaître et Ange-Marie par dépasser le traumatisme.

Dans *les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, les traces de la guerre sont présentes dans tous les albums sous la forme des gueules cassées, des anciens-combattants, dans des flashbacks racontant la guerre vécue par les différents personnages. La forme graphique qui exprime le mieux le poids de la guerre sur l'après-guerre est sans doute la faculté d'Honoré Fia à matérialiser son expérience de la guerre sous la forme de tentacules rouges présentes dans les tomes 6 et 7 (Figure 18).

[273] Entretien avec Christian Lax, réalisé le 14/04/2013, à 14h35, dans le cadre du Festival de la bande dessinée de Perros-Guirrec.
[274] ETTORI, Aude et STALNER, Eric, *Ange-Marie*, Dupuis, Aire Libre, 2005, p 4.

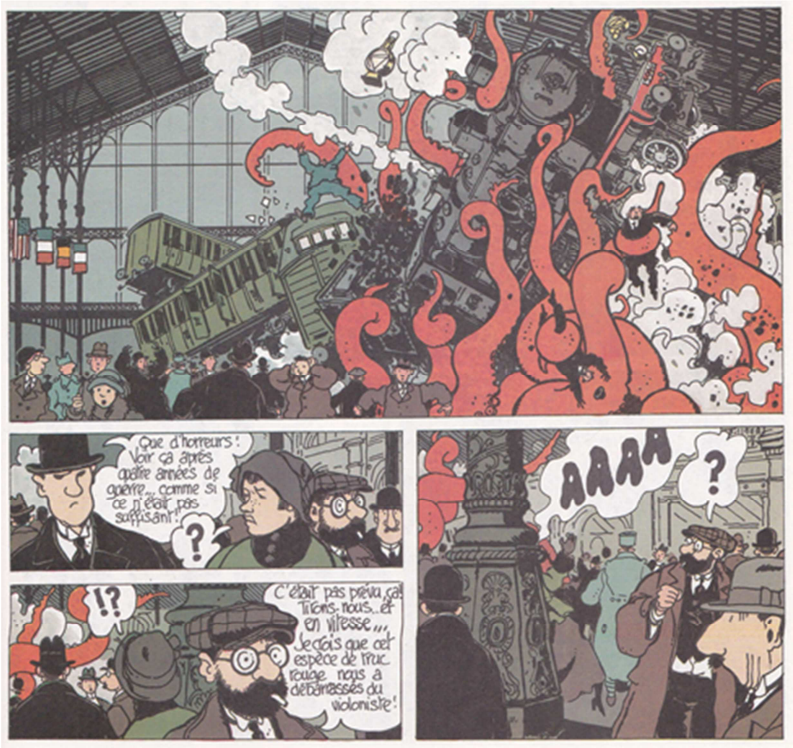


Figure 18 : Traumatisme de guerre.

L'ajout de l'horreur présente à celle passée (Fia conclue toujours les manifestations par la phrase « Que d'horreurs ! Voir ça après quatre années de guerre… Comme si ce n'était pas suffisant ! »[275]) et la représentation du choc par la continuité de l'étrange dans l'après-guerre tiennent chez Tardi autant d'un retour à l'avant-guerre (l'étrange, scientifiquement justifié étant la marque de fabrique de cette parodie de feuilleton de la belle époque) que de l'observation de ses conséquences. De la mort à la résurrection de l'héroïne, c'est l'absurdité tragique de la guerre qui a pris le pas sur l'absurdité burlesque du feuilleton.

Ce retour au temps de la guerre est d'autant plus facile que le chaos généralisé, la suspension de la morale face à l'acte de tuer et l'anonymat de la mort de masse favorisent les disparitions et facilitent les actes répréhensibles. Dans *Les Caméléons*, la clé d'une intrigue qui prend la forme d'une enquête est une rivalité artistique et amoureuse réglée par la guerre. A travers le passé commun ce sont aussi des actions personnelles qui reviennent en surface[276].

Ces albums situés après la Première Guerre permettent aussi de restituer la réflexion sur la construction d'une mémoire de l'événement ou plus exactement sur le sens qui a été collectivement attribué à la « boucherie » de 14-18 dans une société en deuil. Les monuments et leur capacité à contenir un sens officiel apparaissent fréquemment dans les albums.

[275] TARDI, Jacques, *Le noyé à deux têtes*, Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec, Casterman, 1985, p 41.
[276] FABUEL, Henri et LE HENANFF, Fabrice, *Les Caméléons*, Casterman, Un monde, 2003, 62p.

B- Témoigner et commémorer : naissance du devoir de mémoire

Depuis la fin des années 1990 et les commémorations qui les ont accompagnées, il y a une augmentation constante des albums qui organisent leur récit sous la forme d'un témoignage, fictif. Vincent Marie fait de ces albums un type particulier :

> « Toujours d'un point de vue narratif, cela revient souvent à adopter la posture de la rétrospection, du souvenir : un soldat a vécu la guerre, et il se souvient de ce qui s'est passé. C'est le cas dans *Notre Mère la guerre*, dans *La Guerre des Lulus* où ce sont cette fois-ci des enfants qui évoluent dans le contexte de la guerre puis qui racontent ce qui s'est passé durant cette période. On pourrait aussi citer Rabaté dans *Ex-Voto* , ou encore *Le Sang des Valentines* ou *Une après-midi d'été* de Bruno Le Floc'h … »[277]

Ce procédé participe de la nature mythique de la guerre. La Grande Guerre est un événement qui se raconte et qui, par une mise en abime est raconté deux fois : la première, au sein du récit, par un témoin fictif de la grande guerre et la seconde par des auteurs, qui en font le point d'appui de leurs visions de la guerre. Le procédé narratif se justifie dans l'économie des histoires par un pallier, qui permet aux auteurs de prendre du recul en attribuant au personnage le cours du récit guerrier et de l'objectiver comme témoignage. Il se justifie historiquement par le fait que pour tous les auteurs nés après 1960, la guerre est un événement médié par le souvenir familial ou la littérature. Les témoignages présents dans les albums prennent la forme de carnets, d'entretiens de peintures (Pour Van Gogh, chez Larcenet) qui reproduisent les sources réelles.

L'évocation de la violence et de sa mémoire dans l'après-guerre se manifeste également par la représentation des « gueules cassées ». A la fin des pages dessinées de *Putain de Guerre !*, Tardi consacre deux planches muettes à des reproductions frontales des portraits de mutilés d'après *Service de santé aux armées pendant la Grande Guerre*[278]. Delphine Priet-Mahéo consacre tout un album à évoquer l'histoire d'une photographie prise en juin 1919 représentant une délégation de gueules cassées au congrès de la Paix à Versailles[279]. Elle insiste sur la mise en scène et raconte comment se fait la construction d'une image et, consécutivement, de la mémoire historique. Chez Dumontheuil c'est l'inverse, les mutilés

---

[277] KAIKENGER, Claire et ORTIZ, Pierre-Henri, « Entretien avec Vincent marie », nonfiction.fr, 21 août 2014. Consulté le 10/09/2014.
[278] Op. cit ;, *Hors-série Beaux-arts*, p91.
[279]DUCOUDRAY, Julien et PRIET-MAHEO, Delphine, *Gueule d'amour*, La boite à bulles, 2012, 111p, cité par Vincent Marie lors de son intervention de juin 2014 à Amiens.

sont contraints de vivres cachés dans les égouts. Ils incarnent, par rapport à la mémoire du héros Virjus, une mémoire dérangeante, sombre et souterraine, de la guerre[280].

Les cérémonies de l'après-guerre font également l'objet d'une image dans *Amère Patrie* et à la dernière page du *der des ders*. Elles mettent en scène un rassemblement d'anciens combattants en uniformes et de civils autour du monument de la commune. Les drapeaux tricolores et les emblèmes républicains y figurent. Chez Lax, c'est le maire qui tient le discours. Bien que la cérémonie et le monument se situent à proximité de l'Eglise on peut également voir la mairie. Chez Tardi c'est le colonel Fantin qui parle. Le ton est alors beaucoup plus patriotique et ironique « A travers toi, poilu de bronze, je salue tous les morts magnifiques de ces temps héroïques où chacun, du simple soldat au Maréchal de France, donnait ce qu'il avait de plus cher à la patrie : sa vie. Car la guerre, elle, ne ment pas ! » .

La Vigie, adaptation par Jean-Christophe Chauzy d'un livre de Thierry Jonquet, s'attarde plus longuement sur la représentation d'un 11 novembre plus contemporain. La première séquence de l'ouvrage suit en effet le défilé des anciens combattants jusqu'au monument aux morts local face à la mairie où le maire commence un discours. Bien que la scène se passe au début des années 2000, les compositions sont assez semblables à celles figurant des cérémonies de l'après-guerre. Les anciens combattants sont en revanche ceux de conflits postérieurs à la Première Guerre mondiale. Le rôle de la Première Guerre mondiale comme matrice, ou en tout cas pont d'origine d'un XXème siècle guerrier est explicitement mis au service d'un album qui s'attache à la question de l'impératif mémoriel. Du poilu de la Grande Guerre à un vétéran de la Serbie, les anciens combattants sont mis en avant.

C- La guerre évocatrice de toutes les guerres

De par les conditions terribles d'existence des soldats au front, de par le franchissement de seuils de violence imposé à toute une société de conscrits, de par ses conséquences durables sur leurs esprits, qui ont façonné une culture du silence jusqu'à la disparition des derniers combattants et de par, enfin, son bilan effroyable, la Grande Guerre s'est imposée comme la guerre des guerre. La guerre matricielle du long XXème siècle et de ses traumatismes. Les auteurs, qui invoquent fréquemment le terme de « der des ders » dans les dialogues de leurs personnages sont bien conscients de l'existence d'une Seconde Guerre mondiale, des guerres de décolonisations, du Vietnam et de celles de l'après 11 septembre. Un jeu d'inter-référence se met parfois en place, le plus souvent centré sur le traumatisme.

[280] DUMONTHEUIL, Le Roi cassé, Casterman, Un Monde, 2005, 96p.

Dans *Le Baron Rouge*, Georges Pratt confronte ainsi Richthofen à un vétéran américain de la guerre du Viêt Nam qui se fait passer pour un journaliste afin de l'interroger. Le thème central du livre est la possibilité d'arriver à surmonter son expérience de la guerre, et principalement la responsabilité de la mort d'autres individus. Après l'aveu de vétéran, la narration prend la forme d'un échange réciproque de souvenirs qui permettent de tisser des liens entre des expériences différentes. La spécificité, le contexte *des* guerres disparaissent devant la figure unifiée de *la* guerre : « Vous n'étiez qu'un rouage de la grande machine de guerre »[281]. A la question du vétéran, l'ancien combattant insiste :

> « Il n'y a pas de secret… Chacun fait l'expérience de la guerre à sa façon, séparément. Nous voyons différemment. Nous nous souvenons différemment. Vous aurez toujours votre propre guerre. »[282]

Les représentations cinématographiques du Viêt Nam nourrissent également les auteurs. La séquence appartenant au deuxième tome de *Notre mère la guerre* ou Vialatte retrouve le lieutenant Janvier ivre est selon le scénariste Kris une référence à la scène d'ouverture du film de Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now* :

> « Alors ça se voit pas forcément comme ça, mais moi je sais que ça vient de là. J'avais envie de ce genre de scène là. Ça marche qu'avec les gens qui l'ont vu quoi. Parce que quand t'es un peu cinéphile, tu sais que c'est cette scène là… »[283].

La couverture de l'homme de l'année 1917, réalisée par le dessinateur de la série Mr Fab et l'illustrateur Manchu, est révélatrice d'un syncrétisme de divers types de représentation de la guerre à différentes époques[284]. La peinture d'histoire se retrouve dans le choix d'une illustration en couleur directe, le réalisme du dessin et l'absence d'encrage. Les deux références à l'origine de la composition sont, d'une part, l'affiche originale française d'*Apocalypse Now*, représentant un soleil couchant au-dessus d'un fleuve et d'autre part celle du film de Steven Spielberg *Il faut sauver le soldat Ryan* (1998). Cette seconde affiche, d'un film se déroulant pendant la Seconde Guerre mondiale, prête sa silhouette de soldat évoluant

---

[281] *Op. cit.*, PRATT, George, Chapitre 4, n.p.
[282] Ibid., Chapitre 5, n.p.
[283] Entretien avec Kris, le 15/03/2013, Annexe 5.
[284] TOMBELAINE, Philippe, « L'homme de l'année 1917. Le soldat inconnu. », 17 janvier 2013, http://bdzoom.com, Interviews, consulté le 25/09/2014.

en plan large vers le spectateur. L'uniforme américain de 1944 est devenu un uniforme français de la Grande Guerre. (Figure 19)

Figure 19 : Une couverture syncrétique.

Dans *Dix de der*, de Didier Comès, la mémoire des deux guerres coexiste. Le souvenir de 14 se manifeste par le biais de fantômes et de corbeaux prophétiques (animaux récurrents dans l'œuvre de l'auteur) aux combattants de 1944[285]. Les thèmes abordés sont là encore la permanence des guerres et de la violence. *Le cœur des batailles* fait le parallèle en situant l'énonciation du souvenir de la Grande Guerre par le protagoniste, l'homme de lettre Blaise Boforlant, en 1939 pendant la drôle de guerre[286]. L'aller-retour régulier entre les deux époques l'incite à les mettre en parallèle. L'évacuation de Strasbourg anticipant l'avancée allemande est l'occasion de voir que les auteurs rendent manifeste le souvenir de la Grande Guerre.

Plus violente que les précédentes, fondatrice de toute la violence du siècle à venir, la mémoire de la Grande Guerre fait de l'événement un summum d'absurdité, de folie collective et d'horreur. La Grande Guerre développe, on l'a montré, des mythologies. Les albums proposent donc une multitude de récits interprétatifs de l'événement, souvent en lien avec leur époque. Pour comprendre la constante contemporanéité de cette mémoire, on peut tenter une étude groupée des personnages fictifs qui met à jour des oppositions sociales et prête, malgré le règne de l'absurde, du sens à la guerre.

[285] COMES, Didier, *Dix de der*, Casterman, 2006, 54p.
[286] MORVAN, Jean-David et KORDEY, Igor, *La Marne*, « Le Cœur des batailles », tome 2, Delcourt, Conquistador, 2007, 46p.

Chapitre 6 : Des poilus de papier : essai de prosopographie des personnages combattants

Se pencher sur les personnages de fiction créés ou mobilisés par les auteurs revient à se demander comment ces derniers ont pu imaginer et rendre compte de la manière dont les hommes et les femmes de 1914 pouvaient bien percevoir le monde qui était le leur. Etudier ces personnages permet aussi de mesurer la part du regard contemporain projeté sur le passé par les créateurs.

Les nombreux témoignages disponibles peuvent fournir des personnages. Il est ainsi possible de croiser au fil des albums certains témoins de la guerre incarnés sous la forme de poilus de papiers[287]. Gaston Peyrac, dans *Notre mère la guerre* est ainsi une figure inspirée de Louis Barthas, tonnelier, dont il partage le grade, les idéaux pacifistes et le commandement d'une section de jeunes repris de justice.

Tous ces personnages sont tout autant des cas individuels que des archétypes, forgés à partir d'expériences imaginées ou empruntées à la documentation et répondant à des besoins dramatiques. Ils forment, à travers l'ensemble des albums, une gamme d'expériences à la fois singulières et communes, ouvrant une porte vers l'imaginaire de la Grande Guerre. Pour les besoins de ce chapitre, un sous-corpus de 60 albums ayant pour objet principal la représentation du combat au front et en seconde ligne a été défini, permettant de se focaliser sur la figure du poilu. Le choix de ces albums peut être contesté. Il est surtout représentatif de la disparité du corpus quant à la définition et à la personnification des soldats.

1- Des destins individuels évocateurs de la diversité des expériences de la guerre

André Loez, dans un article consacré aux identités des soldats Français dépeint les mécanismes à l'œuvre dans les inégalités de traitement des combattants. Pour lui ces inégalités recoupent les inégalités sociales au moment de l'engagement puis au front[288]. Les soldats dotés de savoirs spécifiques (comme la maîtrise d'une langue, la mécanique…) et d'un réseau d'interconnaissances ont ainsi accès à des fonctions rattachées à l'Etat-major. De

[288] LOEZ, André, « Militaires, combattants, citoyens et civils : les identités de soldats Français en 1914-1918. », Pôle Sud, 2012/1, n°36, p 67-85. Consulté en version Html sur Cairn en septembre 2013.

même, le taux de mortalité des artilleurs (8%) et des soldats incorporés dans le génie (6%) sont inférieurs à celui de l'infanterie (22%).

A l'inverse, Loez indique que les individus les plus exposés sont les officiers de contact (lieutenants, capitaines…) et les hommes entre 20 et 30 ans ne possédant pas les compétences qui leur permettraient d'accéder à une fonction moins exposée. Desloches, dans la troisième complainte de *Notre mère la guerre* évoque cette recherche du « filon » :

> « Un emploi, c'est tout ce dont je rêve ! Mes galons de maréchal pour un métier ! Tenez, regardez, j'ai listé tout ce qui pourrait m'éloigner un peu des lignes, des balles, des obus et des grenades… Téléphoniste, signalisateur, colombophile, cycliste, observateur, secrétaire, interprète, pionnier, même cuistot s'il le fallait, j'en passe et des meilleurs ! »[289]

Les albums du corpus rendent dans l'ensemble compte de cette partition et de la diversité des expériences de la guerre. Bien que les artilleurs soient fréquemment mentionnés dans les albums, ils ne font pas de personnages principaux ni même secondaires. Ils sont le plus souvent évoqués comme une menace lointaine et ambivalente. Alors que leur rôle dans la préparation des assauts n'est pas toujours mentionné, ce sont les obus tirés par erreur dans leurs propres tranchées qui sont systématiquement mis en avant comme dans le deuxième tome d'*Amère patrie*, dans lequel un poilu s'emporte contre eux : « Font chier nos artiflots ! On a bien assez des Boches pour nous canarder ! »[290]. Même constat dans *L'ambulance 13* lorsque la cérémonie précédent l'enterrement du lieutenant Jaquin est interrompue par un bombardement. Un des gradés présents s'écrie : « Nom de dieu ! Ce sont nos 155 qui nous bombardent ! ». Dans *La Grande Guerre de Charlie*, cette question fait l'objet d'un arc narratif de plusieurs semaines qui repose sur la capacité de Charlie à franchir, à découvert, le no man's land alors que les nombreuses estafettes précédentes ont échoué, pour transmettre au lieutenant Snell le message de faire cesser les tirs de l'artillerie qui tombent sur les lignes de son unité :

> « Mais, ça n'peut pas attendre. Mes copains sont en train d'mourir en ce moment ! Ils se font massacrer par nos propres canons ! »[291].

[289] Op cit., p22.
[290] *Op cit.*, p5.
[291] *Op cit.*, p11.

Dans *C'était la guerre des tranchées*, ils sont même un outil de la contrainte qui pèse sur les poilus quand le général de brigade Berthier ordonne de faire bombarder les lignes françaises afin d'empêcher tout repli[292].

Figure 1 : Distorsion du rôle de l'artillerie chez Jacques Tardi.

Dans l'ordre de la représentation, il y a donc une distorsion du rôle des artilleurs. Ceux-ci sont placés du côté de la menace permanente, tout comme l'ennemi, qui pèse sur les soldats des premières lignes.

C'est l'infanterie qui constitue pourtant le milieu privilégié pour raconter la Grande Guerre. Elle s'impose comme une forme de normalité, de niveau de base de l'expérience combattante fantasmée. En effet, sur les 196 albums considérés - et bien que les « métiers » de l'arrière, la marine et plus régulièrement l'aviation soient évoqués - l'infanterie peut être clairement identifiée comme vecteur central de représentation des combattants dans le récit, dans au moins 98 albums. Ce chiffre inclue les cas où les combattants sont directement montrés, comme ceux où le passé d'anciens combattants est évoqué.

La question des affectations et de la « place » de chaque personnage au sein de la guerre recoupe bien dans l'esprit des auteurs des questionnements liés à leur caractérisation sociale. Chacune des caractéristiques significatives compte plusieurs modalités qui tendent à définir des jeux d'oppositions entre les combattants. Elles sont également importantes dans la mesure où elles permettent aux auteurs d'attribuer un sens à la guerre.

[292] *Op. cit.*, p 50.

2- Aristocrates et classes populaires

Une autre ligne de partage d'ordre social semble structurante au sein de ces combattants de papier. Elle montre que la Grande Guerre se situe pour les observateurs de notre temps à la charnière de deux siècles. C'est la représentation des aristocrates et plus généralement les notables. Ces personnages sont le plus souvent associés à un discours conservateur qui semble s'opposer à une modernité, caractéristique du siècle suivant et annoncée par la guerre.

L'oberleutenant autrichien Radesky, qui participe à la récupération de l'or monténégrin après avoir été approché par Corto Maltese dans *Sous le drapeau de l'argent*, bien que lui-même aristocrate, exprime ce décalage et cette inadéquation avec la révolution en marche qui condamne « l'empereur et l'élite aristocratique »[293].

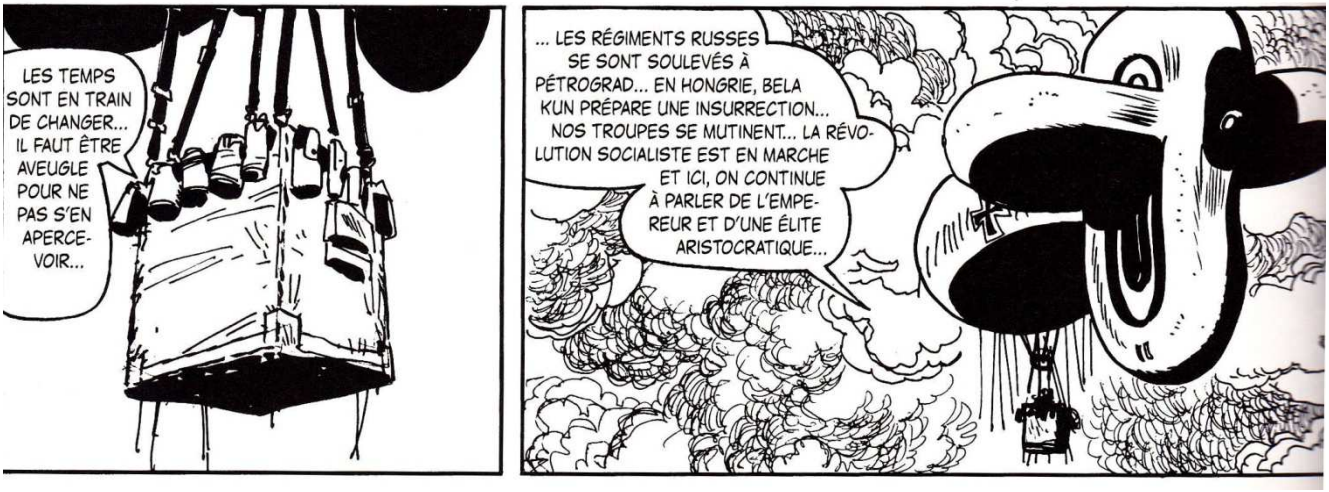


Figure 2 : Radesky, un aristocrate traitre à sa classe.

Dans *L'or et le sang*, la posture aristocratique classique disparaît également. Le duo de personnages principaux proposé par les auteurs est présenté comme complémentaire. L'amitié, forgée dans les tranchées entre Calixte de Prampéand, industriel parisien et Léon Matilo, truand corse, n'est possible que par leur expérience commune de la guerre. Calixte choisit après la guerre de tourner le dos aux affaires familiales et est amené à endosser la posture de l'aristocrate aventurier romantique, cherchant la gloire dans la justice des combats qu'il mène. En l'occurrence il s'agit d'une guerre d'indépendance au Maroc[294].

L'inadéquation d'un *ethos* aristocratique avec le début du XXème est au cœur de l'unique album paru d'une série abandonnée, *Le cuirassier*. Le personnage principal, Paul de l'Estale

[293] PRATT, Hugo, Les Celtiques, Corto Maltese, Casterman, p
[294] NURY, Fabien, DEFRANCE, Maurin et BEDOUEL, Fabien, MERWAN, *L'or et le sang*, tomes 1 et 2, 12 bis, 2009, 2010, 54p.

se voit dès sa jeunesse contraint par son milieu. Son père cherche à le détourner de son goût pour l'aviation naissante au profit de l'équitation. Le discours met en avant le rang et la distinction aristocratique contre l'idéal républicain :

> « Malgré l'abolition des privilèges, malgré leur république, il y a toujours en France un bon nombre de bourgeois qui se damneraient pour ajouter une particule à leur noms. Les gens bien nés ont donc encore du prestige… »[295]

Des cavaliers aux aviateurs

La crispation aristocratique à propos de l'équitation redouble ici la question proprement militaire et stratégique de l'armement dans la guerre moderne. Evocatrice des guerres du XIXème siècle, la cavalerie devient avec la guerre de position, inadaptée à la conduite des combats sur le front occidental. L'opposition, même contrariée, de Paul de l'Estale à sa famille et aux autres étudiants de Saint-Cyr, le place du côté des personnages d'aristocrates qui renoncent à leurs privilèges et à la distinction.

La série *Les sentinelles* propose au contraire un personnage d'aristocrate aviateur, le capitaine Hubert Marie de Clermont. Le personnage apparaît dans le deuxième tome comme antipathique, imbu de lui-même et conscient de son rang aristocratique. Alors que le lieutenant Taillefer est d'emblée sceptique à propos de l'héroïsme et de la guerre, Clermont en tire de l'orgueil : « Vous avez pris le château de Mondement, c'est pas rien ! Et puis, on est des héros maintenant ! »[296].

Lors de leur première rencontre, il se permet de souffleter le lieutenant avec son gant. Le geste est associé aux duels d'honneur qui marquent les représentations de l'idéal aristocratique mais aussi celles du XIXème siècle romantique. Le personnage fait partie d'une longue lignée de soldats. Il est marqué par la défaite de Sedan qu'il reproche à son père, alors colonel et adopte une attitude revancharde à l'égard des Allemands. L'aviation militaire lui convient donc à deux égards : elle constitue une avancée technologique par rapport à 1870 et permet à des individualités de se distinguer au combat.

Si la première image donnée en est peu flatteuse, le personnage connaît au fil des albums une évolution qui le pousse à la fin du tome 3 à renoncer à son nom, puis à ses galons de capitaine. En devenant une sentinelle volante, « Pégase » perd aussi ses illusions à propos de l'héroïsme combattant et sa confiance dans la hiérarchie militaire :

---

[295] Le cuirassier, p 16.
[296] *Ibid.*, Les sentinelles, tome 2, p 61.

> « DJIBOUTI : Tiens ? Vous avez enlevé vos galons, capitaine ?
>
> CLERMONT : Oui, à cause de vous… Je préfère quand vous m'appelez 'le merle' ! »[297]

Aviateur également, Guillaume de Brignac, personnage de *Mattéo*, de Jean-Pierre Gibrat partage cette forme de supériorité et d'insolence. Bien qu'il ne soit pas directement présenté comme un aristocrate, sa supériorité sociale est clairement mise en avant. Ingénieur en mécanique ondulatoire il appartient à une famille de possédants : «Ils en avaient de la chance, tout leur appartenait, les vignes, les maisons, les gens, enfin leur travail. » [298]

Dans l'album, c'est l'inégalité sociale devant la guerre qui est exposée au cours d'une confrontation de deux expériences, celle de l'aviateur aristocrate et celle du fantassin issu d'une classe populaire:

> « DE BRIGNAC : Enfin, je sais ce que c'est…
>
> MATTEO : Non je ne crois pas que tu saches. Je dis même que t'en sais rien du tout. Tu peux faire ton mariolle avec tes clopes américaines, mettre ton képi de travers pour faire ton élégant, même piquer la copine des autres, y a encore trop rien à dire… Mais la merde qu'on a vécue, tu y as pas le droit. »[299]

Malveillances contre valeurs guerrières.

La tradition de la noblesse d'épée est attachée, pour les auteurs, à l'imaginaire aristocratique. Le partage entre les aristocrates et le reste des personnages (notables ou populaires) recoupe donc celui de la hiérarchie militaire et place ces personnages du côté du commandement. Deux modalités sont alors possibles : l'incarnation d'une autorité jugée abusive ou bien celle de l'honneur dans la guerre.

Le personnage du colonel Fantin de Larsaudière, imaginé par Didier Daeninckx et Tardi dans *Le der des ders* appartient à la première. Outre le port de l'uniforme après-guerre et son attitude hautaine, Fantin se rapporte également à la figure de l'officier-salaud. Tardi le dessine page 77, en état de choc, en train d'assassiner un soldat de son régiment. La nature aristocratique du personnage fait sens dans cet album qui repose sur l'exposition d'un événement marginalisé de la Grande Guerre, le siège mené contre les soldats russes bolcheviks à la Courtine entre le 26 juin et le 19 septembre 1917 :

---

[297] *Ibid.*, *Les sentinelles*, tome 3, p 64.
[298] *Ibid.*, *Mattéo*, tome 1, p 8.
[299] *Op. cit.*, p 55.

> « Ce cirque a duré quatre jours et quatre nuits. Les Français sont là pour appuyer les loyalistes en cas de nécessité, mais FANTIN fait donner l'artillerie avec rage… excès de zèle… la salope, il veut un vrai massacre ! »[300]

L'épisode tout comme ses conséquences décrites dans l'album prennent donc la forme d'un affrontement idéologique entre les mutins bolcheviks et les Russes blancs alliés à un aristocrate Français. Une lutte à mort entre aristocrates et anarchistes.

Le personnage du commandant Garnier de Fix dans *L'Ambulance 13* peut également être placé dans la première catégorie. Lors d'une séquence montrant le lieutenant Bouteloup opérer des blessés dans un hôpital de campagne, le commandant lui donne l'ordre de laisser amputer la jambe d'un soldat. Le lieutenant choisit de désobéir à cet ordre ce qui lui vaut un rappel à l'ordre :

> « […] Mais, premièrement, ici, aucun médecin n'a d'équipe. Et vous allez me faire le plaisir de libérer la vôtre ! Deuxièmement, j'ai une excellente mémoire. Vous avez désobéi à mes ordres en perdant du temps sur un cas simple et je ne l'oublierai pas ! »[301]

La supériorité sociale du titre redouble ici la supériorité hiérarchique.

A l'inverse, d'autres albums mettent en avant la dimension chevaleresque de l'aristocratie et de ses militaires de carrière contre des comportements présentés comme déviants et contraires à une pratique idéale de la guerre. C'est le cas dans le deuxième volume de *La Grande Guerre de Charlie* qui voit s'opposer deux officiers allemands à propos du sort d'un officier britannique. Alors que le colonel Zeiss torture le prisonnier, un major tente de l'en empêcher. (Figure 3)L'éthique de la guerre rapportée à la convention de Genève se voit réfutée par le colonel au motif que la Grande Guerre « est la plus sale guerre que le monde ait jamais connue ! »[302]. Un peu plus loin c'est un officier Britannique qui empêche un sergent de tirer sur des Allemands désarmés.

[300] *Op. cit.*, *Le der des ders*, p 30.
[301] *Op. cit.*, *L'ambulance 13*, tome 1, p21.
[302] *Op. cit.*, *La Grande Guerre de Charlie*, Volume 2, p 94.

Figure 3 : Une aristocratie défendant les règles de la guerre.

Il y a donc une éthique aristocratique du combat qui tente de s'opposer à l'horreur absolue que constitue la Grande Guerre. Guerre totale, absurde où règne l'arbitraire. Tout comme la manière d'être aristocrate, cet idéal est marginalisé dans les albums et renvoyé au passé.

Si la manière dont les aristocrates se distinguent dans la guerre et s'opposent aux classes populaires, celles-ci sont beaucoup plus représentées. Elles composent le « poilu » générique qui n'est parfois défini que par son emploi (les ouvriers et paysans représentent dans les albums le gros des troupes), sa région (Paris, la Bretagne et l'Est souvent cités) mais le plus souvent aucun des deux.

3- Des nationalités : La part belle aux « poilus ».

Si l'on se réfère uniquement à la soixantaine d'albums qui met en scène le combat à l'avant, on peut constater que les personnages principaux sont essentiellement des Français. Cette surreprésentation est plutôt conforme à celle des auteurs eux-mêmes, bien qu'elle ne la recoupe pas absolument. La raison invoquée par Tardi, dans le film accompagnant l'exposition présentée à Angoulême et par la suite à l'espace Niemeyer, à Paris, est celle de la difficulté à pénétrer les schèmes mentaux et à s'imaginer quel pouvait être le ressenti d'un jeune soldat Allemand ou Italien de l'époque, là où celui des soldats Français n'a déjà rien d'évident. Le récit de la Grande Guerre semble donc considéré par la plupart des auteurs comme une histoire Française, qui ne prend son sens qu'à la focale nationale (parfois

nationaliste). Sur la cinquantaine d'albums du sous-corpus, dans lesquels on peut déterminer la nationalité des personnages principaux, 32 mettent en scène des Français. Certains auteurs se sont néanmoins essayés à proposer des personnages différents.

On peut ainsi repérer quelques personnages principaux qui sont des combattants allemands Dans la plupart des cas, ces personnages ont les mêmes caractéristiques que les soldats français. Goetz Von Berlichigen, de *l'Ombre du corbeau* et Karl Hollwitz, l'étudiant en paléontologie de *Saint-Acheul '17*, récit court de Sergio Toppi subissent la guerre, tout comme les poilus de Tardi. Leurs destins leur échappent. On peut y ajouter le personnage de Hans, dans *La guerre des lulus*, qui, découvert par les jeunes héros à la fin du premier volume, occupe une place centrale dans le second. L'album décrit comment le fossé linguistique et idéologique (les enfants ne connaissent des Allemands que ce que la propagande de guerre en dit) se comble et qu'une amitié naît entre eux.

Manfred Von Richthofen, héros du *comic Le Baron Rouge* (dans la série originale, de Kubert et Kanigher, puis dans le roman graphique proposé par George Pratt) et d'une aventure de Corto Maltese est également un personnage complexe. George Pratt lui prête, en effet, des convictions antimilitaristes et un dégoût de la violence et de la mort. L'album est ainsi l'un des rares à représenter la trêve de Noël 1914 (bien qu'en la déplaçant en 1917) et les scènes de fraternisations spontanées qui constituent pourtant un repère mémoriel important. La séquence (la dernière qui relève du flash-back) se place en point d'orgue du livre. Le moment où les questionnements abordés à propos de la guerre en général et du traumatisme de l'expérience du combat trouvent un aboutissement, sinon une réponse. La figure de « l'ennemi », qu'il soit Allemand, Français ou Britannique s'efface temporairement devant ce qui fait la communauté de leur sort : l'inhumanité de l'état de soldat. Ce qui fait du Baron rouge un bon témoin de la scène, c'est qu'il s'en sent paradoxalement exclu. Il reprend ainsi à son compte les propos que Mattéo tenait à l'aviateur De Brignac :

> « Je n'avais pas autant souffert que ces hommes, je n'étais pas passé par les mêmes épreuves. Je m'étais mis à distance de la masse humaine… et à présent je souhaitais désespérément m'y mêler »[303]

Fritz Haber, également, est présent sur le front à partir du tome 3 de la série de Vandermeulen et fait donc partie, avec le grade de capitaine, des combattants de la guerre.

Cette inhumanité partagée donne lieu, durant toute l'époque considérée, à des représentations de « l'ennemi » dans les albums adoptant le point de vue du côté français qui tranchent avec la période précédente des comics britanniques et des albums pour enfants contemporains du

[303] PRATT, George, *Le Baron Rouge. Par-delà les lignes*, Panini comics, 2010 [1990], n.p.

confit[304]. L'image de l'Allemand dans *Zoo* est ainsi identique à celle des Français dans le découragement, l'accablement affiché et les restes d'humanité.
D'autres nationalités sont également représentées au sein desquels on peut d'ores et déjà noter une forte sous-représentation des Américains. Malgré leur appui logistique décisif et leur entrée en guerre en 1917, les Etats-Unis restent très peu représentés dans les albums. Avant l'incursion du *Lincoln* (2013) de Jouvray dans les tranchées de la Grande Guerre, seul un personnage principal peut être recensé. C'est le géologue aviateur de *l'Homme du Tanganiyka* qui malgré sa participation à un fait de guerre n'a pas le profil d'un combattant mais plutôt celui, à l'instar du maltais Corto Maltese, de l'aventurier, archétype appartenant autant à la bande dessinée qu'aux autre médias de la culture de masse. Ce type de personnage, tout comme l'Espagnol Mattéo, apportent un point de vue extérieur sur une guerre dont ils restent en marge. Ce point de vue tend dans les trois cas vers le pacifisme. Il est important de constater que, alors que certains auteurs considérés sont américains, les personnages eux-mêmes sont le fait de deux Italiens et d'un Français. Cette sous-représentation peut s'expliquer par la tendance de la mémoire historique à simplifier. Les Américains, semblent s'associer de manière privilégiée à la Seconde Guerre mondiale.

Les combattants britanniques sont en revanche un peu plus présents avec les personnages de la série La *Grande guerre de Charlie*, et *Mic Mac Adam*.

4- Religions et croyances populaires contre sécularisation.

La question du sens de la guerre est régulièrement abordée au regard de la religion. Un sens religieux et un attachement à des croyances populaires sont prêtés aux protagonistes comme une grille de lecture historiquement valable en 1914, dans un souci de réalisme.

Les personnages de prêtres ne sont pas rares et les séquences se déroulant dans des églises, nombreuses. Elles montrent là encore la recherche d'un sens aux événements par les combattants et l'échec de la prétention à l'expliquer totalement.

Le cas le plus développé est celui de l'album *Les Folies-Bergères*. L'arc narratif principal est l'arrivée puis le séjour en première ligne d'un prêtre attaché à l'Etat-major, venu étudier le « miracle » d'un soldat condamné pour l'exemple ayant survécu par deux fois à son exécution. Le motif du fusillé est récurent dans la mémoire dessinée de la Première Guerre

[304] Article du catalogue VMarie.

mondiale et le poids des 600 condamnés effectivement exécutés qui pèse sur la mémoire de l'événement est grand. La figure du fusillé-vivant est en revanche inédite. Le cas de François Waterlot fait en matière historique figure de cas unique. Odette Hardy-Hémery a publié les lettres de ce « mort vivant » qui explique les circonstances de sa survie[305]. Si les deux situations semblent se répondre, l'entretien avec Benoît Zidrou et la lecture de certaines de ses interviews ne permettent pas de penser qu'il ait eu connaissance de l'anecdote. Le doute qu'il distille quant à la manifestation de Dieu dans la guerre est, semble-t-il, la raison d'être de cette survie. Miracle qui face à l'horreur ambiante et au cynisme divin ne peut être que temporaire. Le soldat meurt en effet tout aussi inexplicablement après avoir revu sa petite fille, et avoir été gracié[306]. Alors que sa survie laissait au prêtre et aux soldats une raison de croire en l'existence de Dieu au cœur du chaos, l'horreur de la guerre les rattrape. Les pages 76 à 81 croisent en effet la représentation de la mort de chacun des hommes qu'il vient de quitter et une séquence hallucinatoire où Jehova et Satan discutent en frères de la guerre et échangent leurs uniformes (Figure 4) :

> « Satan : Tu verras qu'après, on ira encore raconter partout que c'est de ma faute ! […] Envoyer ton fils à la mort, faire de sa souffrance le symbole même de ta doctrine ne suffisait pas. Il te fallait des charniers, des guerres de religion, des guerres saintes…
>
> Jéhova : Rien de tel qu'une petite guerre pour remplir les églises !
>
> - Hé ! Au fait ! C'est à toi de jouer l'Allemand aujourd'hui !
>
> - Juste ! Chacun des deux camps doit être persuadé de lutter pour la seule juste cause : moi ! Tout est là. »

[305] HARDY-HEMERY, Odette, *Fusillé vivant*, Galimard, 2012, 280p. L'officier chargé de donner le coup de grâce avait commencé par la gauche de la rangée et n'avait pas eu le courage de la terminer.
[306] ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, pl 61, n. p.

Figure 4 : Le cynisme divin.

C'est moins l'existence d'une cause religieuse de la Première Guerre mondiale qui est suggérée ici que l'échec de la possibilité pour les contemporains de penser la guerre selon une grille religieuse faisant partie de leur quotidien. *Notre mère la guerre* propose le même cas de figure de victoire progressive de l'absurdité sur les velléités d'organisation (Figure 4)[307]. *Le Roi cassé* figure un dialogue entre Jésus et Simon Virjusse qui est lui aussi marqué du sceau de l'absurde. Dans *l'Ambulance 13*, les bombardements rendent dérisoires la tentative d'une cérémonie d'enterrement dans les règles et le sergent, prêtre, semble avoir lui aussi perdu la foi : « Je l'étais encore il y a un peu plus de deux ans. Maintenant, mon fils, j'essaye plus simplement de rester un homme… »[308].

La guerre dans la bande dessinée se présente donc comme un espace propice aux manifestations de « l'esprit de la guerre » sous la forme du surnaturel ou tout du moins de l'inexplicable. A la guerre hantée par le surnaturel présentée ici correspond des pratiques bien réelles de l'après-guerre. Jay Winter découvre dans son livre *Entre deuil et mémoire, la Grande Guerre dans l'histoire culturelle européenne* qu'au deuil de masse qui touche la

[307] KRIS et MAEL, op. cit., Troisième complainte, p 46-47. La séquence reprend un motif du de le deuxième complainte, où la prière avait redonné confiance au personnage.
[308] COTHIAS, Patrick, ORDAS, Patrice et MOUNIER, Alain, *L'Ambulance 13*, « tome 1 : Croix de sang », Bamboo, Grand Angle, 2010, p8.

société correspond une augmentation de la pratique du spiritisme dans les pays touchés par la guerre[309]. *Là où vivent les morts*, avec son personnage de détective spirite est représentatif de l'état d'esprit de l'époque, tout comme l'est le détective Varlot personnage de Daeninckx et Tardi dans un registre plus réaliste.

Face aux religions instituées, deux alternatives peuvent être proposées. Le refus manifeste de croire, parfois exprimé sur le mode politique, est la première. Les personnages de socialistes ou d'anarchistes, comme le narrateur de *Putain de guerre !* expriment une méfiance vis-à-vis des prêtres, présentés comme des fauteurs de guerre :

> « Si Jésus était encore de ce monde, il aurait pris un fusil français pour tirer sur les Allemands, disais-tu à qui voulait bien t'écouter. Un soir tu es parti en enfer, on ne t'a jamais revu. On a mis trois jours à se rendre compte que tu n'étais plus là. »[310]

Alors que Marcel, dans *La tranchée*, est interrompu dans sa prière par les autres membres de son groupe, Mattéo décrit la mort de l'un de ses camarades, breton croyant, avec une ironie désabusée :

> « Harponné par le ciel, le bloc de granit ! Dieu avait rappelé son âme, on suppose, mais il a recraché son corps comme un noyau… A la guerre, faut croire que Dieu ne se tient pas mieux qu'un autre… »[311]

La religion en tant que porteur de sens possible n'est présente que dans une minorité d'albums. Elle l'est le plus souvent à travers le christianisme (conçu comme dominant en Europe à cette époque) mais constitue toujours un effort voué à l'échec : l'horreur de la guerre résiste à l'analyse religieuse. Plus encore, elle semble contribuer pour les auteurs à la sécularisation du XXème siècle. Dans la majorité des albums, aucune croyance religieuse n'est mentionnée. L'islam est évoqué dans les albums mettant en scène les troupes coloniales, mais toujours marginalement, afin de renforcer l'impression de différence culturelle entre les combattants.

En revanche, les auteurs valorisent des formes de croyances et de superstitions propres aux combattants. David B, dans *La lecture des ruines*, choisit de prendre pour héros un espion et

---

[309] WINTER, Jay, « Le spiritisme et la 'génération perdue' », *in Entre deuil et mémoire. La Grande Guerre dans l'histoire culturelle de l'Europe*, trad. Christophe Jacquet, Paris, Colin, 2008, ; *Sites of memory, sites of mourning. The Great War in European cultural history*, Cambridge, Cambridge Universuty Press, 1995.
[310] *Op. cit.*, tome 2, p 37.
[311] *Op. cit.*, Première époque (1914-1915), p 32.

folkloriste hollandais, Van Meer, qui a une connaissance accrue des croyances liées la guerre. Pour les soldats au front, l'organisation du chaos prend aussi la forme de la légende ou du mythe. Ces croyances ont une fonction lancinante dans l'album. Le ton onirique et le graphisme expressionniste de David B les rendent de plus en plus prégnante. La double page 10-11, composée de huit bandes de même dimension est un exemple de leur mise en valeur. Les compositions illustrant les récits, mélanges de ligne claire et d'aplat noir sont allégoriques.

La quatrième image montre un soldat français gigantesque empaler trois Allemands : « [il avait ainsi appris] que certains soldats affûtaient leur baïonnette ou leur poignard avec une pierre de foudre afin d'être invincibles au combat. »[312]. L'existence parmi les soldats britanniques de talismans constitués de terre provenant de la tombe d'un ancêtre est suggérée par l'auteur dans la septième case. La dernière explique que voir un autobus est sur le front signe de mort prochaine en raison de la proximité phonétique avec le mot obus et figure un autobus remplis de cadavres[313]. En faisant le choix de représenter littéralement les superstitions dans une configuration qui les met en valeur par rapport au texte, David B accrédite pour le lecteur ces manifestations des esprits.

D'autant que le graphisme employé ici est semblable à celui employé plus loin pour figurer un combat réel. Le livre est truffé de ces points d'ancrage mythiques qui contaminent le fonds historique et l'histoire d'espionnage. A la page 14 Van Meer identifie en l'officier de liaison britannique, Phillimore ayant perdu sa jambe, son bras et son œil gauches à Nisnas une divinité yéménite. Les dernières planches sont le moment du triomphe de ces mythologies de combattants. Dans une mise en page en gaufrier en 3 vignettes, 3 bandes, elles tressent ensembles, trois fils narratifs : L'officier français attend le fantôme du britannique : « En bon Anglais, il croyait aux fantômes, je suis certain qu'à minuit il sera là »[314], une espionne au chevet de Van Meer lui raconte une histoire. Au même moment, tous les soldats sont en quête de signes à interpréter : « Cette nuit-là, comme toutes les autres nuits depuis le début de la guerre, les soldats guettaient les signes de leur mort prochaine. »[315]. Le caractère mythique de l'ouvrage gomme tout autre sens que celui qui découle de la guerre elle-même. Tout comme l'ingénieur Hellequin et sa méthode scientifique, les soldats ont les moyens de déchiffrer le langage de la guerre mais ne parviennent qu'à y lire leur destruction prochaine. On retrouve mention d'un talisman (une pierre de foudre) dans le premier tome de la série *Le long hiver*,

[312] David B, *op. cit*., p 10.
[313] *Ibid*., p 11.
[314] *Ibid*., P 77
[315] *Ibid*., p 78.

offert à Baptiste Beaufils par sa femme afin de le protéger des combats[316]. Perdant espoir après la perte de son fils et de sa femme, le personnage cède la pierre à un jeune soldat. Il mourra, fusillé, à la fin du tome 2.

Le personnage de Vincent Van Gogh, dans *La ligne de front* de manu Larcenet est directement confronté à cette même quête du sens à travers les superstitions combattantes. A plusieurs reprises, l'artiste voit les poilus destinés à mourir, dans la suite du récit, sous la forme d'oiseaux[317]. La clé est donnée dans une séquence de deux planches où un soldat lui explique que les animaux qu'il a vus sont des engoulevents envoyé en présage de mort par l'entité symbolisant l'arbitraire de la mort en guerre : « …La mère des obus, c'est celle qui décide qui va mourir… Sur la ligne de front on raconte que c'est elle qui dirige les obus, les balles, les grenades, les gaz vers les soldats… on dit aussi que, quand elle choisit un gars, elle lui envoie un engoulevent pour l'accompagner… »[318]. La superstition du soldat Masterian relève là encore d'une volonté prêtée aux soldats d'organiser un réel marqué par la modernité des armes qui rendent la mort anonyme. Les balles, obus et grenades sont liés à tout ce que la guerre a d'imprévisible. L'usage de l'engoulevent place l'explication du côté du mythe et de l'anthropologie. Cet oiseau est identifié, au moins dans certaines sociétés sud-américaines, comme appartenant au monde des morts :

> « Quant à l'Engoulevent, on lui prête une avidité et une nature chagrine en raison de ses mœurs nocturnes, de sa vie solitaire, de son cri lugubre, et de son large bec fendu jusqu'en arrière des oreilles qui lui permet d'engloutir de grosses proies. Cet « oiseau-fantôme », dit-on parfois, est associé à la mort ou joue le rôle d'intermédiaire entre les morts et les vivants. »[319]

L'existence de légendes combattantes de la Grande Guerre est attestée par les témoignages mais aussi par l'effort, mené après-guerre, de folkloristes pour en établir des listes et les commenter. C'est par exemple le cas du linguiste Albert Dauzat, auteur de *Légendes, prophéties et superstitions de la Grande guerre*, qui se focalise sur les superstitions de

[316] MALLET, Patrick, Le long hiver, tome 1,
[317] *Ibid*., p 14, p 19, p 22, p 32, p35 et p 47.
[318] *Ibid*., pp 25-27.
[319] LEVI-STRAUSS, Claude, « D'un Oiseau l'autre. Un exemple de transformation mythique. », *L'Homme*, 1985, tome 25 n°93. p6. L'article porte sur des Indiens d'Amérique du Sud mais la remarque, en début d'article a peut-être un caractère général. N'ayant pas réussi à approcher Manu Larcenet, l'origine du choix de cet oiseau reste inconnu.

l'arrière. Il consacre un chapitre aux talismans dans lequel on peut voir que les superstitions évoquées par les auteurs de bandes dessinées se rattachent bien à l'époque :

> «On comprend aussi que la prière ou l'exorcisme […] puisse devenir à son tour un talisman. Il en est de même, en représentation comme en nature, pour les animaux, dont le rôle symbolique paraît aussi ancien que l'humanité. Un souvenir tangible d'une personne aimée appelle sa protection, son heureuse influence. »[320]

Ces croyances de guerre ne sont pas, dans le corpus, l'apanage des combattants français. Dans la bande éponyme de Sergio Toppi, le personnage de Myetzko est présenté comme un sorcier capable d'interpréter les signes, malgré l'incrédulité de son officier Batko :

> « Une fois de plus on s'en sort bien. Mais je le savais. Quand nous sommes partis, trois corbeaux se sont envolés sans croasser, heureux présage. »[321]

Un personnage de sage africain, au début de *Sang noir* (Physalis, 2013) prédit l'arrivée de la guerre et, tout comme le fait Myetzko à la fin de l'aventure, sa propre mort.

Quand les albums versent, comme c'est le cas dans la plupart de ces derniers exemples, dans le domaine du merveilleux, le récit semble valider la superstition. A l'inverse de la pensée religieuse de la guerre, présentée comme défaillante, les légendes, superstitions et croyances populaires les plus improbables permettraient de rendre quelque chose du sens de la guerre.

5- Une « guerre des vieux contre les jeunes » ?

La question de l'âge des personnages représentés permet de faire apparaître un autre jeu d'opposition qui recoupe partiellement la question des grades et de l'autorité. Dans *Les Folies Bergère* est évoquée une interprétation très particulière de la guerre. Selon les auteurs et par les paroles prêtées à un personnage d'enfant dont le frère combat au front. La Grande Guerre peut être envisagée comme une guerre intergénérationnelle :

> « Mais dans les tranchées, y a surtout des jeunes gars comme mon frère ou des hommes qui verront sans doute jamais leur premier cheveu blanc. Moi, je dis que

[320] DAUZAT, Albert, Légendes, prophéties et superstitions de la Grande Guerre, *Librairie Vuibert*, Paris, 2013 [1919], p 261.
[321] TOPPI, Op. cit, p 3.

cette guerre, c'est pas une guerre entre les Français et les Allemands… C'est une guerre entre les vieux et les jeunes ! »[322]

Les chiffres fournis par André Loez s'accordent avec cette vision des choses. Le bilan de la guerre a très lourdement pesé sur les effectifs des hommes entre 20 et 30 ans. La plupart des albums représentent sans insistance cette différence d'âge entre combattants et commandants. La séquence muette de la revue des troupes par un officier à cheval dans *Un après-midi d'été* est évocatrice[323]. La distance entre officiers et hommes du rang se manifeste narrativement par l'enchaînement court d'images muettes représentant le cheval au galop passe rapidement devant l'unité et s'éloigne. Elle se marque plus immédiatement dans la représentation graphique du gradé dont l'embonpoint et la moustache grise manifestent un âge plus avancé que les personnages principaux de l'album. D'une façon générale, le traitement graphique des gradés et des officiers de contact s'accorde pour les faire paraître sensiblement plus vieux que les soldats du rang, chez Tardi, dans *Mattéo*, *Le sang des Valentines*, *L'homme de l'année 1917*, *Le cœur des batailles*, *L'ambulance 13* (pour ce qui concerne le commandement), *Les Folies Bergère*…

Dans *Notre mère la guerre*, le thème de l'opposition générationnelle est présent puisque la caractéristique principale de l'unité de repris de justice du caporal Peyrac est leur extrême jeunesse. A la mort du jeune Jolicoeur, c'est d'ailleurs là-dessus qu'insiste le lieutenant Vialatte. Néanmoins, leur rapport à l'autorité vis à vis de leur caporal est différent. L'âge est synonyme d'expérience et un lien de respect et d'affection unit Gaston Peyrac à ses hommes. Ce lien est montré dans le second volume quand les délinquants se remémorent leur rencontre avec le caporal[324]. Ce dernier a également une fonction d'éducation et de discipline auprès de ses recrues comme le montre la séquence d'introduction de ces personnages : la première rencontre du lieutenant Vialatte avec eux se fait à cause d'un vol qui a été commis dans les rangs français.

L'ambulance 13, avec le personnage du lieutenant Bouteloup propose une inversion de la convention. Celui-ci est en effet présenté comme un jeune officier devant « gagner » le respect de ses hommes en dépit de leur âge plus avancé. Respect qu'il obtient en restant debout au feu lors de l'enterrement de son prédécesseur puis en tenant tête au major. Le thème de la jeunesse victime de la guerre se révèle d'ailleurs au cours de la cérémonie lorsque le cercueil du précédent lieutenant s'ouvre et que Bouteloup découvre « un jeune homme ne

[322] *Op. cit.*, *Les Folies Bergère*, pl 40-41.
[323] LE FLOCH, Bruno, *Un après-midi d'été*, Delcourt, 2007, np.
[324] *Op. cit.*, *Deuxième complainte*, p 32.

paraissant pas 20 ans avec des mains de pianiste »[325]. On retrouve le même type d'inversion dans *La Grande Guerre* de Charlie avec le personnage du Lieutenant Thomas et dans *Un après-midi d'été* avec « l'ingénieur ». Dans ces albums, les officiers de contact sont présentés comme étant d'un âge comparable à celui de leurs hommes. Tout comme dans *Amère Patrie* ou Jean Gadoix retrouve pour lieutenant un camarade de classe, Auxence, fils de l'instituteur. Cette identification des officiers aux soldats du rang est ambiguë. Dans les deux précédents albums elle débouche sur une forme de sacrifice des officiers qui refusent d'appliquer des ordres mettant (inutilement) en danger leurs hommes. En revanche dans ce dernier album, la rivalité enfantine entre les deux personnages ressurgit et se règle par le piège tendu à Gadoix par Auxence et son exécution pour désertion.

On trouve également, mis à part les anciens combattants représentés après-guerre, quelques personnages de soldats plus âgés engagés volontaires. C'est le cas du personnage de Célestin dans *Zoo*. En tant que médecin humaniste, c'est la souffrance des combattants au front qui le pousse à s'engager. La séquence décisive est d'ailleurs très évocatrice. Elle reprend de nombreux codes d'images de soins aux blessés, en deuxièmes lignes : après l'explosion d'un bâtiment, sans lien avec la guerre, les blessés sont réunis à l'église. Là-bas, Célestin est confronté à un enfant sous le choc, muré dans le silence, qui rappelle à un vétéran présent sur place « l'obusite », traumatisme psychologique répandu pendant la guerre[326]. Les cris, les expressions du médecin (« J'ai fait tout ce que je pouvais faire ») et la mise en scène générale (recul permis par la hauteur du plafond de l'église, dominante chromatique des gris…) font de cette séquence une évocation de la guerre qui se déroule loin de là. De par l'architecture narrative de la série, où le point de vue privilégié est celui des habitants du Zoo, on ne voit pas Célestin à la guerre avant sa mort.

Dans la Grande Guerre de Charlie, on croise également un combattant âgé surnommé « Papy » par le groupe. Il est présent dans les deux premiers volumes de l'intégrale française et se présente comme un père dont les deux fils ont été tués à la guerre et qui souhaite les venger. Le personnage fait office de figure paternelle dans l'unité de Charlie qui compte de très jeunes soldats. Dans la Troisième complainte de *Notre mère la guerre* est également évoqué un personnage de père en deuil, fossoyeur, qui (à l'identique de « *Papy* ») perd la raison face à un bombardement et meurt en invoquant le souvenir de ses enfants perdus.

La différence d'âge n'a donc pas toujours une valeur d'opposition mais parfois plutôt de rencontre, de partage d'une même condition par-delà les disparités socio-économiques.

[325] *Op. cit.*, *L'ambulance 13*, p 25.
[326] *Op. cit.*, *Zoo*, tome 3, p 37.

Néanmoins, il faut reconnaître dans le « poilu » une figure mythique qui peut fonctionner à *minima* sur l'anonymat général permise par le partage de l'uniforme. La grande masse des combattants représentés dans les albums sont des personnages secondaires ou des figurants dont l'identité sociale semble disparaître sous l'uniforme.

6- Un exemple de personnages archétypaux : l'officier-salaud face au bon officier

Le caractère forcément stéréotypique des personnages de fiction se construit sur toutes ces oppositions de modalités dans des variables qui sont des choix de scénaristes. La constitution d'archétypes et la représentation de groupes de soldats leur permet de mettre en scène la diversité des combattants de 14.

La figure de l'officier-salaud, de la ganache semble liée à la première guerre mondiale. Elle affiche en effet clairement la composante coercitive et disciplinaire du contexte. Il n'est pas surprenant de trouver ces emplois dans les œuvres les plus critiques à l'égard de la guerre, qui sont aussi les plus politiquement construites. Chez Pat Mills, c'est le clivage de classe qui est mis en avant. Le personnage du lieutenant Snell est en effet présenté comme un aristocrate opposant systématiquement la distance et la distinction aux besoins de ses hommes. Il est de plus présenté comme lâche. Lors de la bataille de la somme, alors que dix estafettes sont mortes pour porter un message, celui-ci assomme Charlie et le porte sur son dos afin de se protéger des balles. On trouve la même proposition dans *La mort Blanche* où l'officier utilise son subordonné comme bouclier humain[327]. La séquence se solde par la mort du soldat et la célébration imméritée du courage de l'officier, censé avoir essayé de le ramener vivant. Après la lâcheté, la cruauté de ces officiers est également mise en avant. Dans *Mattéo*, le commandant refuse toute demande ou objection formulée par ses hommes d'une manière ouvertement méprisante : « Je ne sais pas si c'est les obus, j'entends plus rien de l'oreille gauche ! »[328].

L'idée de l'absurdité de la guerre est aussi mise en avant par ces personnages : à l'inverse des soldats du rang, ils ont une vue plus large sur la conduite de la guerre et conscience de l'échec des opérations. Il n'est pas rare qu'ils désignent des soldats pour des missions inutiles dans la

[327] MORRISON, Robbie et ADLARD, Charlie, *La mort blanche*, Delcourt, 2014 [1998], p85.
[328] *Op. cit.*, *Mattéo*, p 26 et 39.

no man's land. On trouve des exemples de ce type de mission dans *C'était la guerre des tranchées*, *Mattéo*, *Une après-midi d'été*...

En contrepoint, les auteurs façonnent également une figure concurrente : celle du bon officier, qui est celui qui se montre humain, reste parmi ses hommes et est prêt à se sacrifier en ne respectant pas les ordres afin de sauver ses hommes.

Patt Mills oppose ainsi au lieutenant Snell le lieutenant Thomas, de l'unité de Charlie. Celui-ci protège Charlie, lui apprend à survivre au front. Dans le deuxième volume, il choisit de désobéir et se sacrifie pour sauver ses hommes en infériorité numérique et confrontés à une percée allemande. Il est alors fusillé. On trouve la même opposition dans *Une après-midi d'été* entre le premier lieutenant de l'unité de Nonna et l'ingénieur qui prend sa suite. Alors que le premier envoyait ses hommes se faire tuer dans une mission d'éclaireurs sur le no man's land, le second fait lui-aussi replier ses hommes, face à une mission impossible à mener. Face à l'arbitraire de la guerre et de l'Etat-major, plus que le courage et le charisme c'est la faculté de protéger qui fait le bon officier. C'est ce qui créé le découragement du lieutenant Féraud après la perte de plusieurs de ses hommes lors d'un bombardement dans les *Sentinelles*[329]. Le capitaine Maurice Meunier, dans *Les Folies Bergère*, protège également l'identité du dessinateur « Rembrandt », de son unité, coupable d'un dessin satirique à l'égard de Foch[330].

Ces personnages-stéréotypes correspondent à des « emplois », comme on pourrait les appeler au théâtre. Chacun d'entre eux correspond à une série de modalités qui fonctionnent ensembles. Le lieutenant Snell est ainsi à la foi plutôt jeune, distingué, et favorable à la guerre, ce qui en fait une figure de mauvais officier. Alors que le lieutenant Bouteloup de *l'Ambulance 13* ou le lieutenant Thomas, tout aussi jeunes mais proches de leurs troupes et plutôt défavorables à la guerre, sont au contraire dans un emploi de « bon officier ».

[329] *Op. cit.*, tome 2, p 35.
[330] *Op. cit.*, pl 36.

Chapitre 7 : Réhabilitations. La mémoire retrouvée des catégories sociales oubliées

En dehors ou au sein de la catégorie générale des combattants, certains groupes sociaux focalisent l'attention mémorielle. Il s'agit principalement de des femmes, des soldats coloniaux ou des refus de la guerre, au premier rang desquels les fusillés. Ces trois catégories ont été de plus en plus présentes au cours de la période 1974-2013. Il faut comprendre qu'elles sont porteuses d'enjeux contemporains très prégnants auxquels les auteurs sont sensibles. L'auteur attribue des représentations à ses personnages en fonction de ce qu'il sait de l'époque mais aussi sur la base de projections de sa propre expérience de la vie. En plus des citations de l'histoire, savante ou scolaire, et des sources d'époque, l'auteur investit donc son ressenti de contemporain.

1-Les femmes en guerre, vers une prise en compte de la diversité des rôles

Les femmes ont longtemps été à peu près ignorées dans les albums ou bien mentionnées dans des rôles secondaires. La réévaluation de leur place dans la guerre, longtemps cantonnée dans la mémoire collective aux fonctions d'infirmières ou de munitionettes, paraît être une tendance récente. La série *Notre mère la guerre*, qui fait apparaître de nombreux exemples de la féminité en guerre est révélatrice des enjeux récents de la question :

> « On n'est pas allé beaucoup plus loin que ça [les images d'Epinal], et ça m'intéressait d'aller voir. De se dire, mais pendant quatre ans ils ont quand même vécus soi-disant séparés, alors comment ils ont gardé du lien ? Par où ça passait, etc… ? Et en réalité tu vois qu'à l'arrière-front il y en avait déjà un certain nombre et que c'est pas obligatoirement le nombre, c'est leur importance. Il suffit qu'une chanteuse passe par exemple, bon bah t'as mille mecs qui la regardent. Et qui voient d'un coup une femme, alors qu'ils n'en ont pas vu des fois depuis un mois, deux mois, six mois pour certains. […] Il y a peu de récits qui mettaient, sorti de Mata Hari ou de l'Aventure, en avant la question « qu'est-ce que ça leur a fait ? ». C'est pas parce qu'elles étaient à l'arrière aux champs ou à l'usine qu'elles n'ont pas vécus la guerre. Donc ça veut dire quoi vivre la guerre quand tu es mère de soldat, quand tu es femme de combattant etc… Donc ça m'intéressait d'aller voir ça. »[331]

[331] *Op. cit.*, entretien avec l'auteur.

A- Munitionettes, infirmières, aviatrices

On trouve dans *La Grande Guerre et l'entre-deux guerres* (1974), l'album collectif Larousse, mention de l'entrée des femmes dans les usines :

> « La France s'installe dans la guerre qui va profondément modifier son économie. Les femmes entrent à l'usine… Pour remplacer les millions de mobilisés, elles se substituent un peu partout aux hommes. »[332]. (P. 23)

Une image à peu près identique figure dans *C'était la guerre des tranchées* (Figure 1). L'état de femme à l'usine est évoqué non plus en général mais à partir du sort d'une munitionette, Edith Bouvreuil, dont le mari est touché par une balle dans l'image précédente. La construction tressée de la planche laisse penser que la séquence au front et dans l'usine se passent au même moment. Le personnage féminin est représenté sur sept images allant dans le sens d'une prise en compte plus grande.

Figure 1 : La munitionette, par Tardi.

On trouve également à partir des années 1990 de plus en plus d'infirmières, dans des rôles de figuration mais également avec une présence et une fonction narrative accrue. L'icône de la jolie infirmière des hôpitaux de campagne, qui date de l'époque de la guerre elle-même et continue d'être représentée, donne quelques personnages d'importance dans des albums des années 2000.

Amélie, dans le premier tome de *Mattéo* est ainsi présente lors d'une séquence de huit planches. L'amitié qui nait entre les deux personnages permet à l'auteur de développer un peu les éléments de vie de l'infirmière et même de contredire l'image d'Epinal. En effet, malgré

[332] CASTEX, Pierre et alii, *La Grande guerre, l'entre deux-guerres*, L'histoire de France en bande dessinée, Larousse, 1978, p23.

sa gaieté affichée, sa proximité aux blessés et son optimisme, Mattéo remarque la difficulté de la tâche :

> « Une nuit, je devinais son ombre, assise à contre-lune, elle pleurait doucement. Une nouvelle effroyable l'avait-elle choisie ? Ou peut-être l'accumulation de malheurs qu'elle épongeait à longueur d'heures ne tenait plus dans cette silhouette frêle, mal taillée pour tant de poids… Toute sa souffrance remontait à la surface, en petites bulles de sanglot qui éclataient… »[333].

C'est aussi le cas dans *l'Ambulance 13* de sœur Isabelle de Ferlon, « infirmière de la société de secours aux blessés militaires ». Personnage récurent du premier cycle, elle est fusillée dans le tome 4, accusée d'espionnage en raison de ses origines allemandes, pour avoir soutenu le sous-lieutenant Bouteloup contre sa hiérarchie. Dans le premier tome, on la voit aider à l'opération de blessés dans un hôpital de fortune, non loin du front[334]. Les auteurs rompent avec l'image de l'hôpital paisible, à l'arrière, avec ses draps blancs. Ils montrent que les infirmières se sont, à l'égal des brancardiers et des médecins, exposées au danger des premières lignes.

Avec plus de non-dits enfin, Kris et Maël mettent en scène une idylle entre le lieutenant Vialatte et une Louise, une infirmière de l'hôpital de Marly-le-Roi où il est convalescent. Contrairement aussi à l'image d'Epinal, leur relation est consommée :

> « Je dus à cette petite Louise, sans coquetterie et sans façons, la meilleure joie qui me soit arrivée depuis longtemps : quelques heures passées entre ses bras. »[335].

Le front est également le lieu d'existence d'une féminité combattante. Le cas des aviatrices, au détriment de celui des espionnes, pourtant présentes dans les albums, peut être développé. L'héroïne éponyme de la série *Pétra chérie*, fait figure de précurseur. Créée dans les années 1980, elle est la deuxième héroïne du corpus, après Adèle Blanc-Sec. Espionne et aviatrice, elle est partie prenante des considérations diplomatiques en Europe. Elle survole aussi fréquemment les tranchées et participe à des combats aériens. Elle rencontre même le baron rouge[336].

---

[333] GIBRAT, Jean-Pierre, *Mattéo*, Première époque, Futuropolis, 2008, p50.
[334] COTHIAS, Patrick, ORDAS, Patrice et MOUNIER, Alain, *L'ambulance 13*, tome 1, Bamboo, Grand Angle, 2010, p20.
[335] KRIS et MAEL, *Notre mère la guerre*, *Troisième complainte*, Futuropolis, 2011, p24.
[336] MICHELUZZI, Attilio, « L'irrésistible Baron », *in Petra chérie*, Mosquito, 2008, 336p.

Dans *Quintett*, Clémence Dorval utilise le même code de personnage séduisant et courageux[337]. Le personnage central du premier tome, Dora Mars apprend elle aussi à piloter un avion et se lance au secours d'un autre aviateur, Armel Flamand. Lady Vickie Pitcott, enfin, personnage central de *L'amazone des ténèbres*, est également aviatrice. Si elle correspond à la figure de l'aventurière, l'originalité réside dans le fait que la jeune femme, britannique et redoutable au combat, est engagée aux côtés des Allemands[338].
Un dernier exemple de femme combattante est présenté dans *Notre mère la guerre* avec le personnage d'Eugénie Varlot, *alias* Planchard, une fille de 16 ans qui s'est grimée en homme afin de s'engager avec deux de ses connaissances.

B- Mères, femmes et amantes

La question des relations hommes-femmes dans la guerre est fréquemment traitée sur le mode de l'absence. C'est-à-dire, du côté des femmes, l'éloignement de leurs fils ou maris, ou bien le deuil rendu difficile à faire par l'éloignement du front. C'est le deuxième élément permis par l'intrusion d'Edith Bouvreuil dans le récit de Jacques Tardi, centré sur le front et les tranchées. Les dernières images de la séquence montrent Pierre Bouvreuil mourant empêtré dans les barbelés puis Edith, assise sur son lit. Elle pense « Mon pauvre Pierre »[339].

C'est le deuil qui est problématique dans *Les caméléons*, de Fabuel et Le Henanff, Elsa a, après la fin de la guerre, refait sa vie avec un camarade de son mari déclaré mort au combat. Le corps de celui-ci est retrouvé en 1921 et on lui demande de l'identifier. Les auteurs confrontent alors Elsa à son deuil passé qui remet en cause, dans la suite du récit, sa relation avec Téo. La difficulté à faire son deuil en l'absence d'un corps est ici mise en avant.

La mère de Jolicoeur dans *Notre mère la guerre* connaît la même difficulté à faire son deuil. Elle a pourtant réussi à faire rapatrier illégalement le corps de son fils dont le lecteur découvre la sépulture, en même temps que les deux enquêteurs, dans le jardin de la maison. (Figure 2)

[337] GIROUD, Franck et BONIN, Cyril, Histoire de Dora Mars, Quintett, tomes 1, Dupuis, Empreinte(s), 2005, 62p.
[338] La trame merveilleuse du récit permet aux auteurs de mettre cette trahison sur le compte d'une possession par un esprit. L'absence de responsabilité contribue à annuler la possibilité de trahison, RUNBERG, Sylvain et BENN, *L'amazone des ténèbres*, « Les nouvelles aventures de Mac Mac Adam », tome 4, Dargaud, 2006, 46p.
[339] *Op. cit.*, p105.

Figure 2 : Exhumation clandestine.

La culpabilité qu'elle ressent est propre au récit - elle a laissé son fils être arrêté après une fugue amoureuse – mais l'exhumation est représentative des efforts menés à l'époque par les familles en deuil pour récupérer à tout prix les corps de leurs soldats. Béatrix Pau-Heyries a étudié cette question dans une thèse qui a été utilisée par l'écrivain Pierre Lemaître dans son livre *Au revoir là-haut*. Elle évalue à plusieurs milliers les corps transportés clandestinement par des « mercantis de la mort »[340].

D'autant que pour les femmes, le deuil pose également des problèmes juridiques concrets. Le personnage du détective Varlot, présent dans *Le der des ders* incarne à sa façon les entrepreneurs du deuil collectif, lui qui se spécialise dans l'identification des disparus de la Grande Guerre :

> « Un an après la guerre, il y avait encore des centaines d'anciens combattants non identifiés. J'avais fait tirer le portrait de ces fantômes dans tous les hostos du pays et la presse avait relayé mon initiative sur le mode « œuvre charitable ». Du jour au lendemain, des familles se remettaient à espérer, et des femmes mariées à un

[340] PAU-HEYRIES, Béatrix, « La violation des sépultures militaires, 1919-1920 », *Revue historique des armées*, n°259, 2010, pp. 33-43. Consulté en ligne.

disparu étaient prêtes à reconnaître le premier dingue venu pour obtenir le divorce »[341].

Pour les hommes, l'éloignement est également ressenti comme un manque, difficilement comblé par les courriers échangés et les rares permissions. Dans *Les Folies Bergères*, de nombreuses séquences de souvenirs (reconnaissables par leurs teintes roses et rouges) permettent de saisir le ressenti du capitaine, loin de sa femme et de son enfant à naître. Ces séquences se mêlent de plus en plus à des hallucinations morbides. On trouve également de nombreuses représentations de photographies figurant les familles fictives des soldats, qu'ils conservent sur eux. C'est le cas d'un Allemand abattu dans le même album[342] et dont le médaillon est montré ou encore dans *L'ombre du corbeau* où ces images symbolisent une forme d'identité entre les soldats des deux camps par-delà leurs uniformes[343]. (Figure 3)

Figure 3 : Les familles de soldats.

Pour tenter de conjurer l'absence, les lettres sont également mises en avant. Les deux tomes de *Paroles de poilus*, adaptés du recueil publié par Jean-Pierre Guéno concernent principalement les correspondances familiales. Christian de Metter fait de cette relation à distance le centre de l'intrigue du *Sang des valentines*. La distance physique s'accompagne d'une distance affective.

Mais le rapport aux femmes, pour les soldats, est aussi une présence. Celle des prostitués, dans les nombreux bordels qu'on trouve dans les albums. Ces personnages permettent d'aborder la question de la sexualité. On en voit ainsi dans *L'homme de l'année 1917* lorsque Boubacar N'doré trouve de l'argent pour suivre son officier et dans *L'ombre du corbeau*, où le personnage de Lola incarne une figure de « danseuse » proche des aviateurs et changeant de

[341] DAENINCKX, Didier et TARDI, Jacques, *Le Der des Ders*, Casterman, 1997, p5.
[342] ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, pl55.
[343] COMES, Didier, *L'Ombre du Corbeau*, Le Lombard, Histoires et légendes, 1981, p11.

protecteur à chaque disparition. Leur fonction principale dans l'économie du récit n'est pas, cependant, le plus souvent, celle de l'évocation du désir chez les combattants mais plutôt de confidentes.

Elles sont ainsi, dans un registre différent, les témoins de l'horreur de la guerre et de ses effets. C'est à une prostituée qu'Augustin, le héros de Christian de Metter, confie être en train de perdre sa femme. Dans *La mort blanche*, c'est également à une prostituée que Pietro Aquasanta confie ses sentiments sur la guerre, lors d'une première séquence dans un bordel du front[344]. Elles recueillent également le désespoir du capitaine dans *Les Folies Bergères*, comme il le raconte dans une lettre à sa femme : « Elle était jolie malgré tout. Le corps laiteux, constellé de taches de rousseur. Je n'ai pas pu. » [345](Figure 4)

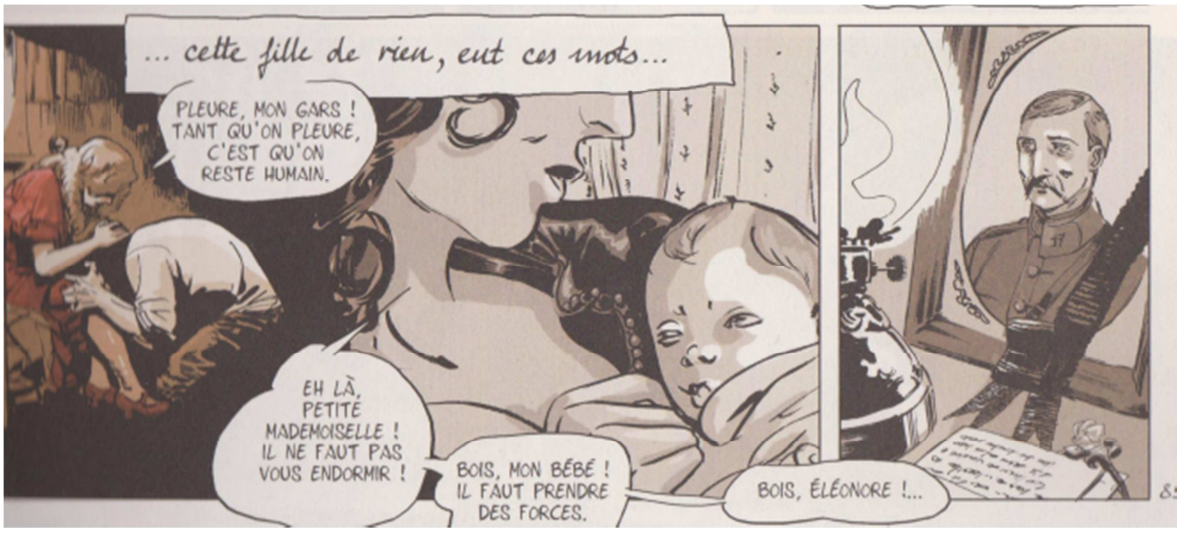


Figure 4 : Synthèse. La prostituée, la femme en deuil.

Ces séquences révèlent ainsi les effets de la guerre chez les personnages. Entre sa première fois au bordel, scène plutôt gaie, et la seconde séquence - muette - montrée dans *La mort blanche*, un jeune soldat semble avoir perdu sa joie de vivre au contact de la guerre. La prostituée lui dit, alors qu'il part : « Il ne t'a pas fallu longtemps pour devenir comme les autres… »[346]. Pour le capitaine Janvier, elles sont malgré l'accablement une raison d'espérer. C'est ainsi que Vialatte le retrouve dans un bordel « Aux belles poules », défait par la nouvelle de la mort de sa bonne amie Mathilde, la troisième victime retrouvée au front :

> « C'est la guerre qui m'a donné Mathilde, pourtant. Mais je le sentais au fond de moi depuis le début. Elle n'aurait pas dû être là. Car chaque heure que Dieu

[344] MORRISON, Robbie et ADLARD, Charles, *La Mort Blanche*, Les cartoonistes dangereux, 1998, p44.
[345] *Op. cit.*, pl85.
[346] *Op.cit.*, p69.

faisait, je la regardais. Et je me disais toujours : nous ne sommes pas faits pour faire la guerre. »[347].

C- Manifestantes et engagées

Les albums montrent un dernier type de personnages féminins, celui des femmes éduquées et politiquement actives. Leur figuration permet d'exprimer, au-delà des clichés, que la période est fondatrice du processus d'égalité qui marquera le 20ème siècle. Les auteurs insistent donc sur leur participation aux combats sociaux pour l'émancipation. Le troisième tome de la série de Kris et Maël fait intervenir une manifestation de femmes pour les droits sociaux et la fin de la guerre[348]. Avec les cris de ralliement « Moins de pognon pour les munitions, et pour nous des augmentations », les drapeaux rouges qui émaillent les images du défilé, les auteurs nous montrent que les femmes dans les usines, au printemps 1917, sont également les femmes hors des usines. Plus que le travail féminin, qui était déjà une réalité pour de nombreuses femmes avant 1914, c'est donc leur politisation *via* l'entrée dans le monde ouvrier qui est mise en avant.

Les auteurs d'*Un long destin de sang* font le choix de représenter une figure historique réelle de l'engagement féministe, l'institutrice Hélène Brion. Militante pacifiste, syndicaliste et engagée auprès du mouvement socialiste, elle participe à une activité clandestine de diffusion de la parole pacifiste, en 1918 et fait imprimer des tracts[349]. Elle est en outre marraine de guerre, une institution permettant à un soldat isolé de se voir attribuer une personne avec qui échanger. Ce qui les a rendus très populaires lors de la Grande Guerre a donc été le soutien moral qu'elles prodiguaient aux soldats. Le choix de représenter cette icône de la cause féministe qui a été arrêtée et jugée pendant la guerre pour propagande défaitiste montre de façon originale la politisation des femmes.

Amélie, dans les deux tomes suivants de *Mattéo* fait preuve d'un engagement politique marqué à gauche en aidant, en 1918, Mattéo à réunir un stock de médicaments pour la révolution soviétique. Dans le troisième, pendant le front populaire, elle se montre plus idéaliste encore que son compagnon socialiste et critique vis-à-vis de la position du gouvernement sur la guerre civile espagnole. La série de Gibrat se déroulant sur tout le début du 20ème, on peut donc voir que la politisation est bien un processus.

---

[347] Op. cit., *Notre mère la guerre*, Troisième complainte, p42.
[348] *Op. cit.*, p45.
[349] BOLLEE, Laurent-Frédéric et BEDOUEL, Fabien, *Un long destin de sang*, 2 tomes, 12bis, 2010 et 2011, 54p.

Derrière la mise en avant de ces figures modernes, il y a toutefois une opposition consciente, représentée dans *Amère Patrie* entre une minorité grandissante de femmes éduquées et politisées et la majorité des femmes qui n'ont pas les moyens de régir leur propre destin. C'est le cas de Joséphine Gadoix, la sœur de Jean qui se voit imposer le mariage avec Auxence Borie, le fils de l'instituteur :

> « [L'émancipation est difficile] pour Joséphine, la sœur de Jean, car c'est une paysanne. Elle n'a pas de bagage intellectuel. Elle n'a pas grandi dans un milieu familial qui favorise la révolte. Par contre, celle qui prendra le relais de Joséphine, c'est Hubertine, qui est une jeune bourgeoise parisienne, une féministe convaincue qui fait des études de médecine. Elle est plus cultivée et donc peut-être plus à même de prendre la défense du statut de la femme. »[350].

Hubertine est aussi la fille de l'ingénieur en charge de la mine où travaille Jean. La compétence politique dont elle fait preuve en tant que suffragette avant-guerre est mise au service d'un combat politique et juridique mené pour obtenir la réhabilitation de Jean Gadoix dans les années 1920. Elle est, pour cela, considérée par Christian Lax comme le véritable personnage principal de second tome[351]. Ce tome insiste sur la violence sociale à laquelle sont confrontés les familles des fusillés de guerre et sur la difficulté des recours. Il montre aussi la longueur du recours (de 1918 à 1933), l'aide de la Ligue des droits de l'homme, la mise en place d'une Cour spéciale de Justice en 1932 chargée de la révision des jugements.

Les femmes ont trouvé, depuis les années 1990, des fonctions plus complexes dans les récits de la Grande Guerre que la mémoire historique le laisse croire. *Notre mère la guerre* est sans doute la série qui va le plus loin dans l'évocation des formes de la féminité à l'époque. L'opposition fondamentale entre Vialatte et Peyrac, révélée dans le dernier tome, est ainsi leur rapport aux femmes. Vialatte est « sauvé » de la guerre grâce à son amour pour Eva tandis que la trahison de sa propre femme pousse Peyrac à rendre responsable les femmes des maux de la guerre :

> « Tu sais qu'il y a des suffragettes qui ont giflé des ministres et foutu le feu à des bâtiments pour avoir le droit de vote ?! Tu entends, Vialatte ?! Le droit de vote ! En connais-tu une qui aurait giflé un général, une qui se soit jetée devant un train

[350] « Chr. Lax et F. Blier : 'Il y avait alors en Haute-Loire comme en Afrique un terrible poids des traditions' », entretien avec PASAMONIK, Didier, *ActuBD.fr*, 17/09/2007, consulté le 10/02/2014.
[351] *Ibid.*, « Le prochain album racontera la déflagration de la guerre et l'après-guerre où Hubertine va jouer un rôle considérable, jusque dans les années trente. Ce sera vraiment le personnage central du deuxième album. »

pour empêcher le départ de son homme ?! Non ! On n'a pas eu besoin d'en repousser une seule ! Elles nous ont chassés, elles nous ont envoyés là où on l'on tue, là où l'on meurt, et tu sais pourquoi ? Pour l'allocation du soldat, pour être fières. Par vanité. »[352].

2- Les troupes coloniales : dette et enjeu contemporain fort

L'engagement des troupes coloniales est très souvent représenté. Il l'est fréquemment d'une façon critique. De la contestation de l'entreprise coloniale du XIXème siècle à une mise en miroir d'un racisme d'époque avec la société actuelle, les tirailleurs sénégalais interrogent notre époque. Leur représentation est devenue de plus en plus forte et explose depuis 2010.

A- La colonisation en débat

L'idée est présente chez Tardi que les troupes coloniales n'ont pas grand-chose à faire là. Chez Tardi le propos est directement politique. L'ironie domine quand il évoque le sort des coloniaux en référent au discours éducatif colonial jugé hypocrite : « *Sénégalais, tes ancêtres les Gaulois sont fiers de toi. Tu as froid et tu meurs pour la France* »[353]. L'enjeu politique est manifeste aussi par le lien tissé avec des éléments présents dans le futur. Dans *C'était la guerre des tranchées*, toujours, le sort des Algériens préfigure déjà la guerre d'indépendance : « *Et toi, l'Algérien qui venait de l'Atlas pour mourir en Artois… On ne t'en sera pas reconnaissant pour autant. Tu es Français après tout !... mais ça ne durera pas. Toi-même et ton fils, combattrez le colon qui fait pousser de la vigne, sur la terre qu'il a volée. Vous le chasserez !* »[354].

La même idée est présente dans des albums plus récents. Dans *Demba Diop*, les soldats se posent la question de leur participation à la guerre : « Pourquoi on se bat ? Ce n'est pas notre guerre ! »[355]. Dans cet album comme dans *Sang Noir*, de Frédéric Chabaud et Julien Monier, on trouve aussi dépeinte la manière dont le recrutement s'opère : les villages sont contraints par des recruteurs de fournir des « guerriers » au nom de l'effort de guerre colonial. Le retour

[352] *Op. cit.*, *Requiem*, pp 58-59.
[353] *Op. cit.*, *C'était la guerre…*, p116.
[354] *Ibid.*, p117
[355] TEMPOE et MOR, *Demba Diop, la force des rochers*, Physalis, 2013, 46p, n.c.

en France et la formation sont dans les deux albums présentés sous la forme d'une ou deux planches qui montrent, image par image les différentes étapes. (Figure 5)

Figure 5 : L'enrôlement.

La construction de ces planches insiste sur l'impréparation, le manque d'entraînement de ces soldats et l'expérience qu'ils font de la déterritorialisation. L'idéal d'égalité républicaine a plus à voir, en revanche, dans l'engagement d'Ousmane, le personnage d'*Amère Patrie*, dont l'instruction à l'école, au Sénégal est montrée dans le premier tome. Son engagement dans les tirailleurs sénégalais est par ailleurs indépendante de la guerre. Dans *L'homme de l'année 1917*, la domination coloniale qu'exerce en tant que planteur Joseph Sorbier sur Boubacar N'doré en Côte d'Ivoire n'empêche pas un attachement entre les deux hommes qui va au-delà de la camaraderie, type de relation pourtant fort qui unit les soldats dans les tranchées[356].

La « force noire », associée à la figure du général Mangin, mentionné dans ces albums, incarne dans la mémoire de la Grande Guerre l'ambiguïté de l'empire. Si bon nombre d'albums insistent sur la participation contrainte de « citoyens de seconde zone », d'autres présentent l'image de soldats exemplaires.

B- L'image ambiguë du tirailleur sénégalais

Selon Richard Fogarty, le rapport des Français à ces compatriotes qu'ils découvrent parfois pour la première fois est ambigu : Ils ont effectivement été confrontés au racisme ambiant, qui

[356] « Camarades, oui. C'est le mot juste. La camaraderie suppose une loyauté et peut atteindre à une éphémère intensité de sentiments que ne connaîtra jamais l'amitié. Celle-ci demande des conditions plus normales, plus longues pour s'épanouir », *Op. cit.*, *Notre mère la guerre*, Première complainte, p35.

fait partie du socle de représentations de l'époque. L'historien montre la réalité de l'usage dispendieux en vies humaines qui a été fait des troupes coloniales[357]. Le comportement infantilisant de certains officiers vis-à-vis des tirailleurs et la réaction de peur face à leur sauvagerie supposée apparait avoir un fond historique réel. Ils font partie de l'imagerie mémorielle des troupes coloniales. Cette peur est ambiguë parce qu'elle est présentée dans les albums comme positive, car impressionnante pour l'ennemi. Dans *Sang Noir*, un homme assiste au débarquement à Marseille des tirailleurs en disant : «Je peux vous dire que ces particuliers-là sont de farouches guerriers qui s'y entendent pour soigner leurs ennemis »[358]. *L'homme de l'année 1917* reprend le mythe colonial (Figure 6).

Figure 6 : La « sauvagerie coloniale ».

Pourtant, les soldats coloniaux présentaient, en raison de cette sauvagerie présumée, un aspect plus positif. Les troupes marocaines figurent selon Fogarty parmi les plus décorées et les témoignages concernant leur courage et leur force ne manquent pas.

Tous les personnages principaux des albums cités sont présentés comme des soldats exemplaires et courageux, mais dans *Le cœur des Batailles*, Améréo Zamaï incarne l'expression parfaite ce mythe du guerrier, emprunté à l'époque[359]. Dans le deuxième tome,

[357] FOGARTY, Richard S, *Race and War in France*, Johns Hopkins University Press, 2008. L'auteur était venu présenté un condensé de ses recherché dans le cadre du séminaire de l'EHESS « La Première Guerre mondiale : guerre du XIXème ou guerre du XXème siècle ? » le 07/01/2013.

[358] CHABAUD, Frédéric et MONIER, Julien, *Sang noir*, Physalis, 2013, p35.

[359] BARRUEL, Catherine et CARLOT, Pierre-Yves, « Le cœur des batailles : une mémoire à l'œuvre », in MARIE, Vincent, *op. cit.*, pp. 57-66.

Zamaï, blessé, parvient à sauver deux hommes avant de retourner combattre. On peut aussi évoquer le choix opéré par Fred Duval et Jean-Pierre Pécaut de faire du soldat inconnu un soldat d'Afrique dans leur album *L'homme de l'année 1917* (2013). Le mort représentant tous les morts de la Première Guerre mondiale est un colonisé. Dans cet opus le souci d'éviter le simplisme d'une analyse victimaire est prégnant[360]. On voit à travers tous ces personnages que les auteurs rendent explicitement hommage aux tirailleurs sénégalais tout en critiquant la colonisation. Si le pouvoir politique de la métropole qui n'a pas tenu ses promesses est le premier visé, les comportements des personnes sont aussi critiqués.

C- D'un racisme à l'autre

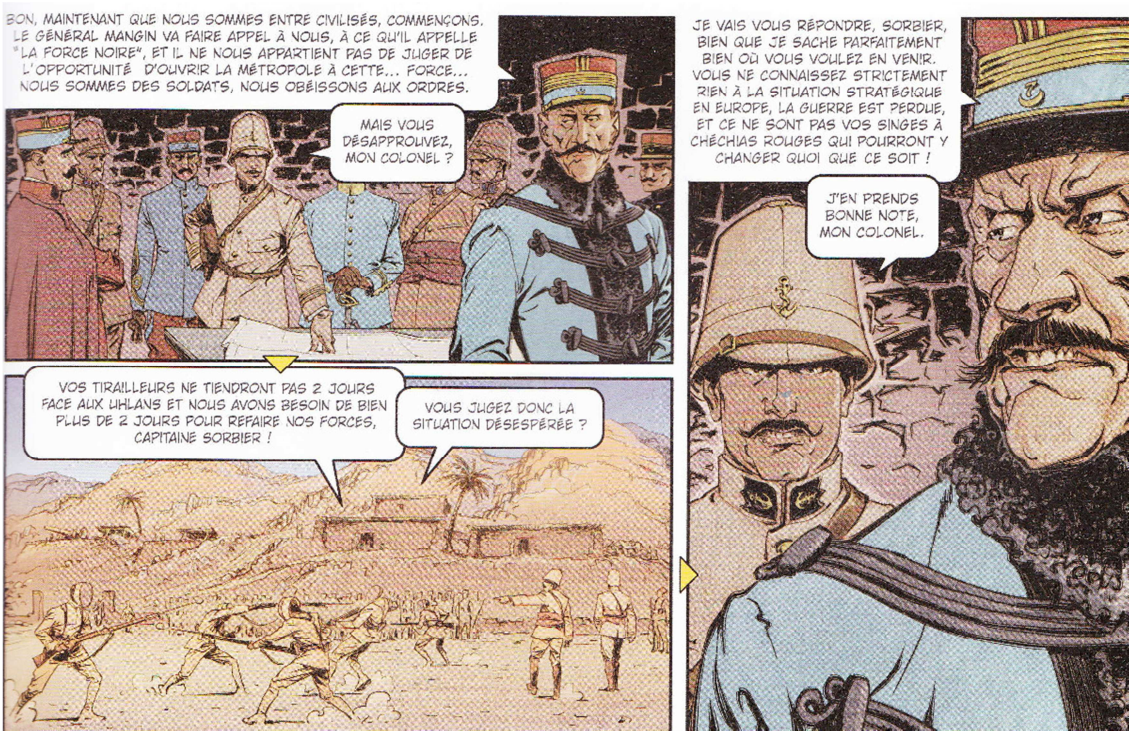


Figure 7 : Le bon officier colonial opposé au mauvais.

On peut voir dans le traitement contemporain de la guerre une mise en scène du racisme d'époque. Dans plusieurs albums, on retrouve, adaptés, les deux archétypes du bon et du mauvais officier. Aux bons officiers, proches des troupes coloniales et respectueux, s'oppose les mauvais officiers qui sont racistes et cruels. Dans *Sang Noir*, le capitaine Périmont adopte face au lieutenant Villefort une attitude supérieure : « Qu'ils sachent charger à la baïonnette, c'est la seule chose à laquelle ils seront utiles »[361]. Dans *L'homme de l'année* le colonel de Forest exige le départ de Boubacar d'une réunion à laquelle sa qualité de sous-officier aurait

[360] Entretien filmé avec les scénaristes Duval et Pécau disponible en ligne sur le site de la série, *L'homme de l'année*, « L'homme de l'année 1917 », http://lhommedelannee.fr/1917-le-soldat-inconnu.html.
[361] PECAU, Jean-Pierre et Mr Fab, 1917, L'homme de l'année, tome 1, Delcourt, 2013, p36.

pu le faire assister. L'opposition avec le capitaine Sorbier est mise en scène de manière un peu manichéenne, en insistant sur le racisme du premier. (Figure 7).

Le rejet est l'objet central du second tome d'*Amère Patrie*, série au titre significatif. Le personnage d'Ousmane Dioum se lie dans les tranchées avec des métropolitains. Sa force et son assurance le présentent comme un point d'appui pour les autres, un soutien[362]. La relation avec les métropolitains n'est cependant pas dénuée de clichées[363]. Ce n'est qu'avec la fin de la guerre que sa relation à la métropole change complètement. On le voit ainsi arracher une publicité « Banania » et faire se retourner deux passantes dans les rues :

> « - C'est pénible tous ces Africains qui ne sont pas retournés chez eux…Vous avez vu cet air farouche ?
>
> - Comment ne pas le voir ! Je suis morte de peur chaque fois que j'en aperçois un ! »[364].

Il semble que rien n'ait changé entre l'époque de la représentation d'un zoo humain figurant dans le premier tome et la contribution des coloniaux à la victoire. Le racisme et l'ignorance qui se manifestaient devant les cages est encore de mise après-guerre. Les auteurs semblent tisser un lien entre le racisme des années 1920 et celui de l'époque contemporaine (la tournure de la phrase de la première femme), qui ne repose que sur le socle de représentation des lecteurs. Rien n'est explicité même si la représentation d'humains en cages, telles que présentés par exemple lors des expositions coloniales peut heurter les sensibilités contemporaines.

La séquence de la publicité a une valeur symbolique forte. On trouve une autre référence au tirailleur « Banania » dans *L'homme de l'année 1917* puisque c'est Boubacar N'Doré qui, repéré par hasard par le dessinateur, se retrouve à incarner le tirailleur de l'affiche pour quelques francs. Il le raconte dans une lettre à sa famille qui est révélée à la dernière page. (Figure 8). L'intrigue de l'album fait donc de Boubacar une double-icône. Il est d'une part la figure incarnant le stéréotype du tirailleur dans la culture populaire et d'autre part, secrètement, le mort incarnant tous les morts de la guerre, par suite d'une manipulation de son capitaine et ami Joseph Sorbier. La dette de l'officier envers son soldat est symboliquement doublée d'une dette de la France envers ses coloniaux qui n'est réglée que par le caractère uchronique de la fiction.

---

[362] LAX, Christian et BLIER, Frédéric, *Amère Patrie*, tome 2, Dupuis, Aire Libre, 2011, p 15.
[363] *Ibid*, p16. Il doit reprendre un soldat qui l'a appelé « négro ». Page suivant on évoque « son arc et ses flèches ».
[364] *Ibid.*, p 42.

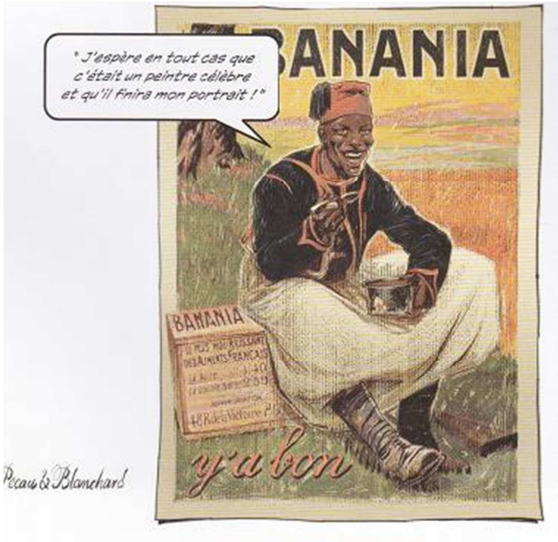


Figure 8 : Le tirailleur « Banania ».

Dans *La vigie*, le discours fonctionne sur le même principe. L'optique est plus directement présentée comme mémorielle puisque toute la narration repose sur un système de flashbacks qui met en relation les drames présents avec des événements vécus par l'ancien-combattant. Parmi ces drames, l'explosion accidentelle d'une bombe dans l'appartement de ce qui semble être des fondamentalismes islamistes correspond dans le journal de Laheurtière aux brimades continuelles d'un officier à l'égard des coloniaux qu'il commande, qui pousse ces derniers à le faire sauter avec la réserve de munitions[365]. Ici ce qui est mis en avant est le traitement réservé par les soldats métropolitains et le commandement à ces troupes particulières.

3- Les refus de la guerre mis en avant

La marque des fusillés sur les commémorations de 1998 et la controverse ayant suivie les propos de Lionel Jospin[366], montre que leur mémoire présente des enjeux contemporains forts. Outre le fait qu'ils incarnent parfaitement pour le public l'absurdité de la guerre – des soldats de la même armée contraints de se tuer entre eux – la permanence de la question de leur réhabilitation, dans la mémoire de la guerre depuis une quinzaine d'année montre un dernier aspect mythique de cette guerre.

[365] JONQUET, Thierry et CHAUZY, Jean-Christophe, *La Vigie*, Casterman, Univers d'auteurs, 2001, p47.
[366] 1998 est en effet l'année où Lionel Jospin, Premier ministre, avait mis lors d'un déplacement à Craonne les fusillés pour l'exemple sur le devant de la scène commémorative en les appelant à "réintégrer aujourd'hui, pleinement, notre mémoire collective nationale", ANDREANI, Jacques-Louis, « Lionel Jospin réhabilite la mémoire des mutins de 1917 », Le Monde, édition du 07/11/1998, consulté en ligne le 10/06/2013.

La coïncidence avec le centenaire a obligé les autorités, étatiques et intellectuelles à se prononcer sur leur place dans la mémoire. Dès l'ouverture du centenaire, le président François Hollande a évoqué la question : « Je souhaite, au nom de la République, qu'aucun des Français qui participèrent à cette mêlée furieuse ne soit oublié »[367].

Se référant au rapport remis par le comité d'historiens présidé par Antoine Prost, il a annoncé vouloir créer un espace dédié au sein des Invalides et favoriser la numérisation et la mise à disposition des dossiers de conseils de guerre dans un but de connaissance. Les historiens et l'Etat ont cependant rejeté l'idée d'une réhabilitation juridique, nécessitant la réouverture au cas par cas des dossiers des 500 ou 600 fusillés pour l'exemple. Les annexes du rapport montrent combien la question est pourtant toujours prégnante pour les associations des familles militant pour la réhabilitation des fusillés, les associations d'anciens combattants et les partis de gauche[368]. Ces derniers plaident pour une réhabilitation collective, tout comme Tardi lors de son refus de la légion d'honneur en 2013 : « Je n'ai cessé de brocarder les institutions. Le jour où l'on reconnaîtra les prisonniers de guerre, les fusillés pour l'exemple, ce sera peut-être autre chose »[369].

L'autre point sur lequel le rapport attire l'attention, c'est sur la confusion qui règne à propos de ces soldats :

> « les condamnés exécutés ne sont pas tous fusillés « pour l'exemple », c'est une erreur grossière d'identifier, comme on le voit souvent, les « fusillés » aux « mutins » etc… »[370].

L'ambiguïté qui domine dans la sphère publique permet d'évoquer indifféremment les refus de la guerre et la figure plus consensuelle du « fusillé pour l'exemple ». Dans les albums du corpus, comme on a pu le voir dans l'étude de cas consacrée aux scènes d'exécutions, les auteurs insistent bien plus sur le caractère expéditif et injuste de la justice militaire et sur le moment de l'exécution que sur le motif et la justification ou non de la sentence. Les innocents (Le soldat Choffard dans *Notre mère la guerre*, Jean Gadoix dans *Amère Patrie*, Varlot, Isabelle de Ferlon dans *l'Ambulance 13*) tout comme les coupables de désertions (Don Quichotte dans *Mattéo*, Les deux déserteurs de *La ligne de front*) ou de mutilation (Rubinstein, dans *les Folies Bergère*) semblent se valoir face à l'injustice fondamentale des

[367] Discours prononcé en ouverture du centenaire de la Grande Guerre le 08/11/2013.
[368] PROST, Antoine (dir.), « Quelle mémoire pour les fusillés de 1914-1918? Un avis historien », rapport remis au ministre délégué auprès des anciens combattants, http://www.defense.gouv.fr/. Consulté le 10/09/2014.
[369] AFP, « Jacques Tardi refuse la légion d'honneur », *Le Monde.fr*, du 02/01/2013. Consulté le 15 mars 2013.
[370] *Op. cit.*, p2.

exécutions et à l'horreur de la guerre qui les a conduits à la mort. Une inversion se produit alors puisque les coupables des refus de la guerre sous quelque forme que ce soit comme le lieutenant Thomas dans *La Grande Guerre de Charlie* ou l'officier d'*Une après-midi d'été*, qui refusent de poursuivre une attaque pour épargner leurs hommes deviennent des victimes de la guerre, ses « vrais héros ».

Rappeler le sort des fusillés, c'est aussi, depuis 1998 rappeler le rôle de l'Etat dans la mort de ses propres soldats et sa dette impayable. La citation à plusieurs reprises, de la chanson de Craonne, signe de ralliement des mutinés, permet de voir que les auteurs, à travers la documentation et la lecture d'ouvrages historiques, restent aussi des citoyens dont la fonction d'artistes permet parfois l'expression d'un jugement. (Figure) On a vu, avec *Amère Patrie*, le long parcours juridique permettant d'obtenir la réhabilitation dans l'entre-deux guerres. La série met en lumière l'existence que ces recours mais également la difficulté de la France à reconnaître ceux dont la mémoire était vouée au mépris.

Le traitement des fusillés dans la fiction graphique, tout comme celui des femmes ou des tirailleurs sénégalais relève d'une définition de la mémoire donnée par Denis Pechanski :

> « qui dit mémoire dit construction, opérant sous l'effet des systèmes de représentations postérieurs (sans oublier qu'il s'agit de représentations de représentations, puisqu'on traque la mémoire d'un événement perçu, déjà médié) et de leurs déterminants. »[371]

Ces catégories sociales particulières de la guerre, qui ont connu des destins mémoriels forts différents après-guerre semblent avoir trouvé un écho dans la société contemporaine et son rapport à la guerre[372].

[371] PECHANSKI, Denis, « Effets pervers », Institut d'histoire du temps présent, *Cahiers de l'IHTP*, n°21, n. d. http://www.ihtp.cnrs.fr consulté en décembre 2012.

[372] *Op. cit*., Rapport Prost, Annexe 16, document du parti de gauche, daté de 2013. « Fusillés par l'armée française, tirailleurs africains expédiés de force dans les tranchées de Verdun ou lancés à l'assaut du Chemin des Dames, paysans, ouvriers et instituteurs […], il n'y a pas lieu de célébrer aujourd'hui des morts plus nobles ou plus dignes de pitié, des victimes plus innocentes ou plus consentantes »

Figure 9 : La chanson de Craonne, mémoire des mutins.

Conclusion : « Des formes graphiques et narratives de l'histoire »

Antoine de Baecque rappelle, dans un article paru en 2007 dans la revue *1895*, l'expression de Gilles Deleuze :

> « La rencontre de deux disciplines ne se fait pas lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son compte et avec ses moyens propres un problème semblable à celui qui se pose aussi dans une autre »[373].

Une rencontre de ce type entre la bande dessinée et l'histoire s'est produite, sur le terrain de la Première Guerre mondiale, quelque part entre 1974 et 1993. La période a vu en effet se croiser deux processus distincts qui favorisent la naissance de formes historiques spécifiques.

Il s'agit d'une part de la transformation des « moyens propres » de la bande dessinée, qui opèrent une évolution décisive sous l'impulsion d'une nouvelle génération d'auteurs. Ces auteurs publient successivement dans des journaux comme *Pilote* puis *Métal-Hurlant* ou *(A suivre)*[374] ou encore des fanzines, qui sont des espaces d'invention de nouvelles possibilités graphiques et narratives. Celles-ci se transmettent aux générations suivantes d'auteurs mais trouvent également place dans les milieux éditoriaux. L'effacement progressif de la norme du 48CC et l'éclatement des code du genre historique (ni aventure sur fond d'histoire, ni récit surplombant) ouvrent le champ à des styles de dessins différents, des albums plus longs, la possibilité de travailler en noir et blanc, en techniques mixtes, qui se prêtent à des représentations nouvelles de l'histoire.

D'autre part, la période voit se développer progressivement une nouvelle historiographie de la Grande Guerre, fruit d'une génération d'historiens qui ont renouvelé les problèmes posés par l'histoire. C'est la prise en compte des vécus combattants et l'intégration de la dimension mémorielle du conflit qui permettent à la rencontre de se produise.

Ces processus créatifs ont été à l'œuvre après 1993 et perdurent aujourd'hui alors que de nouveaux auteurs s'attèlent à la représentation de l'événement sous des formes inédites. L'Américain Joe Sacco se focalise, par exemple, dans *La Grande Guerre, le premier jour de*

[373] DELEUZE, Gilles, « Le cerveau, c'est l'écran », Cahiers du cinéma n° 380, février 1986, pp. 25-32. Cité *in* DE BAECQUE, Antoine, « Les formes cinématographiques de l'histoire », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 51 | 2007, mis en ligne le 01 mai 2010, consulté le 06 octobre 2014. URL : http://1895.revues.org/1312

[374] BARBIER, Jean-Baptiste (dir.), *1975-1997, la bande dessinée fait sa révolution... Métal Hurlant / (A Suivre)*, Fonds Hélène et Edouard Leclerc, 2013, 307p.

la bataille de la Somme sur la date du 1er juillet 1914. Qu'il raconte sous la forme d'une fresque narrative de plus de sept mètres, inspirée de formes de représentation de l'histoire qui se rattachent directement à l'époque médiévale[375].

Figure 1 : extrait de la fresque de Joe Sacco.

L'innovation vient ici d'un point de vue intégralement surplombant, où chaque soldat n'est qu'une infime portion de la bataille mais possède, néanmoins, une incarnation qui lui est propre. Cette forme, qui insiste sur le caractère massif et déshumanisant (sans y parvenir tout à fait) de la guerre moderne, mobilise une documentation historienne et visuelle très importante au service d'un discours inédit sur la guerre.

Sur un autre plan, le jeu constant entre reproduction - de codes, d'images ou de personnages déjà établis de la guerre - et différence, par la recherche sur les moyens employés ou l'apport de nouvelles icônes (les tirailleurs), a favorisé le développement d'une mythologie de la Grande Guerre propre à la bande dessinée. Le jeu entre les deux tendances tend à produire des albums plus ou moins convaincants et plus ou moins originaux qui participent à l'effet de masse produit par le corpus. En 2014, le nombre de 200 albums traitant de la Première Guerre mondiale a été largement dépassé. Il est probable qu'un troisième processus, l'intérêt grandissant du public pour ce conflit, à partir des années 1990, soutienne la production toujours accrue de ces albums.

[375] L'auteur a confirmé que deux de ses inspirations majeures pour ce travail avaient été Jérôme Bosch et la tapisserie de Bayeux, « rencontre avec Joe Sacco », 06/06/2014, Journée professionnelle, Rendez-Vous de la Bande Dessinée d'Amiens.

Création de formes et régime de vérité de la bande dessinée

Des échanges sont possibles, comme on l'a vu, qui sont plutôt, semble déplorer Christophe Granger, le fait des auteurs de bande dessinée plus que des historiens[376]. L'auteur de BD emprunte sa stature d'enquêteur à l'historien, en travaillant à partir de traces documentaires qu'il synthétise pour rendre sa fiction vraie. Il s'autorise également à subvertir le discours historique et à en interroger les récits canoniques. C'est ce que font Tardi et Fabien Nury. Le premier quand il met à bas les mythes de l'histoire populaire, en faisant par exemple d'un écrivain raté et détesté, le soldat inconnu commémoré comme héros national. Le second quand il attribue à une mystérieuse association d'espions la responsabilité des mutineries de 1917.

Ce faisant, ces auteurs font naître des formes de l'histoire, des représentations ou se mêlent, indissociables, le point de vue d'une époque sur elle-même (Albert Dauzat a montré combien la peur du complot était prégnante à l'arrière) et leurs propres sensibilités repérables dans le traitement pudique de certaines scènes ou l'insistance sur le destin de certains groupes. Car les auteurs ne sont pas dupes du régime de vérité particulier de leur fiction.

C'est Kris et Maël avec *Notre mère la guerre* qui l'expriment avec le plus de constance. Dès le premier tome, un dialogue de Jolicoeur vient sceller le pacte de lecture[377].

Figure 2 : Les livres mentent…

[376] « À l'historien, la narration graphique évoquée ici pose des problèmes plus grands. Soucieuse de mettre en œuvre une *fiction vraie*, pour faire exister un passé dans le présent, elle interroge, dans les formes concrètes qu'elle se choisit, les dispositifs de mise en récit du passé ; elle invite aussi, en les subvertissant, à explorer les manières de faire advenir, au sujet de l'événement, une intrigue où, en creux de l'histoire instituée, entrent à la fois le monde des possibilités englouties depuis et une réflexion, fût-ce par quelques indices, sur la façon dont les anciens l'ont 'vu'. » GRANGER, Christophe, « Voir l'événement. Roman graphique et narration historique », Sociétés & Représentations, n°32, 2011, pp. 155-166.

[377] KRIS et MAEL, *Notre mère la guerre*, Première Complainte, Futuropolis, 2008, p58.

Le personnage récuse la vision romantique de combat et de la mort, discrédite les mises en scène héroïques de la guerre. Mais ce faisant, il appelle également le lecteur à la prudence vis-à-vis du livre qu'il est en train de lire et expose le régime de vérité de la bande dessinée :

> « Moi j'ai connu ça pour *Un homme est mor*t, où les vieux Brestois venaient me dire « Ha c'était exactement comme ça ! », alors que non, tout ça c'est du mensonge et de la tromperie généralisée. Au contraire, la bande dessinée elle passe son temps, non pas à se moquer du lecteur, mais à le tromper ! C'est une vaste escroquerie mais pour mieux rendre, quelque part, la réalité. […] Et donc oui, les écrits mentent et les témoignages peuvent mentir et ça c'est quelque chose à quoi il faut habituer le lecteur. Il faut absolument le lui dire, avouer quelque part notre faute originelle là-dessus mais bon, en même temps on n'a pas encore trouvé mieux pour raconter… »[378].

La circulation des représentations : adapter, réadapter

La bande dessinée est donc à l'origine de formes spécifiques de l'histoire. Ces formes sont, cependant, en interactions permanentes avec d'autres médias comme on a pu l'entrevoir ça et là. On peut ici, insister sur les mécanismes de cette circulation. En amont, elles peuvent provenir des diverses sources documentaires collectées par les auteurs. En aval, elles peuvent être empruntées et adaptées par d'autres créateurs, dans d'autres domaines. Les représentations sont donc prises dans un système circulatoire d'adaptations et de réadaptations qu'on peut présenter ici.

La figure 3 montre un bon exemple de fabrication et de circulation des formes historiques. Il s'agit d'une forme visuelle, à l'origine la photographie prise à Saint-Thomas en Argonne, d'un cadavre de cheval, soufflé dans un arbre par l'explosion d'un obus. La légende indique « Cheval projeté dans un pommier – 1915 ». La photographie est sans doute prise par un photographe aux armées. On retrouve l'image en 1916 figurant sur une carte postale, avec pour légende « Un cheval boche fut projeté dans un arbre à 10m de hauteur par nos 75 ». L'image est employée dans un but de propagande. La carte, pouvant servir à la correspondance entre les combattants et l'arrière, proclame la supériorité du canon de 75 français sur les Allemands. L'image est alors porteuse d'une dimension nationaliste, positive. Avec Tardi, elle se transforme en une forme graphique. La proximité de l'arbre, le cadrage centré sur le cheval évoque le point de vue d'un soldat levant la tête, confirmé par un récitatif à la première personne « Il était pas riant le bled où je me trouvais… ». La même image, recadrée, dessinée, évoque ici la peur du personnage-narrateur et l'horreur de la guerre, qu'il ressent. Elle a été vidée de tout contenu patriotique.

[378] *Op. cit*., Entretien avec l'auteur.

L'un des privilèges de l'auteur de bandes dessinées sur l'historien est donc de pouvoir faire parler ses sources contre elles-mêmes. De transformer le point de vue duquel elles sont considérées pour en subvertir le sens. Tardi est effectivement le pionnier de ce procédé.

Figure 3 : Construction et transmission d'une forme de l'histoire.

La dernière image permet de saisir un exemple du travail d'adaptation des formes d'un médium à l'autre. C'est une image tirée du film réalisé par Jean-Pierre Jeunet, *Un long dimanche de fiançailles* (2004). La forme est adaptée au cinéma. La tête du cheval est au premier plan. La caméra descend le long de l'arbre en un mouvement de travelling, dévoilant le cadavre. Pour évoquer la même horreur de la guerre que chez Tardi, Jeunet doit inverser le point de vue. Il est ici surplombant et le plan sur cette vision d'horreur permet de descendre vers les poilus qui sont les sujets de l'action.

Deux adaptations de bandes dessinées sont prévues au cinéma durant la période du centenaire, qui prouvent la porosité entre les médias et surtout le poids des représentations dessinées sur le sujet : *Les sentinelles* et *Notre mère la guerre*. Pour le second, réalisé par Olivier Marchal, Kris a dû adapter son scénario à cet autre médium qui nécessite une écriture différente.

Quelques adaptations littéraires figurent dans le corpus, qui permettent de saisir cette difficulté : *Le der des ders*, de Didier Daeninckx, par Tardi, *La Vigie*, de Thierry Jonquet par Chauzy ou encore *Les champs d'honneurs* de Jean Rouaud par Denis Desprez. La transformation des représentations littéraires en bande dessinée suppose un travail de sélection et de conversion du texte en dessins. La bande dessinée se prête moins aux longs

dialogues que la littérature et à l'inverse, impose l'imaginaire de l'auteur au lecteur par le biais des dessins. Adapter suppose de travailler au mieux le rapport entre texte et image. Jean Rouaud expose, à propos du travail de Denis Desprez, une spécificité du médium :

> Il a quasiment fait un travail de recréation en changeant les points de vue. […]Débarrassés de l'écriture, il ne restait que des êtres qui se débattaient dans leur chagrin, ce qu'a mis en avant la bande dessinée. Il y a là une intensité dramatique sans contrepoids humoristique qui a été mise en avant sans les digressions romanesques.[379]

Ces processus de circulation des formes n'a pas pu être approfondi autant que voulu. Pouvoir les étudier de manière systématique demanderait une connaissance exhaustive des albums sur la Grande Guerre mais également sur toutes les autres formes de mémoire historique depuis la guerre, qui nécessiterait plus de temps et le recours à un outillage informatique. Le travail pourrait néanmoins être poursuivi dans cette direction, la seule qui permettrait d'être plus précis concernant la chronologie en plaçant la bande dessinée au sein d'un système global d'économie mémorielle.

L'abandon d'une étude de la réception des formes, faute de chiffres de ventes ou de tirages, communiqués très irrégulièrement par les éditeurs mais aussi des moyens d'organiser des entretiens ou des sondages limite la portée du travail accompli. Si l'on a pu montrer comment les représentations de l'histoire dans les albums se sont construites, le poids de ces représentations sur les lecteurs et plus généralement la société reste inconnu. 2014-2018 pourrait cependant être l'occasion d'un sondage massif, organisé par la mission du centenaire, sur les connaissances et représentations des Français[380], qui permettrait d'envisager ce point.

L'étude des représentations a, cependant, permis de montrer que Jacques Tardi n'est pas « l'arbre qui cache la forêt »[381], un auteur à l'origine de toutes les représentations de la Grande Guerre dans la bande dessinée. Le poids de *C'était la guerre des tranchées* sur la suite est très important, mais pas contraignant. Avoir réussi à montrer que des auteurs adaptaient et prenaient parfois le contrepied de cette vision fondatrice est, peut-être, un des apports modestes mais pas sans importance, du présent mémoire.

Il convient d'insister pour finir sur les dimensions politiques de la mémoire du conflit. Bien que l'Etat se mette en scène et porte un discours consensuel lors des commémorations, les

[379] KAMPINAIRE, Eric, « Jean Rouaud et Denis Deprez : "Dans notre adaptation, nous n'avons pas trahi Melville !" », *ActuaBD*, 31 mai 2007, consulté le 01/10/2014.
[380] Le bicentenaire de la Révolution Française avait été l'occasion d'un tel sondage.
[381] Expression de Kris, *op. cit.*, entretien, annexe 5.

représentations contenues dans les albums insistent sur sa responsabilité dans la mort de ses citoyens-soldats. La focalisation sur les fusillés pour désobéissance, sur l'engagement excessif des vies humaines dans les combats, la mobilisation coloniale, mais aussi la représentation systématique de l'affiche de mobilisation générale et la mise en scène de complotes politiques, tous ces éléments font de la guerre un territoire favorable à l'expression d'une méfiance vis-à-vis de l'institution. Cette méfiance on la repère très tôt chez certains auteurs anarchistes ou libertaires. Tardi rejette la responsabilité de l'horreur sur les représentants de l'autorité, ceux qui exercent la contrainte. Hugo Pratt préfère tenir son héros, Corto Maltese, à l'écart de cette contrainte. Chez Patrick Cothias, ce sont les pouvoirs perçus comme abusifs, qui sont nocifs[382]. Les officiers supérieurs de Bouteloup, Clemenceau, intriguant pour conserver le pouvoir en faisant exécuter Isabelle de Ferlon… On remarque cependant, avec l'augmentation du traitement des thèmes évoqués plus haut, une dispersion de ce discours sous ses formes modérées. La commémoration du centenaire en bande dessinée pourraient être, plus encore que le 80ème, celui de la mise en jeu de la responsabilité de l'Etat.

[382] « L'ambition du pouvoir pousse les gens à faire n'importe quoi. Bien souvent, les plus dangereux ne sont pas ceux qui ont le pouvoir, mais ceux qui gravitent autour pour l'obtenir. C'est la velléité du pouvoir, tous ces gens qui se disent « je veux être calife... », qui créent ces convulsion. », « L'histoire à bride abattue autour de Patrick Cothias », table ronde avec Patrick Cothias, David Prudhomme, Pascal Ory, Michel Pierre, Jean-Pierre Adam et Jean-Pierre Mercier, animée par Emmanuel Laurentin, *Neuvième art*, janvier 1999, consulté en ligne sur http://neuviemeart.citebd.org/, le 30/10/2013.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS 3

SOMMAIRE 4

INTRODUCTION 6

PARTIE I : « La Bande Dessinée regarde la Grande Guerre » 21

Chapitre 1 : Les acteurs du champ graphique 22
1- Des auteurs aux profils divers 22
A- Caractéristiques sociales 23
B- Les motivations des auteurs 27
C- Des places dans le champ graphique différentes 30
2- Les éditeurs : des acteurs incontournables 32
A- Les rôles des éditeurs 33
B- Identités éditoriales 36

Chapitre 2 : La Grande Guerre dessinée au prisme générique 39
1- La Grande Guerre, creuset d'un mélange des genres 39
A- Espionnage et polar : les enjeux cachés de la guerre 41
B- Le fantastique et le merveilleux : l'étrange guerre 42
C- Espionnage et polar : les enjeux cachés de la guerre 45
2- Les Sentinelles, étude de cas : la Grande-Guerre à contrepied 47
A- La référence aux codes graphiques et narratifs des comics 47
B- L'héroïsme dans la Grande Guerre ? 49
C- Patriotisme mis en balance 51

PARTIE II : « Se documenter. Aux sources des auteurs » 57

Chapitre 3 : Savoirs de la guerre entre histoire scolaire et histoire 58
1- Une histoire scolaire source d'icônes chronologiques 58
A- Deux modalités d'albums didactiques 58
B- Confirmation contre démolition des icônes mémorielles 62
2- Une chronologie canonique structurant les albums du corpus 64
A- Une Grande Guerre franco-centrée faite de grandes dates 64
B- Survivance de l'attention portée à des personnages incontournables 70
3- Usages des savoirs académiques 74
A-Contrainte contre consentement 75
B- Faire ressentir le désenchantement de la guerre : une alternative 78
C- Une bande dessinée reflet des évolutions historiographiques 80

Chapitre 4 : Représenter la guerre. Traces écrites et visuelles 83
1- Natures de la documentation : diversité des traces de la guerre 83
A- Des témoignages 83
B- Des images-sources de la représentation de la guerre 86
2- Fonctions de la documentation 90
A- Les images : aux sources de traitements graphiques particuliers 90
B- Combler les creux : que représenter ? 95
C- Fonctions symboliques et mise en abime de la documentation 102

PARTIE III : « La Grande Guerre, un espace mythologique » **107**

Introduction : Mythologies de la Grande Guerre **108**

Chapitre 5 : La Grande Guerre dessinée, iconographie obsédante de l'horreur absolue **114**
1- La guerre des tranchées : décor macabre et univers clos 114
A- Le front : un espace de rupture 114
B- Un décor morbide 116
2- Les manifestations d'une violence sans limite 122
A- Représenter le spectaculaire de la violence ? 122
B- Une gamme d'armement extensive 124
C- Violence imprévisible et effets narratifs 127
D- L'assaut, séquence obligée qui concentre la violence 130
3- Du traumatisme de la Grande Guerre à la condamnation des guerres 144
A- Traumatismes et folie 144
B- Témoigner et commémorer : naissance du devoir de mémoire 149
C- La guerre évocatrice de toutes les guerres 150

Chapitre 6 : Des poilus de papier : essai de prosopographie des personnages combattants **153**
1- Des destins individuels évocateurs de la diversité des expériences de la guerre 153
2- Aristocrates et classes populaires 156
3- Des nationalités : La part belle aux « poilus » 160
4- Religions et croyances populaires contre sécularisation 162
5- Une « guerre des vieux contre les jeunes » ? 168
6- Un exemple de personnages archétypaux : l'officier-salaud face au bon officier 171

Chapitre 7 : Réhabilitations. La mémoire retrouvée des catégories sociales oubliées **173**
1- Les femmes en guerre, vers une prise en compte de la diversité des rôles 173
A- Munitionettes, infirmières, aviatrices 174
B- Mères, femmes et amantes 176
C- Manifestantes et engagées 180
2- Les troupes coloniales : dette et enjeu contemporain fort 182
La colonisation en débat 182
L'image ambiguë du tirailleur sénégalais 183
D'un racisme à l'autre 185
3- Les refus de la guerre mis en avant 187

CONCLUSION : « Des formes graphiques et narratives de l'histoire » 191

TABLE DES MATIERES **198**

TABLE DES ILLUSTRATIONS **200**

ETAT DES SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE **204**

ANNEXES **220**

Table des illustrations

Chapitre 1

Figure 1 : « Photographie d'Aude Collina, de Buire-sur-Ancre, village où vit Hardoc et ayant servi de modèle pour représenter Valencourt. Extrait de la planche 1, strip 2, tome 1, représentant le village de Valencourt. », La guerre des lulus, planches et esquisses, site de la mission du centenaire, http://centenaire.org/de/node/4616.

Figure 2 : TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées. 1914-1918*, Casterman, 1993, p88.

Chapitre 2

Figure 1 : DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Juillet-août 1914, les moissons d'acier*, Les sentinelles, tome 1, Robert Laffont, 2008, p57.

Figure 2 : DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Avril 1915 Ypres*, Les sentinelles, tome 3, Delcourt, 2011, pp15-16.

RAIMI, Sam (réal), *Spiderman*, Columbia Pictures, 2002, captures d'écran à 15'42''16'26'' et 16'32''.

Figure 3 : DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Septembre 1914. La Marne*, Les sentinelles, Delcourt, 2009, p48.

Figure 4 : DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Septembre 1914. La Marne*, Les sentinelles, Delcourt, 2009, p56.

Figure 5 : DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Septembre 1914. La Marne*, Les sentinelles, Delcourt, 2009, p14.

Figure 6 : DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Avril 1915 Ypres*, Les sentinelles, tome 3, Delcourt, 2011, p56.

Chapitre 3

Figure 1 : VERNEY, Jean-Pierre et TARDI, Jacques, *Putain de guerre!*, tome 1, Casterman, 2008, p30 et p33.

Figure 2 : VERNEY, Jean-Pierre et TARDI, Jacques, *Putain de guerre!*, tome 1, Casterman, 2008, p 41.

Figure 3 : SCOTT, George, *La Voie Sacrée, le poumon de Verdun*, 1916, Musée de l'Armée.

Figure 4 : GIBRAT, Jean-Pierre, *Mattéo*, tome 1, Futuropolis, 2008, p3.

Figure 5 : BERTELOOT, Guillaume et DESCHAMPS, Patrick, *La Bataille de la Marne*, Ed. Le Triomphe, 2013, 44p.

Figure 6 : DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Septembre 1914. La Marne*, Les sentinelles, Delcourt, 2009, p60.

Figure 7 : SEM, « Clemenceau dans une tranchée », dessin non daté, http://www.sem-caricaturiste.info/pages/1914-1918.html.

Figure 8 : Anonyme**,** *Monet et Clemenceau à Giverny***,** Archives du musée Clemenceau, site de la mission du centenaire.

Figure 9 : DAVID B, *La Lecture des ruines*, Dupuis, Aire Libre, 2001, p73.

Figure 10 : TARDI, Jacques, *Adieu Brindavoine/La fleur au fusil*, Casterman, 1979, p60.

Figure 11 : GIBRAT, Jean-Pierre, *Mattéo*, tome 1, Futuropolis, 2008, p11.

Figure 12 : CRUCHAUDET, Chloé, *Mauvais genre*, Delcourt, 2013, p21 et p29.

Figure 13 : KRIS et MAEL, *Notre mère la guerre*, Troisième complainte, Futuropolis, 2011, p 27.

Chapitre 4

Figure 1 : *Treizième journée de mobilisation à Paris*, gare de Champigny-sur-Marne, 14 août 1914, photographie anonyme, centenaire.org

VERNEY, Jean-Pierre et TARDI, Jacques, *Putain de guerre!*, tome 1, Casterman, 2008, p6.

Figure 2 : MISONNE, Léonard, *Sur la glace*, Belgique, 1908.

BONNIFAY, Philippe et PE, Frank, Zoo, tome 3, Dupuis, Aire Libre, 2007, [page 178 de l'édition intégrale, 2008]

Figure 3 : DAVID B, *La Lecture des ruines*, Dupuis, Aire Libre, 2001, p.

VALLOTTON, Félix, *Un seul meurtre fait un scélérat, des milliers de meurtres font un héros : Érasme*, carte postale pacifiste, trouvée sur la base de données http://cartoliste.ficedl.info/article662.html.

TARDI, Jacques, *La secret de la salamandre*, Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec, Casterman, 1981, p 4.

JUNCKER, Nicolas, *Le Front*, Treize étrange, 2003, 96p.

Figure 4 : MEHEUT, Mathurin, « guetteur », exposition *14-18 : Méheut au fron*t, Musée Mathurin Méheut, Lamballe, 2014.

LE FLOC'H, Bruno, *Sans titre*, dessin préparatoire à Une après-midi d'été, n.d.

Figure 5 : SCOTT, George, *Effet d'un éclat d'obus dans la nuit*, 1915.

ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, pl74.

Figure 6 : KRIS et MAEL, *Notre mère la guerre*, Première complainte, Futuropolis, 2008, p 15.

Figure 7 : DAENINCKX, Didier **et** TARDI, Jacques, *Varlot soldat*, L'Association, 1999, pp.14-15.

Figure 8 : LARCENET, Jean-Emmanuel, *La Ligne de Front*, Une aventure rocambolesque de… Vincent Van Gogh, Dargaud, Poisson Pilote, 2004, p 27.

Figure 9 : GIBRAT, Jean-Pierre, *Mattéo*, tome 1, Futuropolis, 2008, p49.

Figure 10 : ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, pl11.

Figure 11 : ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, pl12.

Figure 12 : SACCO, Joe, *Le premier jour de la bataille de la Somme*, Futuropolis, 2014, np, page de garde.

LEETE, Alfred, *Lord Kitchener : « Your contry needs you »*, Affiche de mobilisation volontaire, 1914.

Figure 13 : KRIS et MAEL, *Notre mère la guerre*, Première complainte, Futuropolis, 2008, p10.

Partie III (Introduction)

Figure 1 : QUELLA-GUYOT, Didier et MORICE, Sébastien, Papeete 1914, 2 tomes, EP éditions, Atmosphère, 2011 et 2012, p48.

Chapitre 5

Figure 1 : CRUCHAUDET, Chloé, *Mauvais genre*, Delcourt, 2013, p 25.

LAX, Christian et BLIER, Frédéric, *Amère Patrie*, tome 2, Dupuis, Aire Libre, 2011, p 15.

ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, pl34.

DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Avril 1915 Ypres*, Les sentinelles, tome 3, Delcourt, 2011, p4.

PECAU, Jean-Pierre et Mr Fab, *L'homme de l'année 1917*, Delcourt, 2013, nc.

TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées. 1914-1918*, Casterman, 1993, p11.

Figure 2 : NURY, Fabien et ALARY, Pierre, *Le réseau Aquila ½*, Sylas Correy, Glénat, 2013, p 29.

MILLS, Pat et COLQUOUN, Joe, *La Grande Guerre de Charlie*, Volume 2, Délirium, çà et là, p88.

Figure 3 : PRATT, George, *Le Baron Rouge - Par-delà les lignes (Frères ennemis)*, Panini comics, 1991, 114p.

COMES, Didier, *L'Ombre du Corbeau*, Le Lombard, Histoires et légendes, 1981, p28.

TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées. 1914-1918*, Casterman, 1993, p22.

Figure 4 : DUMONTHEUIL, *Le Roi cassé*, Casterman, Un Monde, 2005, p10.

Figure 5 : DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Septembre 1914. La Marne*, Les sentinelles, Delcourt, 2009, p53.

Figure 6 : DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Juillet-août 1914, les moissons d'acier*, Les sentinelles, tome 1, Robert Laffont, 2008, p15.

LAX, Christian et BLIER, Frédéric, *Amère Patrie*, tome 2, Dupuis, Aire Libre, 2011, p 26.

Figure 7 : DAVID B, *La Lecture des ruines*, Dupuis, Aire Libre, 2001, p16.

Figure 8 : TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées. 1914-1918*, Casterman, 1993, p96.

Figure 9 : VANDERMEULEN, David, *Un vautour c'est déjà presque un aigle*, Fritz Haber, Delcourt, Mirages, 2010, p

LARCENET, Jean-Emmanuel, *La Ligne de Front*, Une aventure rocambolesque de… Vincent Van Gogh, Dargaud, Poisson Pilote, 2004, p33.

DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Avril 1915 Ypres*, Les sentinelles, tome 3, Delcourt, 2011, p22.

Figure 10 : TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées. 1914-1918*, Casterman, 1993, pp.42-44.

Figure 11 : ZAMPARUTTI, Angelo et RABATE, Pascal, *Ex-Voto : Monsieur Verbun*, Vents d'Ouest, Goût amer, 1994, pp.3-4.

Figure 12 : LAX, Christian et BLIER, Frédéric, *Amère Patrie*, tome 2, Dupuis, Aire Libre, 2011, p9 et p11.

Figure 13 : GIBRAT, Jean-Pierre, *Mattéo*, tome 1, Futuropolis, 2008, p33.

Figure 14 : LARCENET, Jean-Emmanuel, *La Ligne de Front*, Une aventure rocambolesque de… Vincent Van Gogh, Dargaud, Poisson Pilote, 2004, p31.

Figure 15 : ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, pl7.

Figure 16 : ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, p82.

Figure 17 : DAENINCKX, Didier et TARDI, Jacques, *Le Der des ders*, Casterman, 1997, p15.

Figure 18 : TARDI, Jacques, *Le noyé à deux têtes*, Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec, Casterman, 1985, p 41.

Figure 19 : Affiches et dessin de couverture réunis par TOMBELAINE, Philippe, « L'homme de l'année 1917. Le soldat inconnu. », 17 janvier 2013, http://bdzoom.com.

Chapitre 6

Figure 1 : TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées*. 1914-1918, Casterman, 1993, p50.

Figure 2 : PRATT, Hugo, *Les Celtiques*, Corto Maltese, Casterman, 1980, p36.

Figure 3 : MILLS, Pat et COLQUOUN, Joe, *La Grande Guerre de Charlie*, volume 2, Ed. ça et là, Délirium, 2011, p 94.

Figure 4 : ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, pl79.

Chapitre 7

Figure 1 : TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées*. 1914-1918, Casterman, 1993, p105.

Figure 2 : KRIS et MAEL, *Notre mère la guerre*, Requiem, Futuropolis, 2012, p19.

Figure 3 : COMES, Didier, *L'Ombre du Corbeau*, Le Lombard, Histoires et légendes, 1981, p11.

Figure 4 : ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, pl85.

Figure 5 : TEMPOE et MOR, Demba Diop, la force des rochers, Physalis, 2013, p12.

Figure 6 : PECAU, Jean-Pierre et Mr Fab, 1917, *L'homme de l'année*, tome 1, Delcourt, 2013, nc.

Figure 7 : PECAU, Jean-Pierre et Mr Fab, 1917, *L'homme de l'année*, tome 1, Delcourt, 2013, p11.

Figure 8 : PECAU, Jean-Pierre et Mr Fab, 1917, *L'homme de l'année*, tome 1, Delcourt, 2013, p63.

Figure 9 : TARDI, Jacques, *Le mystère des profondeurs*, « Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec, Casterman, 1998, p38.

Conclusion

Figure 1 : SACCO, Joe, *Le premier jour de la bataille de la Somme*, Futuropolis, 2014, np.

Figure 2 : KRIS et MAEL, *Notre mère la guerre*, Première Complainte, Futuropolis, 2008, p58.

Figure 3 : ANONYME, *Cheval projeté dans un pommier – 1915*, Ministère de la culture, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Diffusion RMN-GP. Trouvé sur le site de la mairie de Saint-Thomas en Argonne.

Le même cliché, en carte postale, trouvée sur le site http://argonne1418.com/.

TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées*. 1914-1918, Casterman, 1993, p89.

JEUNET, Jean-Pierre (réal.), *Un long dimanche de fiançailles*, Warner Bros, 2004, 127min. , capture à 4'10''.

Sources et bibliographie

I- Sources

1- Sources imprimées.

A- Bandes dessinées

Les bandes dessinées composant le corpus sont présentées par année de parution puis dans l'ordre alphabétique, en attendant que leurs dates de dépôt légal soient toutes connues.

TARDI, Jacques, La *Véritable histoire du soldat inconnu*, Futuropolis, 1974, 34p.

CABU, *A bas toutes les armées*, Editions du square, 1977, 106p.

CHRISTIN, Pierre et MEZIERES, Jean-Claude, *Sur les terres truquées*, Valérian, n°7, Dargaud, 1977, 46p.

TARDI, Jacques, *Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, tomes 3 à 8, Casterman, 1998 à 2007.

CASTEX, Pierre *et alii*, *La Grande guerre et l'entre-deux guerres*, Histoire de France en bande dessinée, Larousse, 1978, 50p.

KANIGHER, Bob et KUBERT, Joe, *Le Baron Rouge*, Editions du Fromage, 1978, 128p.

TARDI, Jacques, *Adieu Brindavoine/La fleur au fusil*, Casterman, 1979, 48p.

TARDI, Jacques, *Tardi. Mouh Mouh*, Pepperland, 1979, 94p.

CASOAR, Phil, *Les aventures épatantes et véridiques de Benoît Broutchoux*, Dernier terrain vague, 1980, 70p.

PRATT, Hugo, *Les Celtiques*, *Corto Maltese*, Casterman, 1980, 140p.

COMES, Didier, *L'Ombre du Corbeau*, Le Lombard, Histoires et légendes, 1981, 46p.

GIROUD, Franck et DETHOREY, Jean-Paul, *Louis la Guigne*, tome 1 à 3, Glénat, 1982 à 1985, 46p.

BUCQUOY, Jan et HULET, Daniel, *Le temps des innocents*, Les chemins de la gloire, tome 1, Glénat, 1984, 46p.

MICHELUZZI, Attilio, *L'Homme du Tanganyika*, Aventures et Voyages, Mon journal/des exploits et des hommes, 1984, 48p.

TARDI, Jacques, *Le trou d'obus*, Epinal, Imagerie Pellerin, 1984, 65p.

MABIRE, Jean et UDERZO, Marcel, *La Grande guerre : La Marne et Verdun*, Larousse, Les grandes batailles de l'histoire, 1985, 46p.

VIDAL, GUY et CLAVE, Florenci, *Sang d'Arménie*, Dargaud, 1985, 46p.

ARMAND, Claude et CARPENTIER, Louis-Michel, *Humour en tranch(é)es*, Editions des archers, 1986.

BORILE, Gabrielle, RIVIERE, François et CARIN, Francis, *Le Code Zimmerman*, Victor Sackville. L'espion de Georges V, n°1, Le Lombard, 1986, 46p.

DEWAMME, Gérard et SERVAIS, Jean-Claude, *L'alsacien*, Tendre Violette, tome 3, Casterman, Les romans (A suivre), 1986, 87p.

DEHOUSSE, Franklin et DALBRET, *Le Rendez-vous des œillets*, Editions du miroir, 1988, 44p.

TOMATIS, Marco et GHIGLIANO, Cinzia, *Sinn-Fein, révolte irlandaise*, Solange, tome 2, Casterman, Romans (A suivre), 1988, 56p.

BONIFAY, Philippe et TERPA, Jacques, *L'Ile du temps*, Le Passage de la saison morte, tome 1, Glénat, 1989, 47p.

ROUFFA, Marcel, *Chimères*, Magic strip, Cargo de nuit, 1989, 47p.

TABARY, Jean, *Iznogoud enfin Calife*, Iznogoud, tome 20, Tabary, 1989, 46p.

TOMATIS, Marco et GHIGLIANO, Cinzia, *Canevas pour un théâtre de marionnettes*, Solange, tome3, Casterman, Romans (A suivre), 1989, 61p.

VIOUGEAS, Denis et LEHOULIER, Pierre, *La Sirène de la Mer Rouge*, Albin Michel, 1989, 52p.

BONIFAY, Philippe et TERPA, Jacques, *La Sorcière*, Le Passage de la saison morte, tome 2, Glénat, 1991, 48p.

DECAUX, Alain, *Un Jour, un chien*, L'Association, 1991, 20p.

PRATT, George, *Le Baron Rouge - Par-delà les lignes (Frères ennemis)*, Panini comics, 1991, 114p.

YANN, NEURAY, Olivier, *Nuit blanche*, tomes 2 à 4, Glénat, Grafica, 1991 à 1995, 46p.

MAZAN, *Lumière sur le front*, L'hiver d'un monde, tome 2, Delcourt, 1992, 47p.

TOMATIS, Marco et GHIGLIANO, Cinzia, *Anarchistes et faussaires*, Solange, tome 4, Casterman, Romans (A suivre), 1992, 63p.

LE GALL, Frank, *La Vallée des roses*, Les aventures de Théodore Poussin, tome 7, Dupuis, 1993, 46p.

TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées, 1914-1918*, Casterman, 1994, 126p.

CUVELIER, Paul *et alii*, *Saga des terres du Nord*, tome 2, Le téméraire, 1994, 46p.

BONIFAY, Philippe et FRANK (Pé), *Zoo*, 3 tomes, Dupuis, Aire Libre, 1994,1999, 2007, 70p.

BOUTON, Alain et MALES, Marc, *Le Cuirassier*, Glénat, 1994, 47p.

CORBEYRAN, Eric et GUERINEAU, Richerd, *Vue sur la mort*, L'as de pique, tome 1, Dargaud, 1994, 70p.

SIRIUS, *La Fin des temps*, Les timour, tome 32, Dupuis, 1994, 46p.

ZAMPARUTTI, Angelo et RABATE, Pascal, *Ex-Voto : Monsieur Verbun*, Vents d'Ouest, Goût amer, 1994, 56p.

NOLAN, Richard D. et CLAYES, Jean-Claude, *Lame fatale*, Soleil, 1995, 138p.

SERVAIS, Jean-Claude, *Les Seins de café 2*, La mémoire des arbres, tome 4, Dupuis, Repérages, 1996, 48p.

DAENINCKX, Didier et TARDI, Jacques, *Le Der des ders*, Casterman, 1997, 78p.

LECLERC, Yves et GEORGES V, *Falkenberg*, tome 1 et 2, Le Lombard, 1997 et 1998, 48p.

PIERRET, Michel et CARIN, Francis, *Les Diables bleus*, Point Image, 1997, 64p.

MORRISON, Robbie et ADLARD, Charles, *La Mort Blanche*, Les cartoonistes dangereux, 1998.

RABATE, Pascal, *Ibicus*, Livres 1 à 4, Vents d'Ouest, Intégra, 1998 à 2001, 552p.

DAENINCKX, Didier et TARDI, Jacques, *Varlot soldat*, L'Association, Eperluette, 1999, 30p.

GLOGOWSKY, Philippe, *Le cahier (Ypres 1916-1918)*, Editions du triomphe, 2000, 32p.

DAVID B, *La Lecture des ruines*, Dupuis, Aire Libre, 2001, 80p.

JONQUET, Thierry et CHAUZY, Jean-Christophe, *La Vigie*, Casterman, Univers d'auteurs, 2001, 56p.

MORVAN, Jean-David et TAMIAZZO, Stéfano, *La Mandiguerre*, 4 tomes, Delcourt, Neopolis, 2001 à 2007, 46p.

TOMATIS, Marco et GHIGLIANO, Cinzia, *Eté 1914*, Solange, tome 6, Casterman, Romans (A suivre), 2001, 63p.

TOPPI, Sergio, *Myetzko*, Mosquito, 2001, 55p.

BOISSERIE, Pierre et STALNER, Eric, La croix de Cazenac, tomes 4 à 8, Dargaud, 2002 à 2006, 47p.

JAILLOUX, Marc, *Le Château de Monsieur Sangsuc*, Pointe noire, 2002, 48p.

APPOLO et HUO-CHAO-SI, Serge, *La grippe coloniale*, tome 1 et 2, Vents d'Ouest, 2003 et 2012, 56p.

FABUEL, Henri et LE HENANFF, Fabrice, *Les Caméléons*, Casterman, Un monde, 2003, 62p.

HECTOR et BOUSQUET, Patrick, *Les Disparus de Verdun*, Editions serpenoises, 2003, 32p.

JUNCKER, Nicolas, *Le Front*, Treize étrange, 2003, 96p.

BRUNSCHWIG, Luc, RUNBERG, Sylvain et BENN, *Les nouvelles aventures de Mic Mac Adam*, tomes 3 à 5, Dargaud, 2004, 2006, 2007, 46p.

BUSIECK, Kurst et PACHECO, Carlos, *Arrowsmith : Unité d'élite aérienne*, Arrowsmith, tome 2, USA, 2004, 140p.

DE METTER, Christian et CATEL, *Le Sang des Valentines*, Casterman, Un monde, 2004, 56p.

LARCENET, Jean-Emmanuel, *La Ligne de Front*, Une aventure rocambolesque de… Vincent Van Gogh, Dargaud, Poisson Pilote, 2004, 46p.

MARTIN, Jacques et REGRIC, *L'Aviation : De 1914 à 1916*, Les voyages de Lefranc, Casterman, 2005, 56p.

BOUDJELLAL, Farid et LEIZ, Leila, Les contes du djinn Hadj Moussa, tome 1 et 2, Soleil, 2005 et 2008, 45p.

DUMONTHEUIL, *Le Roi cassé*, Casterman, Un Monde, 2005, 96p.

ETTORI, Aude et STALNER, Eric, *Ange-Marie*, Dupuis, Aire Libre, 2005, 72p.

GIROUD, Franck et BONIN, Cyril, *Histoire de Dora Mars*, Quintett, tomes 1, 4, 5, Dupuis, Empreinte(s), 2005 à 2007, 62p.

LAX, Christian, *L'aigle sans orteils*, Dupuis, Aire Libre, 2005, 72p.

ROTOMAGO et CALVEZ, Florent, *U-29*, Akileos, 2005, 46p.

ROUAUD, Jean et DEPREZ, Denis, *Les Champs d'honneur*, Casterman, Un Monde, 2005, 64p.

VANDERMEULEN, David, *Fritz Haber*, 3 tomes, Delcourt, Mirages, 2005, 2007,2010, 156p.

ADAM, Eric et CADY, Virginie et MARCHETTI, Christophe, *Sauveur*, La tranchée, Vents d'Ouest, Equinoxe, 2006, 46p.

GLOGOWSKI, Philippe, *1914-1916, de Sarajevo à Verdun*, La Grande guerre, tome 1, Editions du triomphe, 2006, 46p.

LE FLOC'H, Bruno, *Une Après-midi d'été*, Delcourt, Mirages, 2006, 96p.

WACQUET, Jean (dir.), *Lettres et carnets du front*, Paroles de poilus, tome 1, Soleil/France Inter, 2006, 120p.

CONVARD, Didier et DELITTE, Jean-Yves, *Tanâtos*, tome 1 à 4, Glénat, 2007, 2008 a, 2008 b, 2011, 54p.

DAVID B, Les prologues, Par les chemins noirs, tome 1, Futuropolis, 2007, 60p.

GIROUD, Franck et COURTOIS, Didier, *Le Soldat inconnu*, Louis Ferchot, tome 7, Glénat, 2007, 47p.

KRISTIANSEN, Teddy, *Le Carnet rouge*, Soleil, Latitudes, 2007, 70p.

LAX, Christian et BLIER, Frédéric, *Amère Patrie*, 2 tomes, Dupuis, Aire Libre, 2007 et 2011, 54p.

MARTIN, Jacques et REGRIC, *L'Aviation : De 1917 à 1918*, Les voyages de Lefranc, Casterman, 2007, 56p.

MARTIN, Jaime, *Ce que le vent apporte*, Dupuis, Aire Libre, 2007, 70p.

THIRAULT, Philippe et RADOVIC, Sinisa, *Eldoradores*, La fille du Yukon, tome 3, Dupuis, Empreinte(s), 2007, 47p.

MORVAN, Jean-David et KORDEY, Igor, *La Marne, Le Cœur des batailles*, tome 1, Delcourt, Conquistador, 2007, 46p.

DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Juillet-août 1914, les moissons d'acier*, Les sentinelles, tome 1, Robert Laffont, 2008, 62p.

GIBRAT, Jean-Pierre, *Mattéo*, tome 1 et 2, Futuropolis, 2008, 63p.

GLOGOWSKI, Philippe, *1916-1918 : ... Du Chemin des Dames à l'Armistice*, La Grande guerre, tome 2, Editions du triomphe, 2008, 46p.

MICHELUZZI, Attilio, *Petra chérie*, Mosquito, 2008, 336p.

MOENARD, Laurent et OTERO, Nicolas, *Tezcatlipoca*, Le sixième soleil, tome 1, Glénat, 2008, 46p.

MORVAN, Jean-David et KORDEY, Igor, *Verdun, Le Cœur des batailles*, tome 2, Delcourt, Conquistador, 2008, 46p.

QUEUBELS, Les *Croquignard*, 2 tomes, Editions du Fournel, 2008 et 2010, 64p.

VERNEY, Jean-Pierre et TARDI, Jacques, *Putain de guerre!*, 2 tomes, prépublication sous forme de journaux, 2008 et 2009, 66p.

BARBUSSE, Henri et BOUCQ, François, *Le Feu*, Invenit, 2009, 64p.

BERTHO, Pascal et BOIDIN, Marc-Antoine, *Endurance*, Delcourt, Mirages, 2009, 126p.

BOURGERON, Franck, *L'obéissance*, Futuropolis, 2009, 75p.

COLLECTIF, *Cicatrices de guerre(s)*, La Gouttière, 2009, 96p.

COSSI, Paolo, *Medz Yeghern : Le grand mal*, Dargaud, 2009, 133p.

DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Les sentinelles*, tome 2 et 3, Delcourt, 2009 et 2011, 62p.

ENNIS, Garth et CHAYKIN, Howard, *War is Hell. La guerre c'est l'enfer*, Marvel France, 2009, 120p.

KRIS et MAEL, *Notre mère la guerre*, 4 tomes, Futuropolis, 2009 à 2012, 62p.

LARCENET, Jean-Emmanuel, *Crevaisons*, Une aventure rocambolesque… du soldat inconnu, Dargaud, Poisson Pilote, 2009, 46p.

LAX, Christian, *Pain d'Alouette*, 2 tomes, Futoropolis, 2009 et 2011, 67p.

MOENARD, Laurent et OTERO, Nicolas, *Viva pancho villa !*, Le sixième soleil, tome 2, Glénat, 2009, 46p.

NURY, Fabien, DEFRANCE, Maurin et BEDOUEL, Fabien, MERWAN, *L'or et le sang*, tomes 1 et 2, 12 bis, 2009, 2010, 54p.

RECCHIONI et LEOMACS, *Batailles*, EP Editions, 2009, 130p.

BOLLEE, Laurent-Frédéric et BEDOUEL, Fabien, *Un long destin de sang*, 2 tomes, 12bis, 2010 et 2011, 54p.

COTHIAS, Patrick, ORDAS, Patrice et MOUNIER, Alain, *L'ambulance 13*, 3 tomes, Bamboo, Grand Angle, 2010, 2012 et 2013, 54p.

FEVE, *Les "Remparts" de Verdun*, Ysec, 2010, 70p.

HAUTIERE, Régis et FRANÇOIS, David, *De Briques & de Sang*, Casterman, KSTR, 2010, 146p.

MORVAN, Jean-David (dir.), *Vies tranchées : Les soldats de la Grande Guerre*, Delcourt, 2010, 99p.

ANTONI, Stéphane et ORMIERE, Olivier, *Le temps du rêve*, 2 tomes, Delcourt, Histoire et Histoires, 2011 et 2013, 46p.

BARROUX, Stéphane, *On les aura !*, Seuil, 2011, 93p.

BELLEFROID, Thierry et PINELLI, Joe G, *Féroces Tropiques*, Dupuis, Aire Libre, 2011, 88p.

DAVE, *Le mensonge*, *Le siècle de Ben*, tome 1, 2011, Carabas, 58p.

FRANC, Alexandre, *Victor et l'ourours*, Acte Sud-L'an 2, 2011, 48p.

HATTINGH, Ryk et BOTES, Conrad, *La Bande à Foster*, L'Association, Ciboulette, 2011, 61p.

KRIS et PENDANX, Jean-Denis, *Svoboda !*, 2 tomes, Futuropolis, 2011 et 2012, 40p.

LE FLOC'H, Bruno, *Chroniques Outremers*, 3 tomes, Dargaud, 2011, 2012a, 2012b, 54p.

MILLS, Pat et COLQUHOUN, *La Grande Guerre de Charlie*, 5 tomes, çà et là, Délirium, 2011 à 2013, 112p.

MISSOFFE, Mathieu et ADLARD, Charlie, *Le Souffle du Wendigo*, Soleil, Collection générale, 2011, 48p.

OLIER et MARKO, *Les Godillots*, 2 tomes, Bamboo, 2011 et 2013, 46p.

PAYEN, Batist et TAREK, *Turcos : Le jasmin et la boue*, Tartamudo, 2011, p63.

PECAU, Jean-Pierre et UKROPINA, Jovan, *Là où vivent les morts*, 12bis, 2011, 56p.

QUELLA-GUYOT, Didier et MORICE, Sébastien, *Papeete 1914*, 2 tomes, EP éditions, Atmosphère, 2011 et 2012, 46p.

COSTE, Xavier, *Egon Schiele : Vivre et mourir*, Casterman, Univers D'auteurs, 2012, 63p.

DELAN, Philippe et COLD, Françis, *Verdun… tout le monde descend !..*,Le moule-à-gaufres, 2012, 64p.

DUCOUDRAY, Julien et PRIET-MAHEO, Delphine, *Gueule d'amour*, La boite à bulles, 2012, 111p.

FILIPPI, Denis-Pierre, *Tome 1*, Le voyage extraordinaire, Vents d'Ouest, 2012, 46p.

GALANDON, Laurent et A.DAN, *Pour un peu de bonheur*, 2 tomes, Bamboo, 2012 et 2013, 48p.

LABREMURE et ARTOUPAN, *Mahârâja*, Glénat, Drugstore, 2012, 46p.

MALLET, Patrick, Le long hiver, 2 tomes, Casterman, 2012, 46p.

ROBIN, Thierry *et alii*, *1914-1918, Mon papa en guerre*, Paroles de poilus, tome 2, Soleil, 2012, 96p.

TAREK et BATIST, *Turcos : le jasmin et la boue*, Tartamundo, 2012, 48p.

YANN et HUGAULT, Romain, *Le pilote à l'Edelweiss*, 3 tomes, Paquet, Cockpit, 2012 à 2013, 46p.

ZIDROU, Benoit et PORCEL, Francis, *Les Folies Bergère*, Dargaud, 2012, 92p.

CHABAUD, Frédéric et MONIER, Julien, *Sang noir*, Physalis, 2013, 96p.

CHABAUD, Frédéric et MONIER, Julien, *Les blés coupés*, La faucheuse des moissons, tome 1, Physalis, 2013, 60p.

CRUCHAUDET, Chloé, *Mauvais genre*, Delcourt, 2013, 160p.

HAUTIERE, Régis et HARDOC, *1914. La maison des enfants trouvés*, La guerre des lulus, tome 1, Casterman, 2014, 54p.

PECAU, Jean-Pierre et Mr Fab, *1917, L'homme de l'année*, tome 1, Delcourt, 2013, 64p.

NURY, Fabien et ALARY, Pierre, *Le réseau Aquila ½, Silas Corey*, 2 tomes, Glénat, 2013, 64p.

2- Entretiens

- *Benoît Zidrou*, entretien téléphonique, Paris, 14/02/2013, 10h50, 44 minutes.

- *Frank Pé*, entretien téléphonique, Paris, 11/03/2013, 10h52, 1h04 minutes.

- *Kris*, 15/03/2013, La Forest-Landerneau, 15/03/2013, 15h11, 1 heure 42 minutes.

- *Christian Lax*, Perros-Guirec, 14/04/2013, 14h35, 45 minutes.

- *Claude Gendrot*, Paris, 09/2013, 11h10, 40 minutes.

II- Bibliographie

1- Bibliographie générale.

A- Outils.

Christian DELPORTE, Jean-Yves MOLLIER, Jean-François Sirinelli (éd.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, pp 103-104.

DELACROIX, Christian, DOSSE, François et GARCIA, Patrick, *Les courants historiques en France*,

DELACROIX, Christian *et alii* (dir.), *Historiographies. Concepts et débats*, Vol.2, Paris, Gallimard , Folio Histoire, 2010

FILIPPINI, Henri, *Dictionnaire de la Bande Dessinée*, Paris, Bordas, 2005, 912p.

GAUMER, Patrick, *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, Paris, Larousse, 2010, 682p.

B- Méthode et épistémologie.

a) La bande dessinée comme médium.

- Sémiologie :

EISNER, Will, *Les clés de la bande dessinée*, 3 tomes, Delcourt, Contrebande, Paris, 2009 à 2011, 180p.

GROENSTEEN, Thierry, *Un objet culturel non identifié*, Paris, Editions de l'AN 2, 2006.

GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, « Formes sémiotique », 2011 (1999), 220p.

MITTERRAND, Odette (dir.), *L'histoire… par la bande. Bande dessinée, histoire et pédagogie*, Paris, Syros, 159p.

PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Champs Flammarion, 2002, 196p.

- Histoire :

FILIPPINI, Henri *et alii*, *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique : des origines à nos jours*, Grenoble, Glénat, 1984 (1980).

GROENSTEEN, Thierry, *La Bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Paris : Skira/Flammarion, 2009, 422p.

GROENSTEEN, Thierry, « L'histoire de la bande dessinée : singularités et perspectives », article en ligne tiré du Site de Thierry Groensteen , http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article12 (consulté le 17 décembre 2012)

ORY, Pascal, MARTIN, Laurent, MERCIER, Jean-Pierre, VENAYRE, Sylvain (dir.), *L'art de la bande dessinée* , Paris, Citadelles et Mazenod, 2012, 592p.

b) Mythologies du contemporains.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, Point Essais, 1970 [1957], 233p.

CITRON, Suzanne, *Le mythe national : l'histoire de France revisitée*, Paris (?), L'Atelier, 2008, 351p.

ECO, Umberto, « Le mythe de Superman », *Communications*, 24, 1976, pp. 24-40.

VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes* ?, Paris, Seuil, « Point Essais », 1992 [1983], 170p.

c) Histoire culturelle.

GINZBURG, Carlo, *Peur révérence terreur – Quatre essais d'iconographie politique*, Les presses du réel, 2013, 208p.

MARTIN, Laurent, VENAYRE, Sylvain, *L'histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau Monde, 2005,

ORY, Pascal, *La culture comme aventure. Treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Complexe, 2008, 298p.

2- Bibliographie spécifique.

A- La Première Guerre mondiale : histoire et bande dessinée.

a) Représentations de l'histoire en bande dessinée.

ALARY, Vivianne, MITAINE, Benoît (dir.), *Ligne de Front. Bande dessinée et totalitarisme*, Genève, Georg, « L'équinoxe », 2011, 340p. (Actes du colloque de Cerisy sur la guerre et le totalitarisme dans la bande dessinée, 7-10 juin 2010)

DENECHERE, Bruno, REVILLON, Luc, *1 4-18 dans la bande dessinée : images de la Grande Guerre de Forton à Tardi* , Turquant, Cheminement éditions, 2008.

MARIE, Vincent (dir.), *La Grande Guerre dans la bande dessinée de 1914 à aujourd'hui*, Milan, 5 continents, 2009, 109p.

PORRET, Michel (dir.), *Objectif bulles. Bande dessinée et histoire*, Genève, Georg, « L'Equinoxe », 2009, 214p. (Actes de colloque)

ROUVIERE, Nicolas (dir), *Bande dessinée et enseignement des humanités*, Grenoble, ELLUG, 2012.

MITTERRAND, Odette (dir.), *L'histoire… par la bande. Bande dessinée, histoire et pédagogie*, Paris, Syros, 159p.

GRANGER, Christophe, «Roman graphique et narration historique », *Sociétés et représentations*, n°32, 2/2011, p 155-166.

b) Monographies et livres d'entretiens

- Sur Jacques Tardi

FOULET, Alain, MALTRET, Olivier, TARDI, Jacques, *Presque tout Tardi*, Sapristi, 1996, 117p.

GROENSTEEN, Thierry, *Tardi. Monographie*, Paris, Magic strip, 1980, 176p.

SADOUL, Numa, *Tardi. Entretiens avec Numa Sadoul*, Editions Niffle-Cohen, Profession auteur de bande dessinée, 2000, 173p.

GROENSTEEN, Thierry (coord.), « Dossier Tardi », *Les cahiers de la bande dessinée*, Glénat, n°63, mai-juin 1985, pp 5-40.

TILLIER, Bertrand (coord.), « Tardi », *Sociétés et représentations*, Nouveau monde éditions, n°29, mai 2010, pp 9-79.

- Autres acteurs du champ graphique.

BELLEFROID, Thierry (dir.), *Les éditeurs de bande dessinée*, Paris, Niffle, 2005, 168p.

BUCH, Serge, VERNAY, Jean-Michel et RATIER, Gilles, *Lax. Une monographie*, Saint- Egrève, Mosquito, 2010, 128p.

PONTIER, Jean-Marc, *Lectures de David B*, Montrouge, PLG, « Mémoire vive », 2010, 160 p.

B- Débat historiographique et mémoire.

a) Un débat historiographique.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, BECKER, Annette, « Vers une histoire culturelle de la Première Guerre mondiale », Vingtième Siècle. *Revue d'histoire,* N°41, janvier-mars 1994. pp. 5-8.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, BECKER, Annette, *14-18. Retrouver la guerre*, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 2000, 272p.

CAZALS, Rémy et ROUSSEAU Frédéric, *14-18, le cri d'une génération*, Toulouse, Privat, 2001, 160 p.

CRIVELLO, Maryline, GARCIA, Patrick et OFFENSTADT, Nicolas (dir.), *Usages politiques du passé dans la France contemporaine. Concurrence des passés*, Aix-en-Provence, PUP, 2006, 288p. Actes d'un colloque de 2003.

FERRO, Marc, *La Grande Guerre 1914-1918*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 1990 (1969), 412p.

LE NAHOUR, Jean-Yves, « Le champ de bataille des historiens », article en ligne posté le 10/11/2008 sur le site de *La vie des idées.fr*. http://www.laviedesidees.fr/Le-champ-de- bataille-des.html (Consulté le 17/12/2012)

OFFENSTADT, Nicolas, « La Grande Guerre en débats », in DELACROIX, Christian et alii (dir.), *Historiographies. Concepts et débats*, Vol.2, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 2010, pp 1015-1026.

PROST, Antoine, « La guerre de 14 n'est pas perdue », *Le Mouvement social*, n°199, avril- juin 2002, p 95-102.

PROST, Antoine, WINTER, Jay, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Paris, Seuil, « Points Histoire », 2004.

b) Un enjeu de mémoire.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane *et alii* (dir.), *La politique et la guerre. Pour comprendre le XXème siècle européen. Hommage à Jean Jacques Becker.* Paris, Agnès Viénot, 2002, et particulièrement WINTER, Jay, « Guerre et mémoire au XXème siècle. Une interprétation des monuments aux morts fondée sur l'interaction sociale », pp 138-153.

LAFON, Alexandre, MARTIN, David, PIOT, Céline (dir.), *La Grande Guerre aujourd'hui : Mémoire(s), Histoire(s),* Agen, Editions d'Albret & Académie des Sciences, Lettres et Arts d'Agen, 2009, 431p. Actes du colloque d'Agen-Nérac, 14-15 novembre 2008.

OFFENSTADT, Nicolas, *14-18 Aujourd'hui. La Grande Guerre dans la France contemporaine*, Paris, Odile Jacob, 2010, 208p.

PROST, Antoine, « Les monuments aux morts », in P.Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. I, La République, Paris, Gallimard, 1984, pp 195-225.

PROST, Antoine, « les représentations de la guerre dans la culture française de l'entre-deux-guerres », *Vingtième siècle*, 41, 1994, pp 23-31.

WINTER, Jay, *Entre deuil et mémoire. La Grande Guerre dans l'histoire culturelle de l'Europe*, trad. Christophe Jacquet, Paris, Colin, 2008 ; Sites of memory, sites of mourning. The Great War in European cultural history , Cambridge, Cambridge Universuty Press, 1995.

C- Ouvrages et articles à caractère monographique sur la Première Guerre mondiale

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, *1914-1918. Les Combattants des tranchées à travers leurs journaux*, Paris, Colin, 1986, 224p.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, *La guerre des enfants 1914-1918. Essai d'histoire culturelle*, Paris, Colin, 1993, 188p

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane et BECKER, Anette, « Violence et consentement : la "culture de guerre" du premier conflit mondial », in RIOUX Jean-Pierre et *SIRINELLI, Jean-François (dir.), Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1996, p. 251-271.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane et PROCHASSON, Christophe (dir.), *Sortir de la Grande Guerre, le monde et l'après-1918*, Tallandier, 2008, 512 pages

BALDIN, Damien, SAINT-FUSCIEN, Emmanuel, *Charleroi. 21-23 août 1914* , Paris, Tallandier, Les batailles, 2012, 224p.

BECKER, Jean-Jacques (dir.), *Histoire culturelle de la Grande Guerre*, Paris, Colin, 2005, 270p. (Actes du colloque de Péronne, juillet 2002.)

CAZALS, Rémy et LOEZ, André, *14-18. Vivre et mourir dans les tranchées*, Paris, Tallandier, Texto, 2012 (2008), 297p.

FOGARTY, Richard, *Race and War in France : Colonial Subjects in the French Army*, 1914- 1918, JHU Press, 2008, 400p.

GARNIER, Claire, LE BON, Laurent (dir.), *1917*, Metz, Centre Pompidou Metz, 2012, 576p.

KEEGAN, John, *Anatomie de la bataille*, Paris, Robert Laffont, 1993, 324p ; *The face of Battle*, London, Viking, 1976, 354p.

LOEZ, André, MARIOT, Nicolas, *Obéir/désobéir. Les mutineries de 1917 en perspective*, Paris, La découverte, coll. Recherches, 2008, 448p.

LOEZ, André, « Militaires, combattants, citoyens, civils : les identités des soldats français en 1914-1918 », *Pole Sud*, 1/2012 (n°36), pp. 67-85.

MARIOT, Nicolas, « Les formes élémentaires de l'effervescence collective, ou l'état d'esprit prêté aux foules », *Revue française de science politique*, vol. 51, n°5, octobre 2001, p. 707-738.

MARIOT, Nicolas, « Faut-il être motivé pour tuer ? », *Genèses* 4/2003 (n o53), p. 154-177.

MOSSE, George, *De la Grande Guerre au totalitarisme : la brutalisation des sociétés européennes*, trad. Edith Magyar, Paris, Hachette, 1999 ; *Toward the final solution : a history of European racism*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

OFFENSTADT, Nicolas (dir.), *Le Chemin des Dames. De l'événement à la mémoire*, Paris, Stock, 2006.

D- Multimédias.

CHATRIOT, Alain, LANEYRIE DAGEN (*et. alii*,), « Écritures : L'histoire en bulles », table ronde organisée le 27/01/2009 dans le cadre de la semaine de l'histoire, ENS, accessible sur le site http://www.diffusion.ens.fr/.

ORY, Pascal (*et alii*), « Pourquoi la BD est-elle partie en guerre ? », table-ronde organisée dans le cadre des rendez-vous de l'histoire de Blois, 2013, 12/10/2013, accessible sur le site du laboratoire junior Sciences Dessinées. http://labojrsd.hypotheses.org/908.

VERAY, Laurent, « La représentation de l'acte de tuer dans quelques films américains sur la guerre du Vietnam», prononcé le 26 mars 2009 dans le cadre du colloque *"J'ai tué" : Violence guerrière et fiction*, ENS, accessible sur le site http://www.diffusion.ens.fr/.

Table des illustrations

Chapitre 1

Figure 1 : « Photographie d'Aude Collina, de Buire-sur-Ancre, village où vit Hardoc et ayant servi de modèle pour représenter Valencourt. Extrait de la planche 1, strip 2, tome 1, représentant le village de Valencourt. », La guerre des lulus, planches et esquisses, site de la mission du centenaire, http://centenaire.org/de/node/4616.

Figure 2 : TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées. 1914-1918*, Casterman, 1993, p88.

Chapitre 2

Figure 1 : DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Juillet-août 1914, les moissons d'acier*, Les sentinelles, tome 1, Robert Laffont, 2008, p57.

Figure 2 : DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Avril 1915 Ypres*, Les sentinelles, tome 3, Delcourt, 2011, pp15-16.

RAIMI, Sam (réal), *Spiderman*, Columbia Pictures, 2002, captures d'écran à 15'42''16'26'' et 16'32''.

Figure 3 : DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Septembre 1914. La Marne*, Les sentinelles, Delcourt, 2009, p48.

Figure 4 : DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Septembre 1914. La Marne*, Les sentinelles, Delcourt, 2009, p56.

Figure 5 : DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Septembre 1914. La Marne*, Les sentinelles, Delcourt, 2009, p14.

Figure 6 : DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Avril 1915 Ypres*, Les sentinelles, tome 3, Delcourt, 2011, p56.

Chapitre 3

Figure 1 : VERNEY, Jean-Pierre et TARDI, Jacques, *Putain de guerre!*, tome 1, Casterman, 2008, p30 et p33.

Figure 2 : VERNEY, Jean-Pierre et TARDI, Jacques, *Putain de guerre!*, tome 1, Casterman, 2008, p 41.

Figure 3 : SCOTT, George, *La Voie Sacrée, le poumon de Verdun*, 1916, Musée de l'Armée.

Figure 4 : GIBRAT, Jean-Pierre, *Mattéo*, tome 1, Futuropolis, 2008, p3.

Figure 5 : BERTELOOT, Guillaume et DESCHAMPS, Patrick, *La Bataille de la Marne*, Ed. Le Triomphe, 2013, 44p.

Figure 6 : DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Septembre 1914. La Marne*, Les sentinelles, Delcourt, 2009, p60.

Figure 7 : SEM, « Clemenceau dans une tranchée », dessin non daté, http://www.sem-caricaturiste.info/pages/1914-1918.html.

Figure 8 : Anonyme**,** *Monet et Clemenceau à Giverny***,** Archives du musée Clemenceau, site de la mission du centenaire.

Figure 9 : DAVID B, *La Lecture des ruines*, Dupuis, Aire Libre, 2001, p73.

Figure 10 : TARDI, Jacques, *Adieu Brindavoine/La fleur au fusil*, Casterman, 1979, p60.

Figure 11 : GIBRAT, Jean-Pierre, *Mattéo*, tome 1, Futuropolis, 2008, p11.

Figure 12 : CRUCHAUDET, Chloé, *Mauvais genre*, Delcourt, 2013, p21 et p29.

Figure 13 : KRIS et MAEL, *Notre mère la guerre*, Troisième complainte, Futuropolis, 2011, p 27.

Chapitre 4

Figure 1 : *Treizième journée de mobilisation à Paris*, gare de Champigny-sur-Marne, 14 août 1914, photographie anonyme, centenaire.org

VERNEY, Jean-Pierre et TARDI, Jacques, *Putain de guerre!*, tome 1, Casterman, 2008, p6.

Figure 2 : MISONNE, Léonard, *Sur la glace*, Belgique, 1908.

BONNIFAY, Philippe et PE, Frank, Zoo, tome 3, Dupuis, Aire Libre, 2007, [page 178 de l'édition intégrale, 2008]

Figure 3 : DAVID B, *La Lecture des ruines*, Dupuis, Aire Libre, 2001, p.

VALLOTTON, Félix, *Un seul meurtre fait un scélérat, des milliers de meurtres font un héros : Érasme*, carte postale pacifiste, trouvée sur la base de données http://cartoliste.ficedl.info/article662.html.

TARDI, Jacques, *La secret de la salamandre*, Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec, Casterman, 1981, p 4.

JUNCKER, Nicolas, *Le Front*, Treize étrange, 2003, 96p.

Figure 4 : MEHEUT, Mathurin, « guetteur », exposition *14-18 : Méheut au fron*t, Musée Mathurin Méheut, Lamballe, 2014.

LE FLOC'H, Bruno, *Sans titre*, dessin préparatoire à Une après-midi d'été, n.d.

Figure 5 : SCOTT, George, *Effet d'un éclat d'obus dans la nuit*, 1915.

ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, pl74.

Figure 6 : KRIS et MAEL, *Notre mère la guerre*, Première complainte, Futuropolis, 2008, p 15.

Figure 7 : DAENINCKX, Didier **et** TARDI, Jacques, *Varlot soldat*, L'Association, 1999, pp.14-15.

Figure 8 : LARCENET, Jean-Emmanuel, *La Ligne de Front*, Une aventure rocambolesque de… Vincent Van Gogh, Dargaud, Poisson Pilote, 2004, p 27.

Figure 9 : GIBRAT, Jean-Pierre, *Mattéo*, tome 1, Futuropolis, 2008, p49.

Figure 10 : ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, pl11.

Figure 11 : ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, pl12.

Figure 12 : SACCO, Joe, *Le premier jour de la bataille de la Somme*, Futuropolis, 2014, np, page de garde.

LEETE, Alfred, *Lord Kitchener : « Your contry needs you »*, Affiche de mobilisation volontaire, 1914.

Figure 13 : KRIS et MAEL, *Notre mère la guerre*, Première complainte, Futuropolis, 2008, p10.

Partie III (introduction) :

Figure 1 :

Chapitre 5

Figure 1 : CRUCHAUDET, Chloé, *Mauvais genre*, Delcourt, 2013, p 25.

LAX, Christian et BLIER, Frédéric, *Amère Patrie*, tome 2, Dupuis, Aire Libre, 2011, p 15.

ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, pl34.

DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Avril 1915 Ypres*, Les sentinelles, tome 3, Delcourt, 2011, p4.

PECAU, Jean-Pierre et Mr Fab, *L'homme de l'année 1917*, Delcourt, 2013, nc.

TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées. 1914-1918*, Casterman, 1993, p11.

Figure 2 : NURY, Fabien et ALARY, Pierre, *Le réseau Aquila ½*, Sylas Correy, Glénat, 2013, p 29.

MILLS, Pat et COLQUOUN, Joe, *La Grande Guerre de Charlie*, Volume 2, Délirium, çà et là, p88.

Figure 3 : PRATT, George, *Le Baron Rouge - Par-delà les lignes (Frères ennemis)*, Panini comics, 1991, 114p.

COMES, Didier, *L'Ombre du Corbeau*, Le Lombard, Histoires et légendes, 1981, p28.

TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées. 1914-1918*, Casterman, 1993, p22.

Figure 4 : DUMONTHEUIL, *Le Roi cassé*, Casterman, Un Monde, 2005, p10.

Figure 5 : DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Septembre 1914. La Marne*, Les sentinelles, Delcourt, 2009, p53.

Figure 6 : DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Juillet-août 1914, les moissons d'acier*, Les sentinelles, tome 1, Robert Laffont, 2008, p15.

LAX, Christian et BLIER, Frédéric, *Amère Patrie*, tome 2, Dupuis, Aire Libre, 2011, p 26.

Figure 7 : DAVID B, *La Lecture des ruines*, Dupuis, Aire Libre, 2001, p16.

Figure 8 : TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées. 1914-1918*, Casterman, 1993, p96.

Figure 9 : VANDERMEULEN, David, *Un vautour c'est déjà presque un aigle*, Fritz Haber, Delcourt, Mirages, 2010, p

LARCENET, Jean-Emmanuel, *La Ligne de Front*, Une aventure rocambolesque de… Vincent Van Gogh, Dargaud, Poisson Pilote, 2004, p33.

DORISSON, Xavier et BRECCIA, Enrique, *Avril 1915 Ypres*, Les sentinelles, tome 3, Delcourt, 2011, p22.

Figure 10 : TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées. 1914-1918*, Casterman, 1993, pp.42-44.

Figure 11 : ZAMPARUTTI, Angelo et RABATE, Pascal, *Ex-Voto : Monsieur Verbun*, Vents d'Ouest, Goût amer, 1994, pp.3-4.

Figure 12 : LAX, Christian et BLIER, Frédéric, *Amère Patrie*, tome 2, Dupuis, Aire Libre, 2011, p9 et p11.

Figure 13 : GIBRAT, Jean-Pierre, *Mattéo*, tome 1, Futuropolis, 2008, p33.

Figure 14 : LARCENET, Jean-Emmanuel, *La Ligne de Front*, Une aventure rocambolesque de… Vincent Van Gogh, Dargaud, Poisson Pilote, 2004, p31.

Figure 15 : ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, pl7.

Figure 16 : ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, p82.

Figure 17 : DAENINCKX, Didier et TARDI, Jacques, *Le Der des ders*, Casterman, 1997, p15.

Figure 18 : TARDI, Jacques, *Le noyé à deux têtes*, Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec, Casterman, 1985, p 41.

Figure 19 : Affiches et dessin de couverture réunis par TOMBELAINE, Philippe, « L'homme de l'année 1917. Le soldat inconnu. », 17 janvier 2013, http://bdzoom.com.

Chapitre 6

Figure 1 : TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées*. 1914-1918, Casterman, 1993, p50.

Figure 2 : PRATT, Hugo, *Les Celtiques*, Corto Maltese, Casterman, 1980, p36.

Figure 3 : MILLS, Pat et COLQUOUN, Joe, *La Grande Guerre de Charlie*, volume 2, Ed. ça et là, Délirium, 2011, p 94.

Figure 4 : ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, pl79.

Chapitre 7

Figure 1 : TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées*. 1914-1918, Casterman, 1993, p105.

Figure 2 : KRIS et MAEL, *Notre mère la guerre*, Requiem, Futuropolis, 2012, p19.

Figure 3 : COMES, Didier, *L'Ombre du Corbeau*, Le Lombard, Histoires et légendes, 1981, p11.

Figure 4 : ZIDROU, Benoît et PORCEL, Francis, *Les Folies-Bergère*, Dargaud, 2012, pl85.

Figure 5 : TEMPOE et MOR, Demba Diop, la force des rochers, Physalis, 2013, p12.

Figure 6 : PECAU, Jean-Pierre et Mr Fab, 1917, *L'homme de l'année*, tome 1, Delcourt, 2013, nc.

Figure 7 : PECAU, Jean-Pierre et Mr Fab, 1917, *L'homme de l'année*, tome 1, Delcourt, 2013, p11.

Figure 8 : PECAU, Jean-Pierre et Mr Fab, 1917, *L'homme de l'année*, tome 1, Delcourt, 2013, p63.

Figure 9 : TARDI, Jacques, *Le mystère des profondeurs*, « Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec, Casterman, 1998, p38.

Conclusion

Figure 1 : SACCO, Joe, *Le premier jour de la bataille de la Somme*, Futuropolis, 2014, np.

Figure 2 : KRIS et MAEL, *Notre mère la guerre*, Première Complainte, Futuropolis, 2008, p58.

Figure 3 : ANONYME, *Cheval projeté dans un pommier – 1915*, Ministère de la culture, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Diffusion RMN-GP. Trouvé sur le site de la mairie de Saint-Thomas en Argonne.

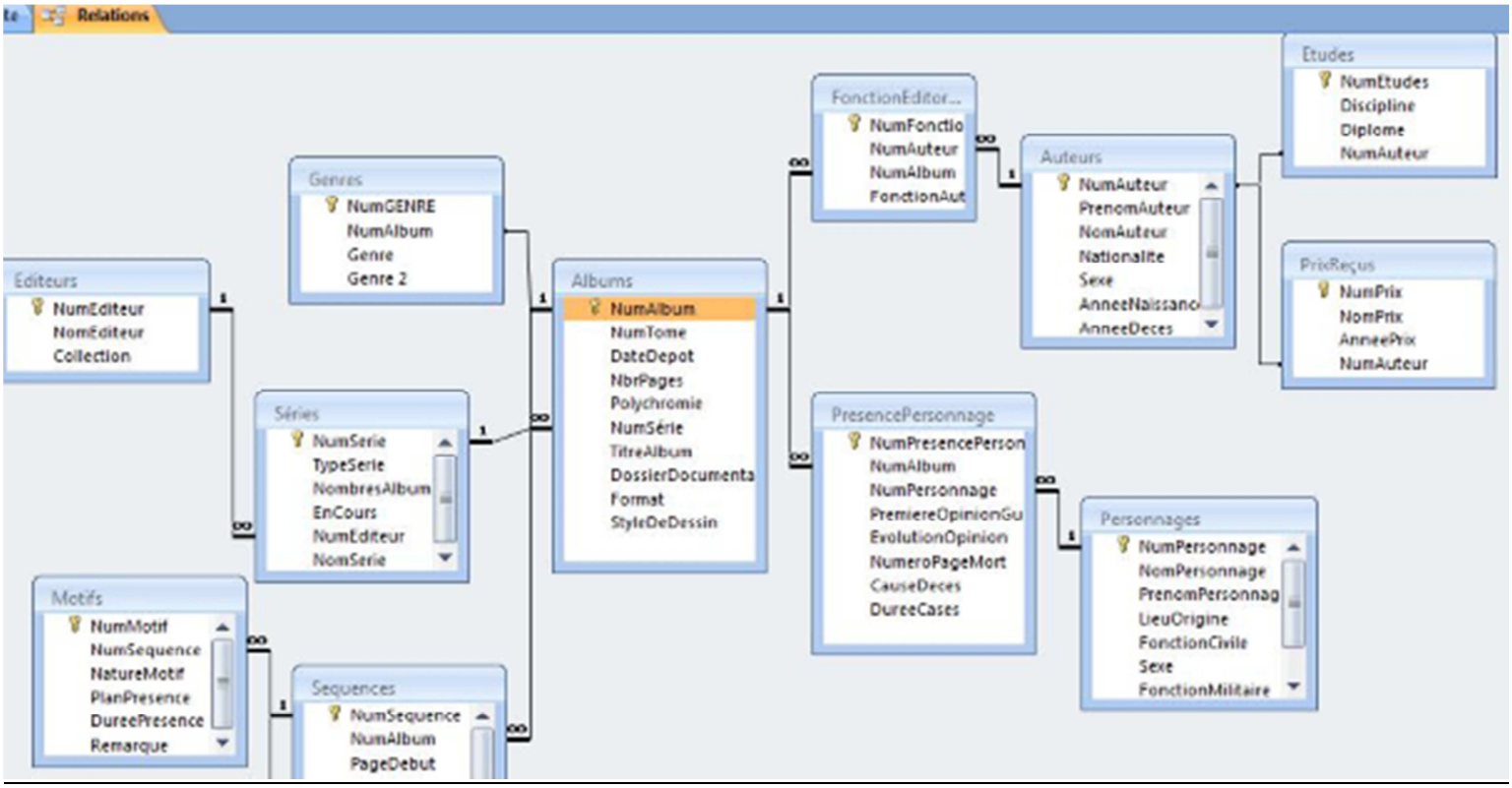
Le même cliché, en carte postale, trouvée sur le site http://argonne1418.com/.

TARDI, Jacques, *C'était la guerre des tranchées*. 1914-1918, Casterman, 1993, p89.

JEUNET, Jean-Pierre (réal.), *Un long dimanche de fiançailles*, Warner Bros, 2004, 127min. , capture à 4'10''.

ANNEXES

Annexe 1 : Base de données



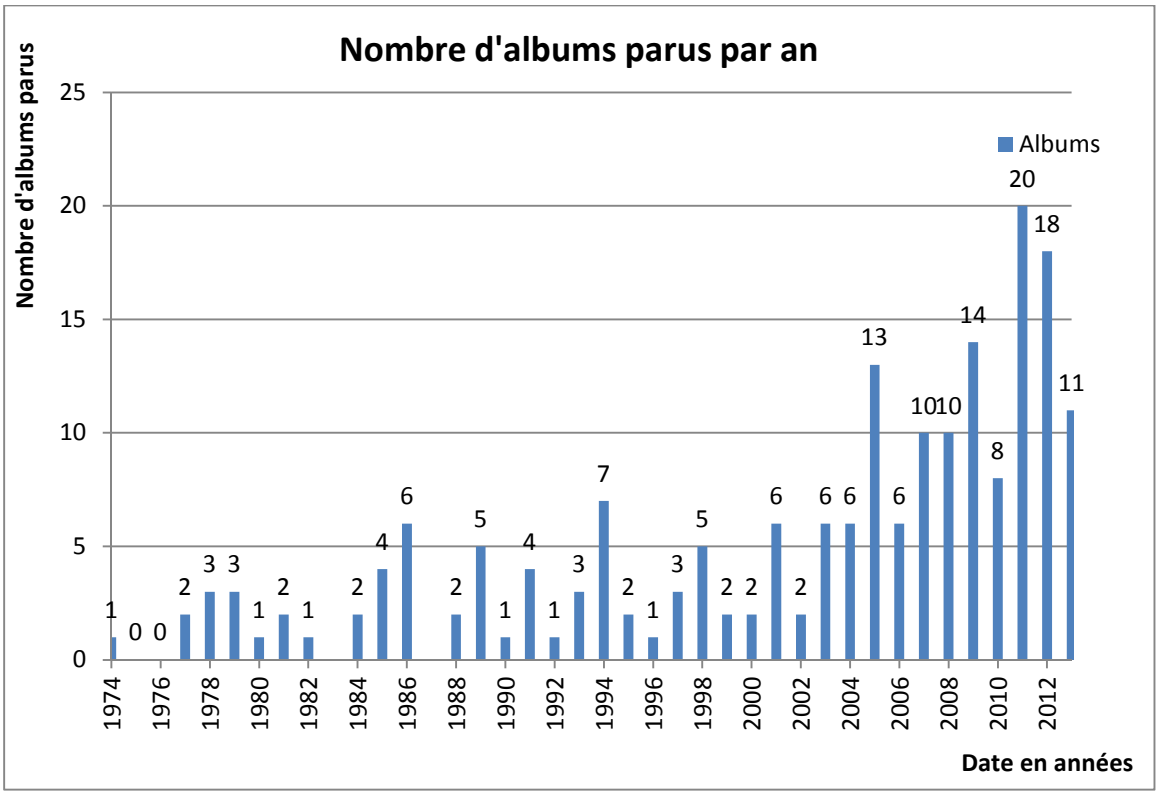
La conception de cette base de données ayant été entreprise en M2, seules les tables Albums, Fonction Editoriale, Auteurs, Genres, Editeurs, Etudes, Prix Reçus, et Series ont pu être remplies. Toute l'analyse interne qui devait permettre de compter précisément les motifs récurrents, les caractéristiques des personnages et d'établir des analyses de séquences systématiques reste à faire dans le cadre d'un travail plus long.

L'idée centrale était, afin de ne pas limiter les auteurs dans leurs fonctions de scénaristes ou dessinateurs, de réunir les tables Albums et Auteurs par une table de liaison Fonction Editoriale.

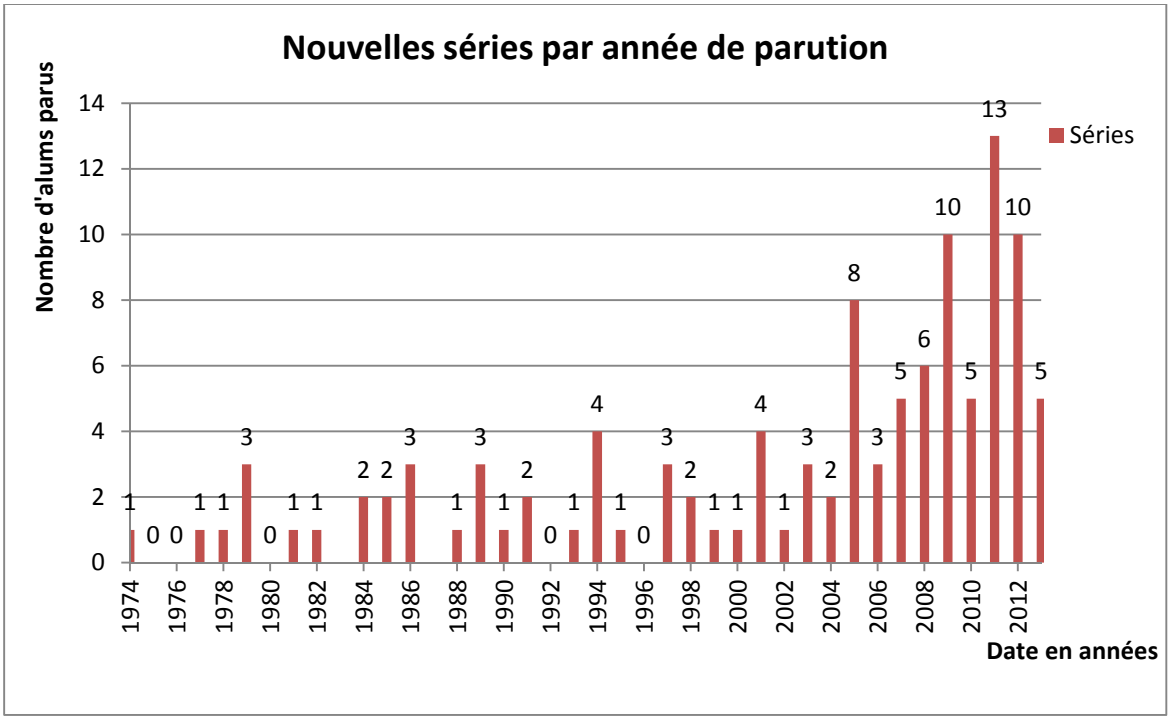
L'utilité de la base effective se limite donc à l'étude externe, indispensable, néanmoins, des albums et des auteurs. Des comptages, des comptages croisés et des quelques requêtes ont été employées pour ce mémoire.

Annexe 2 :

A- Nombre d'albums par année



B- Nouvelles séries



Annexe 3 : tableau des auteurs du corpus

Prénom	Nom	Nationalité	Naissance	Décès
Henri	Barbusse	France	1873	1935
	Sirius	Belgique	1911	1997
Bob	Canigher	Etats-Unis	1915	2002
Jacques	Martin	France	1921	2010
Joe	Colquhoun	Grande-Bretagne	1926	1987
Jean	Mabire	France	1927	2006
Hugo	Pratt	Italie	1927	1995
Attilio	Micheluzzi	Italie	1930	1990
Jean	Tabary	Suède	1930	2011
Sergio	Toppi	Italie	1932	2012
Marcel	Uderzo	France	1933	
Jean-Paul	Dethorey	France	1935	1999
Florenci	Clavé	Espagne	1936	1998
Jean	Cabu	France	1938	
Jean Claude	Mézières	France	1938	
Pierre	Christin	France	1938	
Guy	Vidal	France	1939	2002
Didier	Comès	Belgique	1942	2013
Louis-Michel	Carpentier	Belgique	1944	
Enrique	Breccia	Argentine	1945	
Jan	Bucquoy	Belgique	1945	
Daniel	Hulet	Belgique	1945	2011
Jacques	TARDI	France	1946	
Jean-Pierre	Verney	France	1946	
Patrick	Cothias	France	1948	
Marco	Tomatis	Italie	1948	
François	Rivière	France	1949	
Didier	Daeninckx	France	1949	
Christian	Lax	France	1949	
Pat	Mills	Grande-Bretagne	1949	
Francis	Carin	Belgique	1950	
Michel	Pierret	Belgique	1950	
	Benn	Belgique	1950	
Didier	Convard	France	1950	
Giancarlo	Alessandrini	Italie	1950	
Jean-Claude	Claeys	France	1951	
Jean	Rouaud	France	1952	
Cinzia	Ghigliano	Italie	1952	
Gabrielle	Borile	Belgique	1953	

Gérard	Dewamme	Belgique	1953	
Leïla	Leïz	France	1953	
	Yann	France	1954	
Marc	Malès	France	1954	
Thierry	Jonquet	France	1954	2009
Jean-Pierre	Gibrat	France	1954	
Richard D	Nolane	France	1955	
Jean-Charles	Kraen	France	1955	
Jean-Pierre	Guéno	France	1955	
François	Boucq	France	1955	
Didier	Quella-Guyot	France	1955	
Francis	Cold	France	1955	
Jean-Claude	Servais	Belgique	1956	
Frank	Pé	Belgique	1956	
Frank	Giroud	Belgique	1956	
Phillipe	Delan	France	1956	
Igor	Kordey	Croatie	1957	
Jacques	Terpant	France	1957	
Bruno	Le Floch	France	1957	2012
	Georges V	Belgique	1958	
Alain	Mounier	France	1958	
Philippe	Bonifay	France	1959	
Frank	Le Gall	France	1959	
	David B	France	1959	
Eric	Stalner	France	1959	
Yves	Leclercq	Belgique	1960	
Philippe	Glogowski	Belgique	1960	
Didier	Courtois	Belgique	1960	
Joe G.	Pinelli	Belgique	1960	
Kurt	Busiek	Etats-Unis	1960	
George	Pratt	Etats-Unis	1960	
Henri	Fabuel	France	1960	
Carlos	Pacheco	Espagne	1961	
Pascal	Rabaté	France	1961	
Olivier	Neuray	Belgique	1962	
Benoit	Zidrou	Belgique	1962	
Jean-Yves	Delitte	Belgique	1963	
Franck	Bourgeron	France	1963	
Teddy	Kristiansen	Danemark	1964	
Eric	Corbeyran	France	1964	
Jean-Christophe	Chauzy	France	1964	
Pierre	Boisserie	France	1964	
Règis	Hector	France	1964	
Pascal	Bertho	France	1964	
	Catel	France	1964	
Denis	Deprez	Belgique	1966	

Thierry	Bellefroid	Belgique	1966
Charles	Adlard	Grande-Bretagne	1966
Jaime	Martin	Espagne	1966
Eric	Adam	France	1966
	Ollier	France	1966
Jean-Denis	Pendanx	France	1966
Luc	Brunschwig	France	1967
Nicolas	Dumontheuil	France	1967
Philippe	Thirault	France	1967
Laurent-Frédéric	Bollée	France	1967
Silvio	Camboni	Italie	1967
David	Vandermeulen	Belgique	1968
Pierre	Mazan	France	1968
Serge	Huo-Chao-Si	France	1968
Christian	De Metter	France	1968
Stefano	Tamiazzo	Italie	1968
Richard	Guérineau	France	1969
Jean-David	Morvan	France	1969
Manu	Larcenet	France	1969
	Regric	France	1969
Cyril	Bonin	France	1969
Régis	Hautière	France	1969
	Marko	France	1969
	Appollo	Tunisie	1969
Virginie	Cady	France	1970
Pierre	Alary	France	1970
Laurent	Galandon	France	1970
	A.Dan	France	1970
Frédéric	Chabaud	France	1970
Patrick	Mallet	Suisse	1970
Sylvain	Runberg	Belgique	1971
	Tarek	France	1971
Sinisa	Radovic	Serbie	1971
Fabrice	Le Hénanff	France	1972
Xavier	Dorison	France	1972
	Kris	France	1972
Denis-Pierre	Filippi	France	1972
	Léomacs	Italie	1972
Marc	Jailloux	France	1973
Nicolas	Juncker	France	1973
Alexandre	Franc	France	1973
Aurélien	Ducoudray	France	1973
	Labrémure	Corée du Sud	1973
Marc-Antoine	Boidin	France	1974
Sébastien	Morice	France	1974

Roberto	Recchioni	Italie	1974
Florent	Calvez	France	1975
Nicolas	Otéro	France	1975
	Hardoc	France	1975
Chloé	Cruchaudet	France	1976
Fabien	Nury	France	1976
	Maël	France	1976
Francis	Porcel	Espagne	1977
Frédéric	Blier	France	1977
	Merwan		1978
Fabien	Bedouel		1978
Romain	Hugault	France	1979
Julien	Monier	France	1980
Paolo	Cossi	Italie	1980
Jovan	Ukropina	Serbie	1980
Alexis	Horellou	France	1981
	Batist	France	1982
David	François	France	1983
Xavier	Coste	France	1989
	Dalbret		
Franklin	Dehousse		
Denis	Viougeas		
Pierre	Lehoulier		
Marcel	Rouffa		
	Févé		
	Decaux		
Angelo	Zamparutti		
Alain	Bouton		
Farid	Boudjellal	France	
	Rotomago		
Garth	Ennis		
Howard	Chaykin		
Maurin	Defrance		
	Dave		
Claude	Armant	Belgique	
Robbie	Morrison	Grande-Bretagne	
Delphine	Priet-Mahéo	France	
Aude	Ettori	France	
Phil	Casoar	France	
Patrick	Bousquet	France	
Yves	Brunschwig	France	
Christophe	Marchetti	France	
Laurent	Möenard	France	
	Queubeuls	France	
Patrice	Ordas	France	
Jean-Pierre	Pécau	France	
Stéphane	Antoni	France	

Olivier	Ormière	France
Stéphane	Barroux	France
Mathieu	Missoffe	France
	Artoupan	France
Joe	Kubert	Pologne
Ryk	Hattingh	Afrique du Sud

Annexe 4 : Construction d'une planche de *Notre mère la guerre*

A- Page de découpage et de de dialogues

Notre-Mère-La-Guerre

Troisième complainte

Planche 43

Case 1 :

- Chef de char : « **Qu'est- ce que…** »
- Ramirez **: « AAAARH ! »**
- Autre conducteur : « **Au secours !** »
- Chef de char **: « Vialatte ! »**
- Chef de char **: « Qu'est-ce que vous foutez ?! Donnez moi un coup de main pour les sortir de là ! Vite !** » (éviter répétitions de « venez m'aider »)
- Vialatte : « … »

Case 2 : Rien.

Case 3 : A partir de là, on passe en off. Bien marquer la transition pour qu'on ne les confonde pas avec un dialogue de Roland. Ne plus mettre de cris des victimes dans la case 4.

- Vialatte (off) : « Non. »
- Vialatte (off) : « Je ne veux plus. »
- Vialatte (off) : « Je ne peux plus mourir. »

Case 4 : Pas de dialogues des victimes.

- Vialatte (off) : « Je suis trop épuisé pour cela. »

Case 5 :

- Vialatte (off) : « La guerre a grignoté l'homme que j'étais. »

Case 6 :

- Vialatte (off) : « Un animal n'est jamais courageux. »
- Vialatte (off) : « Un animal comprend d'instinct quand il n'est pas le plus fort et cherche alors toujours le meilleur moyen pour s'en sortir. »

Case 7 :

- Vialatte (off) : « Moi, je ne suis plus qu'une chair en révolte, meurtrie, geignarde et qui en a assez. » (éviter répétition « peux plus »)

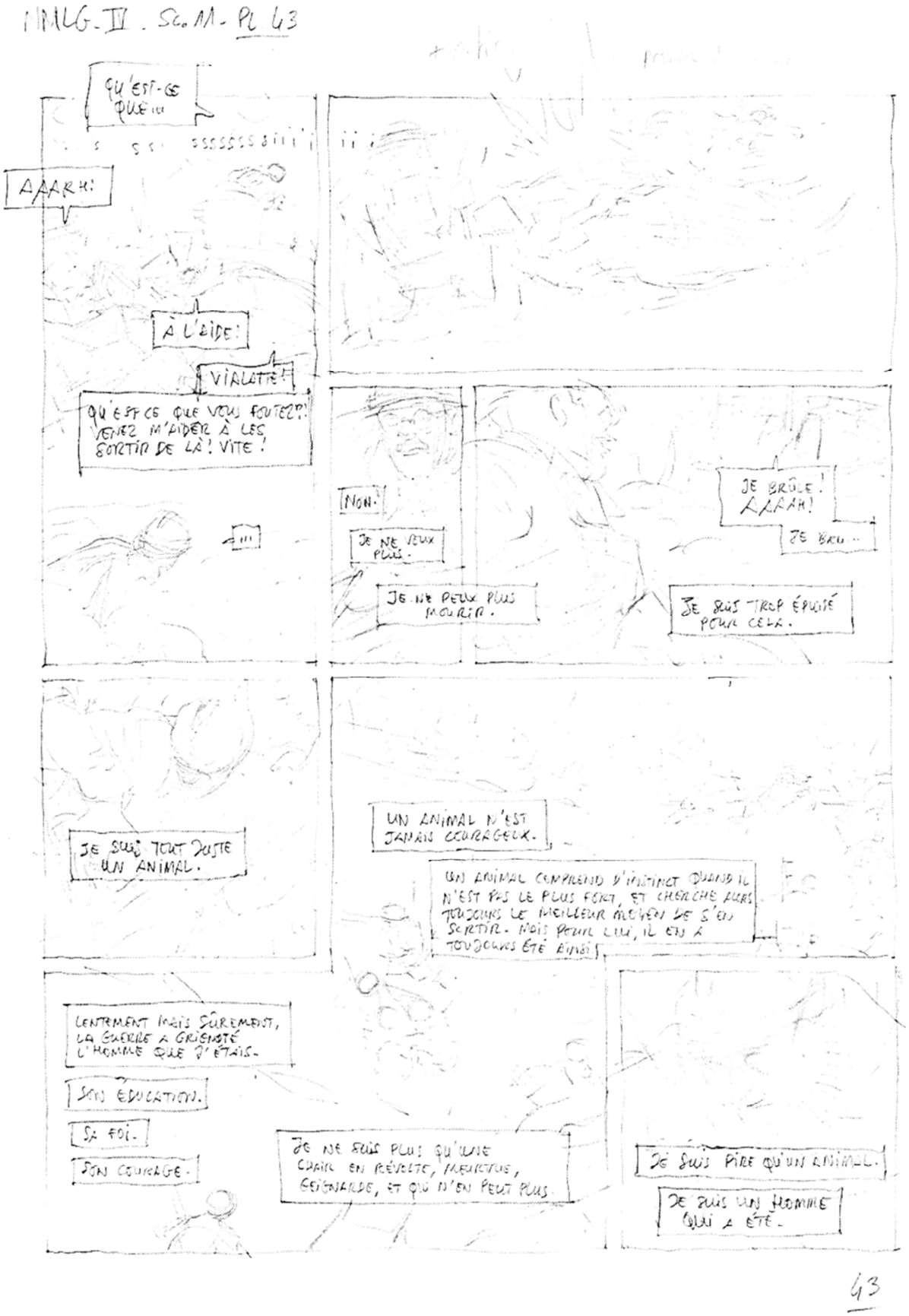
- Vialatte (off) : « Sans éducation »
- Vialatte (off) : « Sans foi. »
- Vialatte (off) : « Sans courage. » Ces trois-là sont optionnels)

- Vialatte (off) : « Je suis pire qu'un animal. »

Case 8 :

- Vialatte (off) : « Je suis un homme qui a été. »

B- Proposition crayonnée de Maël



C- Echange de mails, commentaire de la planche

mercredi 18 septembre 2013 09:52:57 HEC

Objet: Re: NMLG Planches 41-43
Date: mardi 22 mai 2012 07:53:42 HEC
De: Kris
À: GENDROT Claude
Cc: Martin Leclerc

Ok, c'est parfait. Je plussoie à Claude et sinon, rien à dire ça marche.

Par contre, je vais peaufiner un poil les dialogues : surtout enlever pas mal de trucs à Vialatte qui, à la lecture font redondant et trop démonstratifs alors que le dessin et "l'analyse" du lecteur suffisent pour moi (on comprend bien qu'il a brusquement trop peur pour aller sauver son conducteur). Trop en dire fait vraiment "explication de texte" par moments. J'affine aussi la voix off en 43. ça arrive pour 9H30, le temps de lever ma marmaille et de l'amener à l'école.

A tout de suite donc,
Kris.

Le 19/05/2012 10:26, Claude Gendrot a écrit :

> Hello les amis,
> Martin, pour moi, c'est bon, si ce n'est la suggestion suivante : en 42, 8 et dans la dernière case de la 43, il me semble que ce serait plus fort si Vialatte était plus "frontal". De face ou de trois quarts face. Le montrer moins, dans ces cases, dans une continuité séquentielle et davantage dans une posture "intérieure", si tu vois ce que je veux dire. Tout entier dans son intériorité humaine, tétanisé, recroquevillé sur sa peur et ce qu'on pourrait appeler, sans doute rapidement, sa lâcheté.
> Bises.
> Claude
>
> Le 18 mai 2012 à 22:24, Martin Leclerc a écrit :
>
>> Hello !
>>
>> (Kris, j'espère que tu pourras jeter un coup d'oeil de Prague)
>> Voici le découpage storyboardé de cette scène. Le trait est assez flou et esquissé car j'ai dessiné au crayon bleu (qui passe moyen au scan) pour pouvoir refaire un crayonné précis directement au format agrandi sur la planche.
>> Bises,
>> M.
>>
>> --
>> <Pièce jointe Mail><Pièce jointe Mail><Pièce jointe Mail>
>> --
>> Le 17 mai 12 à 16:33, Claude Gendrot a écrit :
>>
>>> Hello les copains,
>>> Quelle scène, nom de nom ! Kris, as-tu pitié de Martin qui doit se "cogner" ces horreurs en les restituant en images "magnifiques" ?
>>> Ce qu'il fera, avec le talent qu'on lui connaît.

D- Planche définitive

QU'EST-CE QUE...
AU SECOURS !
VIALATTE !
QU'EST-CE QUE VOUS FOUTEZ ! DONNEZ-MOI UN COUP DE MAIN POUR ES SORTIR DE LÀ ! VITE !
NON.
JE NE VEUX PLUS.
JE NE PEUX PLUS MOURIR.
JE SUIS TROP ÉPUISÉ POUR CELA.
GUERRE A GRIGNOTÉ HOMME QUE J'ÉTAIS.
UN ANIMAL N'EST JAMAIS COURAGEUX.
UN ANIMAL COMPREND D'INSTINCT QU'IL N'EST PAS LE PLUS FORT, ET CHERCHE ALORS TOUJOURS LE MEILLEUR MOYEN DE S'EN SORTIR.
MOI, JE NE SUIS PLUS QU'UNE CHAIR EN RÉVOLTE, MEURTRIE, RÉGNARDE, ET QUI EN A ASSEZ.
SANS ÉDUCATION.
SANS FOI.
SANS COURAGE.
JE SUIS PIRE QU'UN ANIMAL.
JE SUIS UN HOMME QUI A ÉTÉ.

Annexe 5 : Entretien avec KRIS – 03/2013 (Retranscription)

(Avant enregistrement, on parle de mon mémoire, du sien - Histoire médiévale de la Bretagne, dont il a gardé toutes les notes mais n'a rédigé qu'un tiers – mais aussi du scénario de film, adapté de la série réalisé pour Olivier Marchal)

La première question, la plus vaste possible, comment est né ce projet ? C'était une vieille idée ?

Oui, c'était une vieille idée… Faut remonter. La on va faire au plus long, parce que c'est intéressant sur les intentions, Heu… Moi j'ai été toujours… Je suis né dans une ville qui a été très marquée par la seconde guerre mondiale. J'ai une famille qui a été très marquée par la seconde guerre mondiale. Brest a été entièrement détruit donc heu… quand j'étais gamin dans les années 70-80 c'était encore très fort. Le souvenir de l'ancienne ville, de ce qu'on avait perdu. En gros quand Brest a été détruit, y a eu une période où on l'a reconstruite, donc tout le monde était content, la ville était blanche et très rapidement elle est devenue grise et c'est comme si le deuil n'avait pas eu le temps d'être fait dans les années juste après, parce que malgré la reconstruction fallait habiter. Mais le deuil est arrivé plus tard en fait. C'est intéressant parce qu'on va y revenir plus tard à propos de la première guerre mondiale mais le deuil est arrivé 30 ans après quelque part où là y a eu une vraie période où les gens se disaient « On a perdu ça et on le retrouvera plus jamais », quoi. Et la vie était grise, elle était pas belle, elle avait plus d'histoire, etc… Donc moi je suis né dans cette période là et heu… Mon grand-père, mes deux grands pères en fait, l'un était résistant, s'est engagé dans les FTP, l'autre était marin, était à Mers el-Kébir et à Toulon. Et mon arrière grand-père lui a rejoint De Gaulle très tôt, il a fait toute la guerre à ses côtés. Donc dans toutes les conversations familiales la seconde guerre c'était quelque chose d'important et en même temps de facilement compréhensible, tu vois, y avait les méchants et les gentils, y avait méchants nazis puis bon y avait les gentils résistants ou gaullistes ou coco puisque d'un côté c'était communiste de l'autre c'était gaulliste, donc heu… c'était facile. Et ça me fascinait et tout le paysage était marqué autour de moi, ça les blockhaus sur la côte etc… Et la Première Guerre mondiale je la comprenais pas. D'abord c'était loin de chez moi, elle était à l'autre bout de la France, y avait pas du tout de, vraiment, de référents, de souvenirs, de choses ancrées comme ça. Même si Brest, il y avait aussi une mémoire de la première guerre mondiale avec les Américains qui avaient débarqués ici, mais la différence c'est que… Bon on s'est entretués pendant 4 ans, pour qui ? Pour quoi ? Bon y avait pas les réponses, quoi.

Moins facile, donc…

Ouais c'était moins facile. C'est une guerre qui m'intéressait moins que la seconde guerre mondiale, encore que quand j'étais petit je prenais quand même des livres d'histoire à la bibliothèque, tout ça… Et j'en prenais aussi sur la première guerre mondiale quand même. Et il y avait quand même une espèce de fascination pour cet espèce de truc incompréhensible où l'on s'est massacré allègrement et où les photos de paysages justement montraient ça tellement… Et puis à 12 ans je suis allé à Verdun. J'ai un cousin qui habitait à Reims pendant quelques années et puis en allant le voir on est passé par Verdun. Et donc pour la première fois j'ai vu un théâtre de la première guerre mondiale et en plus le pire qui soit parce que je ne m'attendais pas du tout à ce que le paysage soit marqué à ce point-là. Alors en plus ça c'était en 1984, tu vois, donc c'était y a quand même 30 ans, maintenant tu allais là-bas et tu avais toujours un arbre, un trou d'obus, un arbre un trou d'obus, un arbre, c'était toujours aussi ravagé, quoi. Et heu… Et à partir de là… Je me souviens, y avait un panneau à l'entrée de cette limite, Il est interdit de rire, de jouer, de se pousser, de chanter etc… En mémoire à tous les hommes qui sont morts ici, qui s'ils se relevaient tous, ne tiendraient pas debout. Alors, je me souviendrai toujours de cette phrase, à ce moment-là j'ai regardé autour de moi toutes les collines de Verdun, le ciel… Et j'imagine un peu cet espèce d'immense décors et je me dis « Putain les mecs ils se relèveraient pas, si jamais… S'ils se relevaient tous, ils ne tiendraient pas debout… (Interruption compagne) Et à partir de là ça a commencé à vraiment me poser des questions, quoi. A vouloirs

essayer de comprendre, qu'est-ce qu'avaient vécus ces types-là, comment ils ont tenus... Cette question sempiternelle qui… autour de laquelle ont débat depuis des décennies. Et puis, j'ai commencé à lire beaucoup etc… Et toutes ces questions-là elles sont montées et… Tu sais quand t'es auteur, souvent les récits c'est des questions auxquelles t'as envie de répondre. Alors, tu vas pas y répondre, j'ai pas la prétention d'y répondre, en plus je suis pas historien en plus… Mais à la limite c'est pas tant que ça qui m'intéresse. Moi ce qui m'intéresse c'est de les poser, d'en faire du récit et à partir de ce récit que tu construis à partir de ces questions-là. Tu vois y a des archétypes dans *Notre mère la guerre*, t'as le patriote qui y croit, tu as celui qui a déjà compris très vite qu'on va dans le mur mais qu'il va falloir s'en retirer avec le moindre mal mais qui du coup tombe dans la folie etc… Hé bon, bref, c'est monté c'est monté comme ça sans pour autant encore plus d'ambitions, parce qu'à l'époque, je n'étais pas encore auteur de bande dessinée, évidemment. Et puis le truc qui a achevé de me lancer dedans c'est la lecture des mémoires de Barthas, caporal Barthas, en 1998, il a été réédité à ce moment là. C'est le moment aussi où il y a eu les lettres de poilus, 80ème anniversaire… Je fais partie de cette génération-là, du renouveau de la première guerre mondiale qui a donné lieu à quantité de publications et à un débat historiographique super fort, très vif, très violent, que j'ai commencé à suivre. En fait je suis arrivé vraiment là. J'avais 25 ans. C'est le moment où je me suis dit « je me lance dans la bande dessinée ». Alors c'est pas venu tout de suite, je l'ai signé… En fait Notre mère la guerre, j'ai commencé à l'écrire en 2003, réellement. Mais vraiment, le moment où ça a commencé, l'écriture, la réflexion plus précise, c'est 98, Barthas, parce que c'est aussi dans Barthas que j'ai trouvé cette escouade d'adolescents délinquants dont il prend la tête à un moment donné. Alors ça fait une demi-page dans ces mémoires, mais voilà, il signale qu'à un moment donné il a pris… Alors je vais te retrouver le passage pendant qu'on parle, parce que c'est intéressant. Et donc c'est à partir de là que je me suis dit « A travers cette escouade d'adolescents délinquants, je vais pouvoir mettre en scène toutes les questions que je me pose », et puis là j'ai commencé à l'écrire. Mais il y a eu d'abord, 5 bonnes années de recherche, enfin de lecture, un peu comme on travaille un ouvrage d'histoire, j'ai repris les mêmes habitudes de travail que tu connais bien et j'ai appris à utiliser en fac d'histoire et j'ai mis mes intentions en place et les grandes lignes du récit en fait en 2003, avec ça je l'ai signé, chez Dupuis au départ. Et puis après ça amis un peu de temps parce qu'il a fallu qu'on trouve le bon dessinateur, puis Dupuis a été racheté et mon éditeur est parti chez Futuro [Futuropolis], le récit l'a suivi.

C'était chez Aire Libre ?

Ouais, c'était chez Aire Libre au départ. C'est ce qui explique que ça ait mis un peu de temps. Tu vois, il est sorti en 2009, le premier tome, j'ai dû signer chez Futuro fin 2006. Donc après t'as les affres de la création qui ont un peu retardé ça mais après t'as eu ces 5 ans de gestation, j'ai vraiment commencé l'écriture à partir de 2003. Tiens, je vais te lire l'extrait, c'est page 330 des carnets de guerre de Louis Barthas, édition La Découverte, édition de 1998. On va vérifier, parce qu'il avait été édité en 78 la première fois, voilà, 97 la réédition.

« Un soir en rentrant du travail, nous trouvâmes autour de l'abri une trentaine de tout jeunes gens, engagés volontaires ou forcés des classes 17 et 18 non encore appelés. Donc là c'est en 1916. Donc les gamins on leur a fait devancer l'appel d'un ou deux ans. *Maigres, imberbes, pâles, le regard effronté, le verbe haut insolent du Gavroche parisien, c'était comme on dit des gars "dessalés", malgré que quelques-uns aient des figures de jeunes filles ou de gamins de quinze ans.*Tu vois, les figures de jeunes filles c'est ce qui a donné le personnage de Planchard. *Quelques-uns venaient tout doit de la maison de correction, d'autres, garçons livreurs, avaient oublié de rapporter à leur patron l'argent de quelque client, certains employés de postes avaient eu l'indiscrétion de fouiller le contenu des lettres. L'un d'eux n'avait rien trouvé de mieux que d'enlever une demoiselle de quatorze ans qu'on ne voulait pas lui donner en mariage.* Donc ça c'est ce qui m'a donné le personnage de Jolicoeur. *Enfin, il y en avait qui étaient déjà condamnés si jeunes comme souteneurs et ne se gênaient pas pour montrer des lettres, des colis, de l'argent que leurs envoyaient leurs poules fidèles.* Donc ça c'est les personnages de Surin et Raton. *A ces gosses au vice précoce, on avait ouvert les portes des prisons en échange d'un engagement pour la durée de la guerre. On leur offrait ainsi une manière de*

réhabilitation. En réalité c'était un marché étrange, pour les pardonner d'avoir volé, on les envoyait tuer. C'est cela qui est régénateur ! »

Donc là, t'as tout Notre mère la guerre, en 2/3 paragraphes, une demi-page. Alors des fois, tu peux lire 250 bouquins mais le déclic il est là, tu vois. Donc voilà comment naissent les livres, en général, grâce à d'autres livres.

Vous me disiez que c'est l'éditeur qui vous a conseillé Maël ?

Ouais, alors ça c'est un point… Pour un récit comme ça en plus c'est un peu… Faut vraiment pas se planter de dessinateur. Moi je sais que depuis le départ je m'étais dit « il me faut un dessinateur un peu d'atmosphère, tu vois, un type qui est capable de créer vraiment une ambiance très particulière, alors évidemment il y a la boue, y a la pluie, y a tout ce que tu voudras, mais ça on le rencontrait quand même partout. Hors je savais que j'avais besoin de scènes très fortes, que tout allait baigner un peu dans une ambiance poissarde… Je savais que ça allait être mon récit le plus noir. j'ai souvent décrit Notre mère la guerre comme étant, tu vois, une sorte de récit noir de la guerre. C'est pas un vrai polar, en soi et c'est pas ça qui m'intéressait, c'est un peu le roman noir de la guerre en bande dessinée. Donc je voulais quelque chose de vraiment très fort comme ça et je savais aussi que j'allais être au plus près des personnages, que les décors n'allaient pas varier obligatoirement tant que ça mais que les personnages allaient eux par contre subir une évolution parce que je les faisais vivre tout au long de la guerre. En fait au tout départ, il y avait deux parties. Deux tomes de prévus. Un en 1915 au tout début, quand les tranchées commencent à peine. Quand des gens ont pas encore compris ce que ça allait donner et d'autre l'ont déjà compris. Et puis un deuxième tome qui serait à la toute fin de la guerre, avec la mécanisation qui est arrivée entre temps… Et finalement chacun de ces deux tomes en a donné deux, au lieu d'un seul…

Oui, et en cours d'écriture puisqu'à la fin de deuxième, je crois il y a écrit « suite et fin dans le tome 3»

Oui c'est-à-dire que le premier tome, vers la page 40 du tome 1 je me suis dit « j'aurai pas assez en un seul tome, je vais en faire un deuxième ». Donc là c'est devenu trois. Et quand j'ai fini le 2, quand il a été envoyé à l'imprimerie , on avait écris « suite et fin etc… », tu vois il est parti à l'imprimerie au mois de juin, quelque chose comme ça, il a paru en septembre. Et quand j'ai commencé avec le tome 3 je me suis dit… 'tain, mais en fait… Je voulais pas aborder l'année 17, les mutineries, parce que Tardi l'avait fait déjà beaucoup et puis bon… J'avais l'impression que le débat avait été bien labouré aussi en bande dessinée. Il y a ce livre d'André Loez, alors c'est pas sur les mutineries de 17 spécifiquement, mais principalement, qui est sorti et qui est un gros pavé, que j'ai lu et que j'ai trouvé absolument génial, et qui renouvelait pas mal la vision qu'on avait des mutineries, celle que j'en avais en tout cas. Et là du coup j'ai décidé de l'aborder. Donc en fait j'ai intercalé… C'est pas tant que ça la deuxième partie qui s'est divisée en deux , c'est que j'ai intercalé un tome en 1917 qui n'était pas prévu. Dans lequel j'ai quand même abordé certains trucs prévus dans l'ancien tome 3 devenu tome 4. Je ne sais pas si c'est très clair ? Et puis donc finalement, il y a eu le tome 4 qui était prévu depuis le départ, qui se passe dans les deux derniers mois de la guerre, les derniers jours principalement en novembre 18. Je m'étais dit, donc il faut que j'aie un dessinateur capable de traduire comme ça, l'évolution des personnages graphiquement, ce qui est quand même super dur. Montrer sur la gueule des petites choses, des petites évolutions, c'est vraiment que dalle. Et avec Maël au départ… Claude [Gendrot], après m'avoir proposé Berthet, mais je trouvais ça trop propre et puis bon, Berthet se sentait pas de rester deux ans à l'époque, croyait-il, sur un truc très noir, très sombre. Donc Gibrat avait trouvé Mattéo entre temps. Alors je pensais à des mecs comme Lepage aussi, et c'est là que Claude m'a parlé de Maël. Moi j'avais lu un dyptique que venait de faire Maël chez Aire Libre, qui s'appelle *Les rêves de Milton*, que je trouvais bien mais graphiquement encore un peu inabouti. Et donc j'ai dit à Claude Gendrot, mon éditeur, que je le sentais pas trop et il m'a dit « attends, t'as pas vu ce qu'il est en train de faire en ce moment », et il était en train de faire L'encre du passé, que t'as peut-être vu chez Aire Libre, justement, donc à l'époque il était pas encore sorti et il m'a envoyé quelques dessins pour me convaincre. Et alors là ces dessins là… (cherche sur l'ordinateur) c'était ces planches qui étaient en cours à l'époque. Et quand j'ai vu ces pages là, je me suis dit « Ha ouais,

d'accord », c'est des pages de samouraïs, donc rien à voir, mais je me suis dit qu'il était effectivement capable de créer une atmosphère géniale et donc j'ai dit oui à ce moment là. Je dois dire que je n'ai eu qu'à m'en féliciter après. Donc voilà, on ne se connaissait pas du tout avant. Lui-même de son côté s'était dir « Bon un truc sur la première guerre mondiale encore, quel intérêt ? » Et puis bon après il a lu le scénario et c'est lui qui dirait ce qu'il a trouvé de bien, mais il disait « Après Tardi, pourquoi y revenir encore ?» Et puis finalement après avoir lu… enfin c'était plutôt une note d'intention, bah il y a trouvé son compte, quoi. (Recherche le fichier en question)

Donc un petit préambule, un petit mot avant de commencer où j'explique ce que … Le résumé de l'histoire, la structure du récit comme je la vois… « Voilà deux volumes qui devraient approximativement tourner autour de 60-70 pages ». Voilà, j'ai mis 5 ans, en gros à définir ça. Et après y a eu l'écriture, beaucoup plus fine du scénario. Des fois le plus long c'est la phrase de définition, de réflexion…

Quelque chose qui m'a frappé à la relecture, sans avoir à attendre un an entre chaque, c'est qu'il y a beaucoup de temporalités différentes qui sont entre entremêlées. Il y a donc la fin de vie de Vialatte, les différents passages dans 1915, rien que pour le premier tome… Et ça vous le concevez dès l'écriture ?

C'est vrai qu'au départ tu imagines ton histoire d'un point de vue chronologique et puis après tu te demandes « Bon comment je vais la raconter ? Comment j'entretiens du suspens, etc…» Il y a eu… Je me souviens de la première scène plusieurs fois, on a jeté deux ou trois pages. On démarrait au cœur du récit tout de suite, et puis finalement on est revenu à l'histoire de Vialatte qui se confesse sur son lit de mort en 3(, bien des années après. C'est vraiment mon écriture… C'est plus une question de technique et un peu de rythme, quel rythme on veut mettre ?, comment on le tient en haleine ? Comment on lui pose question tout de suite et puis on lui dit rendez-vous à la fin du bouquin. Et puis du coup, si il veut vraiment le savoir, bah va falloir qu'il y aille, quoi. Donc du coup, comment tu ménages du suspens là-dedans, comment aussi en termes d'intrigue tu pars sur des flashbacks, pour envoyer le lecteur sur des fausses pistes, pour découvrir les personnages. Au début tu connais pas tous les personnages te puis tu fais découvrir des choses au fur et à mesure des flashbacks. C'est dans le tome 4 où on voit ça le plus. Parce que l'on voit même avant le début de la guerre, au printemps d'avant, l'été 14… Alors ça c'est casse gueule, hein ! Et puis j'ai tendance à le faire vachement, quand tu maitrises tellement un récit parce que ça fait des années que tu es dessus, c'est vachement difficile de se remettre au niveau du lecteur qui ne connaît rien et d'être simple, complexe pourquoi pas, mais sans être compliqué. Et ça, tu vois, je sais que dans Svoboda, j'y ai pas très bien réussi mais aussi parce que je contexte est plus compliqué pour un lecteur français, occidental lambda, tu vois l'empire d'Autriche-Hongrie, la révolution russe, ils ont un peu de mal à se retrouver là dedans alors que moi j'y suis depuis dix ans ce qui fait que j'ai du mal à me remettre à leur niveau, quoi… Et du coup je fais des conneries. Enfin c'est pas facile mais ça se décide en chemin à un moment tu sens que t'as besoin de mettre un personnage ou… Par exemple cette scène à l'été 14 où on découvre les amours de Peyrac et de Vialatte, ce n'était pas là au départ. J'avais envie un moment donné d'une scène très ensoleillée, très heureuse pour faire contraste à ce qu'ils étaient en train de vivre ou ce qu'ils allaient vivre de façon très noire quoi. Donc ça peut être un peu au fur et à mesure mais c'est plus des questions de technique, moins de propos, d'intentions… Maintenant, ça permet de faire des scènes d'opposition très fortes avec l'été 1' et ouais, à la fin de la guerre, quand on les retrouve quoi. En fait ce mec, Peyrac, sans la guerre il serait sans doute devenu un mari fidèle aimant et sur qui on pouvait compter et un leader de son village, syndicaliste ou autre et un mec super, quoi. Et en fait c'est devenu un fou, quoi… Meurtrier et assassin, comme y en a eu d'autres sans doute. Alors est-ce que c'était enfouis au fond de lui ou est-ce que c'est la guerre qui l'a fait naître ? Lui… Quand je définis ces personnages là, en fait, Vialatte et Peyrac sont les deux faces d'une même médaille, d'une même personne, ils ont les mêmes qualités, ils peuvent avoir des fois un côté romantique très exacerbé même si ça prend des convictions politiques différentes. Mais il y en a un qui est sauvé par l'amour, et qu'il ne perd pas et qu'au contraire la guerre continue de développer et l'autre par contre, lui la guerre lui fait perdre son amour. Sa nana l'a trompé, et puis tout ce qu'il a vu après… Les gamins risquent de se faire flinguer après à cause de bonnes femmes… Donc tout s'est

lié pour qu'il déteste… qu'il rejette tout ça sur le dos des femmes et jusqu'à la folie, quoi. Finalement c'est aussi une histoire d'amour. Presque avant tout. Une fois que l'amour entre en guerre, comment il en ressort, comment il peut en ressortir indemne ou au contraire…

Et ça dans le film, c'est quelque chose qui va changer, si le film se fait en tout cas, la seule chose que Marchal m'a demandé, parce qu'il voulait quasiment tout garder tel quel, mais il voulait développer le rôle féminin évidemment, et moi j'avais pas imaginé au tout début de l'écriture de donner un tel rôle aux femmes. A part celui de victimes… Et puis finalement, le personnage d'Eva est monté petit à petit à partir du tome 3 et puis c'est devenu un personnage très important dans le tome 4. Donc il m'a dit d'amener ça plus tôt, j'ai dit « bah oui, pas de problème, parce qu'au départ j'en avais pas eu l'idée. Mais en écrivant le scénario du film, en terme de structure c'était compliqué, pour ne pas dévoiler toute l'histoire, si jamais je donnais un rôle à Eva trop tôt, tout de suite on peut se dire : « Attends, elle est mêlée à ça ?, Il y a quelque chose de pas net avec elle…»

Par contre quand on a écrit la toute première scène dans le tome 1, quand elle vient chercher le curé pour dire qu'il est en train de prier, non, à la base, là elle n'était qu'une figurante, c'est pour ça qu'elle existe à peine, tu vois. Et pendant deux tomes et demi elle est restée une figurante dans notre tête et c'est devenu un personnage important. Et quand Marchal m'a dit, mets la plus tôt, ça posait des soucis en terme d'intrigue et donc là du coup j'ai eu l'idée. Je peux l'amener plus tôt si je change une chose c'est que là Vialatte il écrit sa confession, il a vécu quand même avec Eva, ils se sont mariés, etc … Il a juste renié Dieu quelque part et puis finalement avant de mourir il décide de tout raconter et de se confesser. En réalité dans le film c'est à Eva qu'il écrit. Et en réalité ils ont pas vécus ensemble à la fin de la guerre. Ce qui se passe tout à la fin a achevé de les séparer… Il a pété un plomb, grosso modo, leur histoire n'a pas pu se développer et c'est au moment de crever qu'il lui écrit une dernière fois pour lui demander de venir et tout lui raconter.

Donc là, il n'y a plus une opposition aussi forte…

Non, et donc la première scène du film c'est elle qui arrive au village, c'est le curé qui l'accueille et non l'inverse, et là il lui raconte tout. Et ce qui me permet de l'amener plus tôt sans pour autant qu'elle ait l'air plus mêlée que ça, à part que c'était son histoire d'amour. Mais du coup ça change beaucoup de choses là dedans parce que lui aussi a perdu l'amour. Finalement si je vais au bout, cette histoire là ne peut évidemment pas bien se terminer, pour personne. Alors que quelque part Vialatte a été un petit peu sauvé quand même. Alors en réalité on se rend compte qu'au fond de lui, il s'en est jamais remis mais il a quand même vécu après…

Oui, il y a un sursis quelque part…

Voilà, il a un sursis. Ce qui ne sera sans doute pas vrai dans le film.

Comme l'écriture, une fois qu'elle est remise sur le travail, finalement tu peux encore transformer le récit. Y a une espèce de logique propre au récit qui t'entraîne toujours plus loin et quand tu retravailles le truc tu peux encore te dire « bon finalement je vais allez dans ce sens là ».

Oui et la bande dessinée se prête peut-être plus à ce genre de narration, à faire des ellipses, des flashbacks…

Ha oui c'est plus facile. La bande dessinée toute la base c'est la narration par ellipse donc c'est inhérent à la bande dessinée, c'est moins vrai pour le cinéma. Et en plus y avait la césure entre les tomes qui permettait de le faire. Au sein d'un film même qui dure deux heures et demi, tu peux faire une césure facilement. Bon, tu les retrouves deux ans plus tard. Là, en faire pas quatre mais trois on va dire. 14-15, enfin, 14 début 15, 17 et 18, ça va pas être facile à manier au sein du récit. Parce que ça donne un peu l'impression d'avoir trois films en un… Mais bon, Marchal m'a dit : « Si, si tu peux y aller, on va se débrouiller…». Pour l'instant on va le voir comme ça, mais bon, y aura deux césures importantes dans le récit a priori.

Au moment où vous écrivez les scénarios vous avez des… -Je sais pas si pour un dessinateur c'est pas un peu… insultant…mais- des conseils de découpages ?

Ha ouais, bien sur. Ha oui oui, moi j'ai des découpages très précis à chaque fois… Alors heu… Pour Notre mère la guerre c'est un peu moins vrai… En fait quand tu es dans des récits assez courts. 46-54p maximum t'est quasiment obligé de découper case par case, parce que là chaque case doit être super parlante donc t'es obligé de mettre toutes les infos précises et qui passent aussi par les plans, ce que tu représentes. Pas seulement la matière que le dessinateur doit représenter à l'image mais aussi comment il doit le représenter : en plan serré, en plan large... Tout ça donne des informations scénaristiques.

Même les plans donc ?

A bien sur ouais. *Coupures irlandaises.* Toutes mes collaborations avec Vincent Bailly, Coupures Irlandaises, Un sac de billes, le déserteur, Toussaint 66, mes premiers bouquins, les brigades du temps, tout ça est écrit vraiment case par case de façon très précise. Alors Notre mère la guerre au début j'ai écris case par case, les deux premières scènes et puis Maël se sentait quand même un peu étriqué et puis moi je sentais que j'avais besoin de lâcher un peu la bride aussi pour aller vers une écriture qui soit presque plus littéraire qui se concentre principalement (pas uniquement) sur les personnages et ce qu'ils ressentent à l'intérieur d'eux. Et je sentais que graphiquement Maël allait pouvoir faire ça à chaque fois en case par case avec les bonnes valeurs de plan… Donc même souvent, la scène démarrait, quand j'écrivais une scène, tu vois, trois quatre pages, par une écriture assez littéraire, pour décrire l'atmosphère, l'ambiance, ce que les types ont au creux du bide à ce moment-là. Ce sont pas du tout des indications techniques, scénaristiques ou autre qui servent à plonger dans le bain, quoi. Même les intentions de la scène, qu'est ce que je vais raconter, où on va… Et après j'écrivais, ben, la continuité de l'action et des dialogues et par contre, il y avait un travail commun qui était fait, parce que lui me faisait un storybord à partir de çà et là on en discutait par téléphone… Alors j'ai pas gardé, rarement, les différentes étapes de storybord, j'ai les storybords définitifs, y a quelque scènes où j'ai du garder ce par quoi on est passés mais en réalité y a déjà eu trois quatre changements à ce moment-là. Et c'est vrai que normalement, la discution commune elle se fait souvent une fois que j'ai fait le découpage case par case, là on en discute puis il fait un storybord etc… Là j'acirvais sans découpage case par case et c'est au niveau du storybord où il y avait beaucoup d'échanges entre nous. Mais c'est pareil, je pourrai t'envoyer le scénario d'un tome pour que tu voies à quoi ça ressemble. Si ça t'intéresse de jeter un œil, sur une scène comme-ci comme-ça…

Oui parce que j'ai l'impression que ça varie vachement de scénariste à scénariste et c'est pas forcément intuitif…

Pour moi, même si t'es pas dessinateur, t'es scénariste de bande dessinée si tu te coltine à la narration, heu… de bande dessinée. Tout se passe selon l'échelle, le plan que tu choisi, la taille de la case, les enchaînements de ces cases-là à l'intérieur de la page, de la double-page, l'ensemble du récit… Donc si tu te coltines pas à ça, t'est pas scénariste, t'es un novelliste, un romancier, un mec qui a écrit un texte qui ensuite est adapté en bande dessinée par un dessinateur.

Oui mais à l'inverse, il y a des dessinateurs qui se sentent un peu… Je crois que c'est Peeters qui écrit ça dans un de ces livres, que c'est un équilibre difficile à trouver.

Oui faut trouver la bonne collaboration, je pense que c'est au scénariste de s'adapter par contre. Un dessinateur, il sent vraiment… Un scénariste doit travailler avec pas mal de dessinateurs différents ce qui est moins vrai du dessinateur et… Moi je m'adapte. Le premier avec qui j'ai bossé comme ça c'est Davodeau qui étant scénariste lui-même pour lui et pour d'autres et étant un des mecs qui m'a influencé, j'allais pas lui apprendre le découpage, quoi ! Donc, heu du coup il m'avait demandé… J'avais écrit page par page, « sur telle page il se passe ça » mais sans aller jusqu'à un découpage case par case que lui faisait. C'est ce qui explique qu'on est en co-scenario sur Un homme est mort, parce que pour moi c'est du scénario. Bon au final les autres, Maël est pas marqué comme

coscénariste mais en réalité, pour moi le travail commun scénariste dessinateur est quand même difficile à… Dire « meilleurs scénario tel mec, c'est quand même difficile de mettre le dessinateur de côte, tu vois, parce qu'il est quand même super important dans la façon de raconter et la façon de raconter c'est les plans les cases et voilà. Sur Notre mère la guerre, pour le scénario du film, il est associé à 25% au scénario, hein, je continue à l'écrire comme j'ai écrit le scénario de la bande dessinée et j'en pars pour chaque scène et je me voyais pas, parce que là le budget est quand même conséquent pour le scénario, je me voyais pas récupérer 100 000 euros pour le scénario et Maël 0. Tu vois, c'était inconcevable pour moi, par rapport à son apport narratif dans la bande dessinée. Donc du coup on a fait 75-25. Mais c'est vrai qu'on s'adapte, c'est un équilibre qui n'est pas facile à trouver et on tâtonne des fois au départ mais quand les auteurs sont intelligents… C'est rarement une source de conflit, par contre. Notamment entre auteurs qui ont une carrière assez longue ou qui sont destinés à en avoir une c'est même très rarement une source de conflits. ça l'est plus entre jeunes auteurs, qui démarrent ou qui veulent s'affirmer. Ou entre types qui ont des égos un peu trop développés quoi. Et heu… C'est rarement les meilleurs, quoi, pour dire les choses telles qu'elles sont.

Par rapport à la documentation… Elle est derrière moi en fait, quels sont les livres qui vous ont vraiment le plus apportés ? Alors, j'ai compris que c'était plutôt les livres de témoignages, plutôt que les livres d'historiens mais vous en avez aussi beaucoup…

T'es obligé de passer par des bons bouquins d'histoire qui vont quand même te décrypter, t'apprendre à regarder un peu plus intelligemment les témoignages et puis j'avais ma formation d'historien qui quand même se retrouvais dans le récit. Notre mère la guerre est aussi, quelque part, une mise en image des discutions, voire des polémiques, entre historiens.

Oui, c'est vrai que pour préparer cet entretien j'ai listé un peu, pour une approche thématiques, des éléments qui se retrouvaient et y en a énormément qui sont présents.

Oui, tu vois. Tu peux te dire que certaines scènes sont directement issues de théories plutôt défendues par Péronne, l'école de Péronne, et Audoin-Rouzeau, Becker etc… et d'autres qui viennent clairement de Loez, d'Offenstadt etc… De comment il s'appelle, justement celui qui a édité Barthas ? Comment il s'appelle ce vieil historien ?

Dans ce camp là, il y a Rousseau aussi.

Lui, Fred Rousseau il a été vachement important aussi. J'ai lu assez rapidement au départ… -Rémy Cazals !- … Donc, ça ne m'intéressait pas de prendre une partie. J'avais pas les moyens, mais quand tu lis les bouquins, les deux écoles sont vachement convaincantes, quoi. Après, mes convictions personnelles et de citoyen me faisaient plutôt pencher vers Rousseau, Cazals, Offenstadt… Voilà, j'étais beaucoup plus proche de ça. Mais bon, je n'allais pas jeter tout le travail d'Audoin-Rouzeau ou de Becker, ou autre. Donc ça m'intéressait plus de le mettre en scène. Donc ça c'est une première partie mais ensuite, pour atteindre à une certaine vérité de personnages ou autre, oui, c'est les témoignages, les témoignages, les témoignages. Y compris d'ailleurs les témoignages romanesques. Ceux de Cendrars, de Barbusse, Dorgelès ou d'autres. Moi un de ceux que j'ai préféré c'est celui de comment il s'appelle ? La peur. (Hésitation, recherche sur internet) Son auteur c'est… Gabriel Chevallier. Celui-là, franchement c'est un petit bijou. Pareil c'est un type qui y va sans aucune conviction, pour voir, « Voilà, j'y suis allé pour voir, pour faire comme les autres » mais par contre il en revient très vite aussi. C'est une sorte de Barthas, un peu. Mais moins militant que Barthas. Plus un côté un peu je m'en foutiste, je prends un peu de recul et je regarde, quoi. mais en même temps il a fait quatre ans en première ligne. C'est vachement bien écrit, c'est drôle, y a de l'humour… Donc même les témoignages un peu romancés m'intéressent parce que je faisais du récit, aussi. Moi j'allais aussi raconter la guerre, je l'avais pas connue. Donc les romans… Il y a une dimension littéraire à Notre mère la guerre, ne serait-ce que par le personnage de Vialatte et on est vachement là-dessus. On est sur une confession, quelqu'un qui raconte sa guerre, donc j'avais besoin de lire comment les types ont raconté leur guerre, quoi. Mais après les photos peuvent être importantes aussi. J'ai des photographes qui m'ont beaucoup influencé. Il y a des photos, des scènes que je suis resté regarder

pendant des heures. Jacques Moreau, par exemple, *Nous étions des hommes.* Lui c'est un de ceux que j'ai préféré, quoi.

Ha, celui là je connais un peu, c'est de lui la photo avec… Enfin même une série de photo avec un type qui pleure ?

Ouais, c'est ça. Tu vois, il ya des photos… Je les ai scannées celles-là d'ailleurs. ça c'est la photo du départ, où le mec pleure. Mais bon après y en a plein d'autres. Putain dans les tranchées il y a des trucs où tu te dis, 'tain il amène la matière de la boue… Je ne sais pas avec quoi il a pris à l'époque mais vraiment, ses photos sont absolument géniales. (Regarde une photo d'une sentinelle dans une tranchée) Tu vois, tu pourrais être au siège d'Orléans avec Jeanne d'Arc, tu mets plutôt une arquebuse et tu y es, quoi ! Heu… Et bon, bref, j'en ai pas mal et puis sur le net je suis allé en chercher un paquet aussi. Et ça, donc, même pour s'inspirer.

Oui, les photos sont pas uniquement pour la documentation.

Non pas pour la doc, pour ce que ça peut te faire naître dans le cerveau, quoi. Comme personnages, comme atmosphère… comme idées de scènes. Bon et puis après il y a le cinéma, documentaire ou autre, les différents films de guerre. C'est vrai que *Apocalypse Now*, tu en retrouve un peu des bouts. Dans la scène où Janvier est en train de boire et est à moitié cinglé, il cite un poème de Hugo… ça c'est la première scène d'Apocalypse Now, dans ma tête. Donc en fait tu piques à peu près partout. Il y a guère que le théatre… Alors ça se voit pas forcément comme ça, mais moi je sais que ça vient de là. J'avais envie de ce genre de scène là. ça marche qu'avec les gens qui l'ont vu quoi. Parce que quand t'es un peu cinéphile, tu sais que cette scène là… Je ne sais pas si tu connais l'histoire de cette scène, mais Sheen quand il joue cette scène là, en fait il la joue pas. Il sortait d'une cure de sevrage d'alcool à fond et puis l'autre lui a collé une bouteille d'alcool dans une chambre d'hôtel et il savait qu'il allait craquer et donc le type a craqué, mais il le maudit pendant une heure, tout en picolant et donc il est vraiment complètement défoncé. Et donc il l'a filmé comme ça. Donc la scène est tout de suite plus véridique. Donc tu piques partout. Il y a guère que le théâtre où j'ai pas vu spécialement de pièces qui auraient pu m'influencer ou autre. Mais la musique, j'ai beaucoup écouté des poètes anglais, des lectures qu'il y avait sur le net. Ou les mises en musique des *war poets* qu'on trouve sur le net. ça j'en ai mis à fond, tu vois, en écrivant, selon la scène… Donc c'est quand même un grand amalgame de plein de choses. Mais mon grand plaisir c'est de rester immergé là-dedans. Par moment, Notre mère la guerre, j'étais tellement dedans que ça me faisait chier d'en sortir. Et en même temps j'étais bien dedans et il y a eu des moments d'écriture où vraiment à force d'être dedans des années et des années, t'es un peu… Ouais, t'y es, quoi. Alors toute proportions gardées, avec le recul de l'âge et le fait que t'aies pas connu, mais t'es quand même… T'en sors pas tranquillement « Salut, bébé, tu vas chercher les gosses à l'école », t'en sors pas comme ça, quoi. C'est un peu spécial, quoi.

Alors, vous me parliez de toutes les productions sur la Première Guerre mondiale, il y a un livre d'Offenstadt là-dessus d'ailleurs, est-ce que vous pensez qu'il y a une spécificité de la bande dessinée pour représenter ce type d'événements historiques ?

Ouais, ça c'est sûr, et e pense que là-dedans on doit beaucoup à Tardi, je pense que c'est quand même, de tous les médias, peut-être le premier à… Bon, il y avais eu les Sentiers de la Gloire bien avant, mais qui n'étais pas si connu en France, à l'époque. C'est peut-être le premier média qui a changé l'image de la Première guerre mondiale. Je crois qu'il est sorti, C'était la guerre des tranchées en 90, je crois. A l'époque on était quand même encore vachement dans l'imagerie de la guerre bataille, Verdun, les généraux… On n'était pas du tout au raz des paquerettes, des soldats des tranchées. Si ce n'est qu'une fois qu'on avait dit deux trois poncifs « Holala les tranchées c'était terrible, la boue… Mais est-ce qu'on était allé voir au fond, ce que laissaient ces types là ? Non pas tellement. Et lui y est allé, quoi, en plus avec un expressionisme en plus terrible. Une façon d'y aller, de montrer les boyaux, totale. Ce que le cinéma n'avait pas du tout fait. Soldat Ryan, on en était loin quand il a sorti ça. On n'en était pas encore à tirer dans des porcs pour avoir des bruits de balles réalistes, etc… Quelque part c'est la bd, alors qu'elle est encore plus recréation, encore plus que le cinéma et évidemment encore plus que le documentaire, qui est peut-être allé le plus loin dans la

reconstruction, dans l'exactit… Pas l'exactitude mais dans la justesse. Mais d'un coup d'un seul en fait, un Ovni… Et à partir de la, c'était quand même difficile d'être en dessous. Et à partir de là, c'est aussi ce qui a emmerdé pas mal d'auteurs de bande dessinée pendant des années. Se placer par rapport à Tardi… Souvent on évitait un peu ça, on y allait plutôt par le récit d'espionnage, le récit d'aventure ou l'histoire d'amour sur fond de Première Guerre mondiale mais on n'y allait plus tant que… D'un coup il avait à la fois magnifié le terrain et labouré pour tous les autres derrière. Et il a fallu je pense, quinze ans pour que l'on ose y retourner, quoi. Hors moi j'étais persuadé depuis le départ qu'on pouvait aller sur le même terrain à côté de lui, différemment de lui. Que l'on ne l'égalera jamais dans les 25 ans d'immersion qu'il a eue dedans. Et puis lui il a un rapport personnel avec la guerre, parce que lui, il l'a connu son grand-père. On est presque encore dans le récit témoignage, là, alors que nous on est la première génération d'auteurs à ne pas avoir côtoyé réellement de poilus de la Première Guerre ou en tout cas pas à en être proche.

Oui, les années 90 c'est aussi celles où…

Où les derniers partent, oui. Notre mère la guerre c'est peut-être a première série post-témoignage. Donc là, le champ est libre à nouveau pour réinterpréter je pense. Je pense que c'est ce qu'on a essayé de faire avec Notre mère la guerre, en tout cas. C'est pas du tout de l'égo de l'orgueil ou autre mais ce genre de récit, si t'y vas pas avec une ambition démesurée, pour moi t'y vas pas. Tu vois, t'as pas le droit de… Si tu vas vraiment sur le quotidien des soldats durant cette guerre, Tardi nous a obligés à faire preuve d'ambition. A la mettre super haute et que le minimum était d'essayer de les respecter en essayant de les connaître du mieux qu'on pouvait en essayant d'être le plus juste possible vis-à-vis d'eux, alors tout ça changera probablement d'époque en époque, chacun aura sa vérité ou sa justesse par rapport à la Première Guerre mondiale. Chaque récit appartient à son époque, mais t'avais pas le droit d'y aller un peu avec le dos de la cuillère. On a tellement raconté de conneries sur eux, on les a tellement légendés quelque part… Et la BD a peut-être été l'une des premières à les retrouver. Quand on parlait de « retrouver la guerre », peut-être que c'est la bande dessinée qui l'a retrouvée la première. Alors après les historiens c'est ce qu'ils ont fait depuis 15 ans mais la bd était déjà là. Je sais pas de quand datent les travaux d'Audoin-Rouzeau et de ces gens là, mais quelque part, Tardi était avant eux.

Avant *Retrouver la guerre*, en tout cas, oui.

Oui, pas de toute la carrière d'Audoin-Rouzeau mais avant ce titre là, qui est quelque part annonciateur de tout ce qui va suivre. Mais Tardi là-dessus est presque précurseur, déjà.

Oui d'ailleurs, dans mon mémoire je compte mettre ça en relation avec… Il y a un livre d'historiographie de la Grande Guerre, Prost-Winter qui est… C'est de l'historio donc pas, a priori, le plus passionnant mais à mettre en relation avec le reste c'est vraiment éclairant.

Ha oui, c'est passionnant. Alors j'ai pas lu ce bouquin, je me suis fait ma propre réflexion sur leurs polémiques et tout ça, j'ai pas lu jusque là, j'aimerais bien lire pour raconter moins de conneries en rencontres mais quand même j'ai l'impression que la BD a eu une place éminemment importante là dedans. Peut-être plus que le roman, certainement plus que le cinéma, au départ mais à cause d'un seul homme. Donc c'est peut-être aussi l'arbre qui cache la forêt. C'est pas parce que Tardi l'a fait que la BD l'a fait. Mais il n'empêche qu'il nous a montré la voie et qu'il nous a obligé à peut-être pas l'excellence, parce que chacun fait avec ses moyens après mais au moins l'ambition. Et ça, je trouve que beaucoup de récits sur la Première guerre mondiale ont été très ambitieux, tu vois, Zidrou c'est très fort aussi, Nury c'est complètement différent c'est très fort, il y a eu plein d'autres récits, il y avait *La mort blanche* aussi, tu l'as celui-là, *La mort blanche* ?

Je ne l'ai pas encore lu mais oui.

Tu l'as dans ta liste ? Parce que c'est un super bouquin aussi. Et pareil, qui est venu un peu comme un ovni aussi, je crois que c'était 1997 ou 1998 aussi. Il est tombé un peu au milieu de nulle part celui-

là aussi. Parce que c'est un truc pas connu, il s'appuie sur le front Italien. Il est vachement bien, hein, je l'avais mais je crois que j'ai dû l'offrir.

Moi j'ai découvert Comès aussi, comme ça…

Oui, y a Comès aussi. Alors voilà, notre spécificité… Bah ça c'est propre à la bande dessinée mais sur le sujet, s'il ya une spécificité, je crois que s'il y a une spécificité de la bande dessinée c'est d'avoir été relativement précurseur dans le renouvellement de la vision de la Première Guerre mondiale.

Pour la première partie de l'entretien, je pense que c'est bon. Maintenant j'ai des questions pour une approche plus thématique.

Quelque chose qui m'a frappé dès le premier tome, c'était l'approche très sensible de la guerre. Avec en particulier les sons de cloches qui ouvrent et ferment l'histoire.

Oui, c'est un peu étrange en bande dessinée, d'aller sur le son. Mais c'est marrant parce que c'est quelque chose que je me suis toujours imaginé… C'est vrai que j'ouvre là-dessus, et je me suis toujours dis que le son on avait moyen de le faire ressentir en bande dessinée, on a plein de petits trucs pour ça et après le lecteur il se fabrique son propre son. Donc on peu jouer là-dessus. Mais je me suis toujours dit « C'est quelque chose qu'on peut pas imaginer ». L'odeur d'un champ de bataille de la Première Guerre mondiale. Je pense que c'est une odeur spécifique qu'il n'y a jamais eu avant et qu'il n'y aura jamais après. D'avoir à tel point cette odeur de putréfaction, de poudre, de tout ce que tu voudras, de gaz de combat aussi. D'ailleurs la plupart insiste vachement là-dessus. Sur la découverte des odeurs… alors le son, t'imagines même pas ce que pouvait être un barrage d'artillerie. Les lumières ! Les lumières, avoir un front quand tu arrives dans le Nord, alors moi j'ai beaucoup fait la Picardie, la Somme autour de Péronne, c'est vrai comme c'est tout plat, t'imagines très bien. T'es sur la moindre hauteur tu vois ces routes qui traversent le paysage qui est plat sur des kilomètres, qu'on a pas du tout ici [dans le Finistère]. Et tu imagines très bien que quand ils arrivaient au front ils devaient voir cette espèce de barrière de lueurs, comme ça, au lointain. Et ça tu le retrouves dans presque tous les témoignages. Ils évoquent vachement ça. Beaucoup plus que dans d'autres récits de guerre où ils arrivent à la bataille et racontent une suite d'événements ou autre. Mais sans insister tant que ça sur le côté sensible, alors que tous les autres, si. Ils parlent du bruit infernal, ils parlent des lumières de feux d'artifices, ou de fête foraine. Ils te parlent de l'odeur évidemment terrible, etc… C'est quelque chose de très présent et ce vers quoi on doit aller. Pourquoi on continue à se fasciner pour ce conflit là, des fois presque plus que pour la Seconde Guerre mondiale ou d'autres conflits plus proches comme l'Algérie ou autre? Parce que justement, s'il y a une spécificité à la Première Guerre c'est le domaine sensible. Les odeurs les bruits les lumières etc… Propres à cette guerre-là. Donc quelque chose qui est intraduisible en mots. Tu peux avoir toute la richesse de vocabulaire que tu veux, je pense que toi, moi on ne saura jamais quel odeur ça pouvait être, quel bruit ça pouvait faire la canonnade, on ne le saura jamais ! Et donc t'as la difficulté à transmettre l'incommunicabilité de la guerre en général et de cette guerre là en particulier et dans laquelle on se heurte en permanence et dans laquelle se sont heurtés tous ceux qui en revenaient pour raconter. Là t'as un des mystères de la Première Guerre mondiale qui du coup fascine. Comme tout ce qui est mystérieux, c'est fascinant. On a envie d'y aller, quoi. On a envie nous-mêmes de retrouver des images et en même temps tu sais que tu n'y arriveras pas mais c'est quelque chose, ouais, que je voulais mettre en avant et faire ressentir. Tout en sachant que je serai évidemment à 10 000 bornes de la réalité.

Et d'ailleurs, ça pourrait faire l'objet d'une question. A un moment, je crois dans le premier tome, Jolicoeur dit à Vialatte que Hugo c'est pas vrai et que quand on meurt sur la barricade ou sur la tranchée, on ne chante pas. Donc est-ce que c'est aussi une manière de mettre en garde le lecteur ?

Ha ben oui, oui, parce que quand on me dit « Ha ouais… », moi j'ai connu ça pour *Un homme est mor*t, où les vieux Brestois venaient me dire « Ha c'était exactement comme ça ! », alors que non, tout

ça c'est du mensonge et de la tromperie généralisée. Au contraire, la bande dessinée elle passe son temps, non pas à se moquer du lecteur, mais à le tromper ! C'est une vaste escroquerie mais pour mieux rendre quelque part la réalité. Et d'ailleurs, je ne sais plus qui disait ça… Hemingway ! Qui disait que les guerres qu'il inventait étaient bien plus vraies que la réalité, c'est pour ça qu'il en a fait un roman et non des souvenirs. La difficulté aussi par rapport au témoignage qui lui-même peut être vachement soumis à caution, c'est pas parce qu'un type te raconte ça que c'est vrai et qu'il l'a vécu. Bien au contraire, on l'a montré en long en large et en travers et notamment ces dernières années. Et donc oui, les écrits mentent et les témoignages peuvent mentir et ça c'est quelque chose à quoi il faut habituer le lecteur. Il faut absolument le lui dire, avouer quelque part notre faute originelle là-dessus mais bon, en même temps on n'a pas encore trouvé mieux pour raconter… On n'a pas encore le voyage dans le temps donc en attendant on a nos petits moyens… Oui oui je trouvais ça important de mettre ça là-dedans.

Alors, j'ai trouvé sur internet une intervention de vous aux rendez-vous de l'histoire à Blois…

Ha oui tu l'as trouvée ? On était avec Offenstadt d'ailleurs.

Et donc la plupart des questions portaient sur la dimension un petit peu anthropologique de la guerre, «au cœur de l'humain ». C'était au moment de la parution du premier tome. Depuis il y en a eu trois autres et on a pu voir chez les personnages une multitude de réactions à la guerre et est-ce que ça vous permet de passer au-delà ou en deçà, je ne sais pas, des débats historiens que vous évoquiez et qui ont tendance pour chacune des deux écoles à généraliser un peu?

Oui, mais moi ce qui m'intéressait une fois de plus c'était pas d'en tirer des enseignements ou bien des grandes leçons d'histoire, en plus on est pas historiens, mais de faire du récit. Et ça m'a toujours beaucoup plus intéressé de placer le lecteur justement non pas au dessus. C'est-à-dire t'as toujours trois façons narratives : d'en face, d'au dessus, voilà t'es sur le balcon et tu peut voir ce qu'il se passe, là t'as les manifestants, ici les forces de l'ordre. Ou au beau milieu de la mêlée. Moi j'ai toujours voulu placer mon lecteur au beau milieu de la mêlée pour l'empêcher de prendre du recul. Tu vois ce qui m'intéresse c'est non pas qu'il prenne du recul et qu'il analyse mais qu'il prenne la place, quelque part, de mes personnages. Qu'il s'identifie à tel point à mes personnages qu'il se retrouve dedans. Tu vois, c'est pour ça que Vialatte fait parfois ressentir au lecteur ses impressions, par l'écrit OK c'est très littéraire mais c'est quand même sa façon à lui de raconter, de ressentir, c'est peut-être comme ça que c'est … Alors c'est toujours pareil, c'est « Madame Bovary c'est moi », mais je pense que si j'avais vécu cette Première Guerre mondiale au même niveau où Vialatte l'a vécue, j'en aurai sans doute écrit comme lui il a écrit, en cherchant en fait à traduire ce qu'il vivait d'un point de vue littéraire. Peyrac n'a pas cette capacité là ou cette volonté là, donc lui il le traduit autrement, par la colère et au final par la folie. Les gamin, comme ils peuvent par le renforcement de leurs liens, de plus en plus. Et ça m'intéressait de placer le lecteur tour à tour dans la peau de Vialatte, dans la peau de Peyrac et dans celle de mes gamins. Tu vois j'ai pas eu tant que ça de lecteurs à me dire, tu vois, « Ha celui-là c'était mon personnage préféré », ou « Je l'ai aimé » ou autre. Tu sentais une empathie avec chacun des personnages. Tour à tour, on peut très bien se retrouver dans Peyrac, on se retrouve dans Vialatte, on se retrouve dans ces gamins qui se retrouvent au milieu de ça. Voilà, moi je prends du recul, je lis mes historiens et tout ça mais une fois que j'écris ce qui m'intéresse c'est de me jeter dans la BD et de jeter le lecteur avec moi. Donc d'être au plus proche de l'humain et la bande dessinée en plus elle est comme ça : c'est une lecture très personnelle et comme c'est 400 images, c'est-à-dire que dalle, et que 90% du récit est recréé dans la tête du lecteur par le lecteur lui-même, j'ai estimé que… Le cinéma il te prend par la main, il t'en fout plein à la gueule, la bande dessinée elle te susurre à l'oreille, voilà, c'est une façon de raconter très intime et très personnelle et très subjective du coup. C'est ce que je voulais que le lecteur ressente, avoir le personnage sur son épaule quelque part avec lui et pas du tout très loin de lui en train d'analyser tous ses faits et gestes. Donc c'est l'humain, au plus près du type en permanence. Il y a assez peu de plans larges, on en met un petit peu pour à un moment céder à l'esthétisme et faire une belle page ou donner un aperçu global du décors mais quand même, c'est assez découpé, on est au plus proche des personnages et tout ça. Le récit pour

moi il ne tient vraiment que par tes personnages. Tu as aimé un film, un livre une pièce de théâtre, tu t'en souviens parce que tu es rentré en communication avec les personnages, parce qu'ils t'ont pris par la gorge et que tu les as jamais quitté. C'est ça qui fait que tu te souviens d'un film ou d'un roman ou autre et que t'as envie de le voir ou de le revoir. C'est pas parce qu'il propose une analyse absolument incroyable, pertinente d'une situation. ça c'est du travail d'historiens, de scientifiques, d'universitaires. Et nous on est là pour faire du récit. Voilà c'est la grande différence, quand on nous dit « Ha oui, vous êtes à moitié historien, vous », et tout ça… Non !

Parce que nous on va prendre les libertés qu'un historien ne peut pas, on va recréer des choses qu'un historien est obligé d'en faire des généralités, des statistiques, des pourcentages… Alors on est allé vers une histoire très personnelle, depuis 20 ans avec des publications de témoignages, des trucs comme ça analysée par des historiens tout en sachant s'en méfier m'enfin c'est quand même un des grands renouveaux de l'histoire, c'est un peu l'histoire au raz des pâquerettes, quoi. C'est évident que c'est peut-être les artistes et les auteurs qui ont influencé les historiens à aller vers ça et qui en retour ont influencé les auteurs et les artistes. Enfin on se nourrie mutuellement comme ça, je pense qu'il y a un grand plaisir à échanger aujourd'hui entre historiens et auteurs. Les historiens ont cessé de se prendre pour le nombril du monde dans leur façon d'être les seuls traducteurs du monde, ou en tout cas ceux qui avaient la parole juste. Mais il ne faudrait pas non plus du coup que les auteurs se croient être ceux qui racontent au plus juste. Non c'est un constant aller-retour entre les deux et c'est pour ça moi que j'aime bien dans l'écriture de mes bouquins faire intervenir des historiens comme conseillers ou quoi, voir faire un dossier à la fin comme j'ai pu faire pour *Un homme est mort* ou *Coupures Irlandaises*, c'est parce que c'est une parole qui se nourrie mutuellement. Et c'est sur qu'il ne faut pas intervertir les rôles. Je ne suis pas un historien. C'est pas parce que j'ai fait une fac d'histoire que je suis un historien.

Ce que vous dites par rapport à la construction des personnages c'est aussi quelque chose qu'on retrouve dans l'album parce qu'on retrouve, vous disiez des « archétypes » mais qui sont quasiment des archétypes sociaux aussi, c'est-à-dire qu'on a des personnages de bourgeois, Vialatte qui est un peu un notable en fait, qui commence à se lancer en politique… Ils sont choisis (définis) au départ ces personnages ?

Ouais, ça m'intéressait aussi… Ils se construisent aussi, tu te dis forcément un gendarme un peu lettré c'est pas les gendarmes à Saint-Tropez, quoi. C'est un type qui est au bas mot premier rang d'officier, qui du coup dans un bled de campagne… Bah t'as l'instituteur, le maire, le curé et potentiellement le gendarme s'il y a un poste de gendarmerie. Bon tu bâtis aussi tes personnages en fonction des exigences de ton scénario mais après ça m'intéressait… Finalement j'en ai pas fait tant que ça une dimension sociale alors que c'est présent dans plein de mes autres récits parce que c'est quelque chose qui me passionne, dans Un homme… dans Coupures… déjà, mais j'ai pas voulu en faire une vraie guerre d'opposition sociale entre les ouvriers et les paysans au front et les notables en retrait. C'est loin d'être vrai… Quand même ça l'est de plus en plus au fur et à mesure de la guerre, les mecs se planquent mais bon quand même il y a eu plus de 400 écrivains qui sont morts à la guerre, qui étaient tous des lettrés… Aujourd'hui tu ne retrouverais pas ça. La majorité des écrivains sont des gens de salon que, tu leur demanderais de courir sous les mitrailleuses ennemies, ça leur ferait drôle. Bon il y a eu ça, quand même. Les instituteurs… Il y a eu de grands officiers, de grands bourgeois qui se sont engagés volontairement pour aller se faire trucider comme il y a eu des ouvriers, des types de gauche, d'extrême-gauche qui à 40-50 balais, Barbusse, par exemple, reprennent du service et puis, ils y vont, quoi. Donc c'est quand même pas si simple que ça, malgré tout, forcément y a quand même une opposition à l'arrivée entre le troufion dans les tranchées, c'est un paysan pas très éduqué et puis, il y a quelques connards d'officiers ou de gens lettrés ou des types qui n'ont pas voulu laisser, justement, leur part au pauvre et qui y sont, quoi ! Au final tu retrouves les inégalités d'avant-guerre, tu finis par les retrouver au fur et à mesure. Mais je voulais être relativement subtil là-dedans, je voulais pas opposer les pauvres trouffions de base…

Mais par moment ça se retrouve quand même. Justement dans l'affrontement Peyrac Vialatte, il y a aussi ça par moment qui se ressent. Et en même temps on sent bien qu'ils se respectent, qu'ils

s'admirent et qu'ils ont su se juger au-delà de leurs différences politiques sociale etc… Ce qui m'intéresse peut-être moins. Mais enfin par moment ça se retrouve parce que les gamins à un moment ils sont peut-être pas là par hasard. Même s'il y a un fils de notable, mais ça c'est l'erreur de commande, quoi. J'ai pas réussi à le mettre ça, c'était l'un des dialogues de Le Goan à un moment donné il disait « De toute façon on est tous des erreurs de commande. Et voilà, eux ce sont des erreurs de commande. Et ils sont arrivés là. Mais on ne peut pas en faire une guerre sociale à ce point là en opposant le peuple de base qui a fait la guerre et puis le reste qui en a profité ou qui s'est planqué en tout cas. C'est pas si simple pour moi.

On le voit ça, d'ailleurs, à un moment où un sent des tensions comme ça et où on pense que ça va dégénérer c'est quand ils stationnent en gare et deux trains se croisent. Il y en a un qui s'approche du train des civils pendant qu'un autre chante l'*Internationale*.

Mais en fait pas. Et d'ailleurs, l'un de ceux qui s'opposent c'est le copain de Vialatte, Desloches, mon chef de char. Bon lui c'est pas un prolo totalement mais c'est quand même un parisien de base. Et lui ne comprend pas l'opposition à la guerre. Et c'est une chose que j'avais trouvé dans Loez, il dit que contrairement à ce qu'on croit ceux qui ont participé aux mutineries c'est ceux qui étaient arrivés depuis pas très longtemps et pas ceux qui subissaient la guerre depuis trois ans et qui avaient plutôt un côté « Bah non, depuis tout ce temps qu'on se bat, on va pas s'arrêter maintenant ». Les mecs se disent « pas tout ça pour rien », quoi. Et ça c'est quelque chose que j'avais pas entrevu. On a toujours l'impression que ces mutineries venaient d'un ras le bol de la guerre ou autre et en réalité quand le mec va creuser il te dit Bah non, pas tant que ça c'est ceux qui y étaient depuis six mois qui eux, avaient pris du recul loin de la guerre et commençaient à se dire « nan mais c'est une connerie… ». Alors que ceux qui sont dedans, non. Il n'arrivent pas à prendre le recul suffisant pour se dire ça. Et il le dit, il a une phrase comme ça « l'analyse ou la capacité d'analyser la guerre, ses causes et tout ça est inversement proportionnelle au temps d'exposition à celle-ci ». Et ça c'est vachement intéressant, c'est pas parce que tu l'as côtoyée depuis plus longtemps que tu la connais le mieux. Comme si elle te bouffait le regard.

Oui, d'ailleurs sur cette question, Desloches il n'a finalement qu'un coup d'avance sur Vialatte, puisque dans le tome d'après…

Oui alors, il finit par se tirer une balle, on m'a posé la question « Pourquoi il se tire une balle ? »… Alors il y a une cause immédiate c'est que de toute façon il va y passer, enfin lui ou le lieutenant parce qu'ils n'ont pas de masque à gaz et qu'il veut pas mourir comme ça. mais évidemment c'est bien plus profond que ça. C'est parce qu'il se rend compte qu'il ne peut plus vivre sans la guerre. Là tout à coup lui éclate à la gueule que c'est une connerie en fait ! Que ça fait trois ans qu'il se bat pour rien. Que c'est une connerie la guerre sauf que à l'époque, là où ça se passe, printemps 17 on est encore loin de la fin. Et il le sait, sans même le savoir, mais il se doute bien que ça va pas se terminer demain. Mais qu'il est plus capable de vivre sans, quoi. Voilà, et que quelque part il n'y a plus de solution. Il en peut plus de la guerre, mais il peut pas vivre sans. Donc à un moment donné, bah t'as plus qu'à te tirer une balle quoi. Et ça, le phénomène des suicidés pendant la Grande Guerre c'est quelque chose que malheureusement on aura du mal à étudier parce qu'il y a très peu de traces, parce qu'entre un mec qui se suicide et qui meurt au combat… on ne sait pas comment il est mort. J'ai une amie qui avait travaillé là-dessus, qui bossait avec Offenstadt, je ne sais pas ce que ça a donné le résultat de son mémoire d'ailleurs. Elle avait trouvé une photo terrible où on voyait un type qui venait de se suicider le fusil planté, là, avec un système pour déclencher le truc et puis toute la tête… J'avais jamais vu cette photo là, putain, c'est terrible, mais c'est sans doute la seule photo connue d'un suicide.

Oui, et il y a un dessin d'Otto Dix là-dessus, qui est utilisé d'ailleurs chez Tardi. Le type a je crois un pied nu pour déclencher le fusil.

ça je suppose qu'il y a du y en avoir énormément. pareil, le dépression, etc… A l'époque on n'employait pas le terme mais c'est quand même quelque chose qu'on a peu fouillé parce que pendant longtemps c'était pas dans les champs historiques qui nous intéressaient. Et puis ils n'ont

pas eu cellule psychologique en rentrant… Le deuil… Un des grands thèmes de notre mère la guerre c'est le deuil. Comment on vit un deuil comme ça d'un coup, inversé en plus, parce que c'est plutôt les fils qui sont morts plutôt que les gens âgés, etc… ça ça m'a fasciné, quoi. De lire, tu vois, des récits de veuves de guerre ou de mères de soldats. ça m'a toujours impressionné et c'est en travaillant sur notre mère la guerre que je me suis rendu compte qu'il n'y a pas de terme pour désigner justement des mères qui ont perdu leurs enfants. L'orphelin a perdu ses parents, un veuf une veuve… voilà, mais des parents qui ont perdu leurs enfant y a pas de mot. Et ça a été la majorité des gens… la majorité des 1 million 500 personnes avait des parents encore en vie. D'un coup en 4 ans, t'as 2 millions de personnes au bas mot qui ont perdu des enfants. C'est énorme, quoi. Et on n'a jamais mesuré l'étendu des conséquences sur la psyché collective d'un peuple, d'un pays… Ben si, on l'a vu en 40. Comme on n'était pas animé par la soiffe de revanche comme les Allemands ou autres, bah il y avait juste « Attend, on ne va pas y retourner pour revivre ça », avant qu'on se rende compte que c'était pire si on laissait faire le nazisme. Et si on prend une telle branlée en 1940, je pense que ça vient de là. C'est qu'il y avait un côté « Ha non, tout, tout plutôt que recommencer ça ». Et puis finalement c'était pire. Si on avait été plus forts, il n'y aurait pas eu tout ça. Mais on n'était plus capables d'être forts. Si on avait arrêté Hitler dès 36, dès 37, dès 38, il n'y aurait sans doute pas eu tout ça. Mais on n'était plus du tout en mesure d'être aussi forts que ça. Parce que tu avais cet espèce de deuil qui traversait tout ça. Donc voilà, ça c'est quelque chose aussi qui est vachement intéressant à creuser, aussi, et à mettre en scène. Je ne sais plus quelle était la question de départ… On a du partir de loin…

C'était, je pense, sur l'arrière-plan social et les analyses de la guerre. Mais on peut y revenir facilement… parce qu'il y a quelque chose qui m'a frappé et que je pense un peu nouveau, qui se démarque de tardi, d'où le titre, *C'était la guerre des tranchées*, on ne les voit que dans la tranchée. Et là évidemment par le jeu de l'enquête policière on voit l'arrière, les réactions…

Ha oui, passé les mémoires de Barthas, un autre truc qui m'avait influencé c'était une lettre d'un soldat qui décrivait justement… qui disait que tout ça c'était à cause des femmes, etc… Et donc il racontait leur rôle à l'arrière. Elles stigmatisaient les déserteurs et les familles de déserteurs, qu'il n'y avait pas une femme qui s'était mise en travers d'un train pour les empêcher de partir, etc… Alors qu'elles auraient pu le faire, quoi…

(Interruption de l'entretien par l'arrivée d'enfants 1:07'06'', 30')

Et que si elles l'avaient fait, il n'y aurait pas eu tout ça. Donc, ça pareil, c'est le premier exemple et sans doute le dernier d'une guerre totale à ce point-là. Enfin, je pense qu'on ne connaitra plus une société à tel point traversée par la guerre comme l'était la Première Guerre mondiale. Notre mère la guerre, comme le titre l'indique bien, le but n'était pas, ça ne m'intéressait pas, de m'intéresser uniquement au soldat au front, dans la tranchée mais de voir ce que fait une guerre comme ça quand elle traverse tout un peuple, tout un pays, toute une période et tous les secteurs. Personne n'a pu échapper à la guerre je pense en 14-18. En France notamment. Alors en Allemagne en Angleterre c'est encore moins vrai puisque la guerre n'a pas lieu sur leur sol mais en France… Et donc ça donne plein de renseignements bien au-delà de cette simple guerre 14-18, sur la guerre en général et sur une société traversée par la guerre en général. Donc oui, *Notre mère la guerre* c'est une guerre avec un grand G majuscule et voilà, dans toutes ses composantes, pas seulement celle des tranchées, celle du front, mais partout.

Concernant le rôle des femmes, on voit qu'elles ne sont pas qu'aux usines, qu'à l'arrière mais partout, est-ce que par rapport à la mémoire de ce conflit, qui a longtemps été simplement celle des combats et des combattants, vous pensez qu'il y a quelque chose de nouveau ?

Oui, en plus y a quand même pas mal de femmes qui ont laissé des témoignages, ne serait-ce que les veuves de guerre… Et, bon, c'est pareil, on véhicule un paquet d'images d'Epinal là-dessus, la femme à l'usine, la femme qui s'émancipe et tout ça, mais sur les rapports hommes-femmes, hormis dire que les femmes ont la liberté et puis que les combattants ça a du leur faire drôle quand ils sont revenus… Ouais, et ? On est pas allé beaucoup plus loin que ça, et ça m'intéressait d'aller voir. De se

dire, mais pendant quatre ans ils ont quand même vécus soi disant séparés, alors comment ils ont gradé du lien ? Par où ça passait, etc… ? Et en réalité tu vois qu'à l'arrière front il y en avait déjà un certain nombre et que c'est pas obligatoirement le nombre, c'est leur importance. Il suffit qu'une chanteuse passe par exemple, bon bah t'as mille mecs qui la regardent. Et qui voient d'un coup une femme, alors qu'ils n'en ont pas vu des fois depuis un mois, deux mois, six mois pour certains. Certains expérimentent un monde sans femme quasiment. Donc ça m'intéressait d'aller là-dessus. Je pense que Notre mère la guerre, j'ai eu pour la première fois au bout de quatre ans la question pour la revue Temps noir, y a un mec qui m'a demandé « Est-ce qu'on peut dire que Notre mère la guerre est un récit féministe ? ». Et oui, oui. pour moi, oui parce que tu mets en scène à quel point les hommes font reposer sur les femmes leur propre culpabilité, ou les martyrisent quand il n'y a plus d'autres échappatoires, etc… Et comment elles arrivent à s'en échapper ou pas, comment elles le vivent ? Et c'est une période évidemment importante, là-dessus, pour les femmes. Il y a peu de récits qui mettaient, sorti de Mata Hari ou de l'Aventure, en avant « qu'est-ce que ça leur a fait ? ». C'est pas parce qu'elles étaient à l'arrière aux champs ou à l'usine qu'elles n'ont pas vécus la guerre. Donc ça veut dire quoi vivre la guerre quand tu est mère de soldat, quand tu es femme de combattant etc… Donc ça m'intéressait d'aller voir ça. Encore que c'était pas tellement mon but au départ, ça l'est devenu en cours de route dès que j'ai eu plein de frustration de ne pas en raconter plus. Enfin tu vois, j'ai failli faire un deuxième récit qui s'appellerait La guerre est une histoire d'amour qui était une sorte de suite féminine à Notre mère la guerre. Et puis finalement, bon je me dis que j'ai un peu dit l'essentiel dans Notre mère la guerre et que j'ai pas envie de tomber dans la redite. Mais voilà, j'ai pas pu tout aborder et j'aborderait bien la vision totalement féminine du conflit. A travers un immédiat après guerre, par exemple. Il y avait eu ça dans le film avec Noiret… tu sais où Noiret est un officier qui est chargé d'identifier les corps qu'on retrouve sur les champs de bataille en 19 20 21 22 ? Et il y a un train qui s'est fait exploser dans un tunnel et donc on commence à faire des travaux et y a 300 mecs qui sont restés emprisonnés là-dedans depuis la guerre. Et donc lui est chargé du chantier. Et il y a la mère d'un soldat qui est mort sans doute là et qui vient le faire chier sur le chantier et ils tombent amoureux… Tu vois pas ce film là ? Il est vachement bien, il est… c'était assez proche de ce que je voulais faire, quoi ! Parce qu'elle rencontre une jeune veuve qui elle cherche les traces de son fiancé et donc c'est un trio entre Noiret, cet officier chargé de mettre un nom sur des cadavres et ces deux femmes qui ont perdu, qui son mari, qui son amant… J'avais dans l'idée de partir sur un truc comme ça, mais c'est pas pour maintenant…

Est-ce que c'était dès le départ une histoire policière ?

Oui, mais pour moi c'est pas tellement une histoire policière. C'est vraiment le récit noir de la guerre. Alors c'est pas pour en faire un prétexte, c'est quelque chose qu'on nous a souvent dit, que l'enquête était un prétexte pour mener aux tranchées. C'est pas un prétexte mais le cœur de l'enquête elle-même c'est la guerre. Et Vialatte comprend très rapidement qu'il ne trouvera pas l'assassin s'il ne comprend pas la guerre. Donc en réalité l'enquête c'est la guerre et la guerre c'est l'assassin, etc… Alors tout ça tu le ressens pas tout de suite c'est normal qu'on fasse ce genre de chose, on a l'impression que par moment j'avance plus sur l'enquête et que par moment je reste trainer à raconter le quotidien des tranchées. Et finalement tout se recoupe à la fin. C'est-à-dire que tu ne trouves l'assassin que si tu connais le quotidien des tranchées que tu as découvert.

Oui c'est la différence qu'il y a entre les tomes deux et trois…

Exactement, c'est une enquête policière quand même, que j'ai essayé de mener comme une intrigue, tu vois, pour que ça tienne la route. C'est pas du Agatha Christie mais je voulais pas non plus en trois pages expédier le trucs ni laisser le lecteur dans l'expectative « déterminez vous-même qui est l'assassin sans y répondre… Je voulais pas faire ça. Je voulais pas de frustration là-dessus, je voulais vraiment qu'il se prenne au jeu de l'enquête