

Quand la bande dessinée témoigne des migrations : entre autobiographie et reportage

Depuis les années 1980-1990, les nouvelles tendances offertes par la bande dessinée autobiographique (David B., Lewis Trondheim, Marjane Satrapi, etc.) et la bande dessinée de reportage (Joe Sacco, Emmanuel Guibert, Art Spiegelman, etc.) ont ouvert des champs d'explorations graphiques et narratives inédits.

Dans cette perspective, la capacité du 9^e art à traiter du monde, à filtrer les images et à prendre le temps de les assimiler questionne la façon dont les auteurs s'emparent, parfois sur le vif, de l'actualité des migrations. Les dessinateurs ne se contentent pas d'enregistrer le monde comme le ferait une caméra, ils le passent au filtre de leur expérience intime et au prisme de leur relation plus ou moins étroite avec le phénomène migratoire. Comment la bande dessinée en tant que média et art aux spécificités singulières s'est-elle frottée, mesurée, confrontée au thème de la migration ?

De l'autobiographie...

Depuis les années 1990, l'autobiographie en bande dessinée est un genre à la mode et le roman graphique se manifeste comme le territoire d'expression privilégié de cette tendance. De nouveaux éditeurs s'y sont intéressés, laissant la possibilité à de nombreux artistes, souvent déracinés, de faire du récit de leur propre existence le cœur de leur œuvre. Will Eisner, dans *Un pacte avec Dieu* (1978), avait déjà ouvert la voie en racontant des épisodes de son enfance new-yorkaise. En France, il faut attendre les premières œuvres d'Edmond Baudouin, dans les années 1980, pour approcher de plus près le réel et l'intime de l'auteur. Mais c'est surtout dans les années 1990-2000, avec l'équipe de l'Association, que l'autobiographie trouve dans la bande dessinée ses lettres de noblesse.

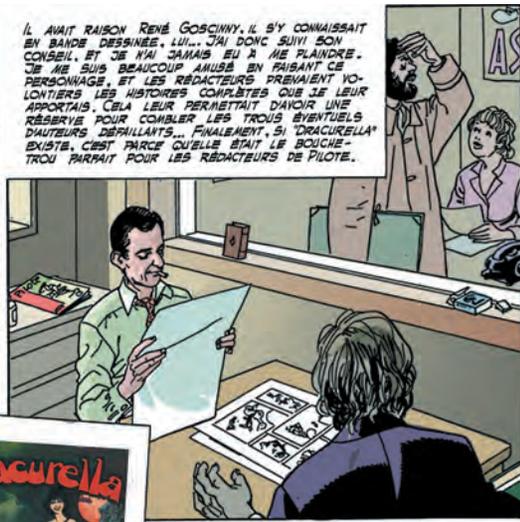
Influencée par *L'Ascension du Haut Mal* (1996-2003) de David B., Marjane Satrapi relate dans *Persepolis* (2000-2003) des épisodes de son enfance iranienne et de son exil en Autriche puis en France. Ce récit rétrospectif, écrit à la première personne, met l'accent sur la genèse de la construction de sa personnalité. D'un côté, les récitatifs lui permettent de contextualiser et de donner son point de vue sur son propre passé. De l'autre, les bulles favorisent l'évocation des sentiments de la Marjane de papier.

Plus récemment, en 2011, Julio Ribéra, auteur majeur de la bande dessinée, expose dans *Mon crayon et moi* (titre de l'intégrale d'une trilogie) les histoires imbriquées de ses itinéraires intimes et artistiques. Dans les deux premiers tomes, l'artiste espagnol raconte son enfance et son adolescence dans les contextes de

CE DONT ILS AVAIENT LE PLUS BESOIN À LA RÉDACTION DE PILOTE! C'ÉTAIT DES HISTOIRES COMPLÈTES EN HUIT PAGES. J'EN AI ÉCRIT PLUSIEURS, DONT QUELQUES-UNES ONT ÉTÉ REFUSÉES, ET D'AUTRES ACCEPTÉES. PARMI CELLES QUI AVAIENT ÉTÉ ACCEPTÉES, IL Y AVAIT UNE HISTOIRE DE VAMPIRES AVEC UNE TOUTE JEUNE FILLE.



IL AVAIT RAISON RENÉ GOSCINNY, IL S'Y CONNAISSAIT EN BANDE DESSINÉE. LUI... J'AI DONC SUIVI SON CONSEIL, ET JE N'AI JAMAIS EU À ME PLAINDRE. JE ME SUIS BEAUCOUP AMUSÉ EN FAISANT CE PERSONNAGE, ET LES RÉDACTEURS PRÉVAIENT VOLONTIERS LES HISTOIRES COMPLÈTES QUE JE LEUR APPORTAIS. CELA LEUR PERMETTAIT D'AVOIR UNE RÉSERVE POUR COMBLER LES TROUS ÉVENTUELS D'AUTEURS DÉFAILLANTS... FINALEMENT, SI 'DRACURELLA' EXISTE, C'EST PARCE QU'ELLE ÉTAIT LE BOUCHE-TROU PARFAIT POUR LES RÉDACTEURS DE PILOTE.



Julio Ribéra,
Paris Liberté, Le parfum
de l'espoir, Bamboo
Éditions, 1^{re} édition
2006, p.42.



l'arrivée au pouvoir du général Franco, de la guerre civile et de la mort tragique de sa sœur Montserrat. Puis, dans *Paris Liberté* (le troisième tome), Julio Ribéra, exilé avec sa femme à Paris, évoque sa participation aux premières heures de la bande dessinée moderne. Il raconte ses rencontres avec René Goscinny et Henri Filippini qui ont contribué à la naissance du *Vagabond des limbes* (1975) et de *Dracurella* (1976). Pour cet artiste né à Barcelone le 20 mars 1927, «l'autobiographie est un exercice douloureux » car il repose sur des séries de choix : celui déjà effectué par la mémoire et celui que fait le dessinateur sur ce que sa mémoire lui livre. Comme pour *Persepolis* de Marjane

Satrapi, l'écriture graphique de Ribéra relève d'une tentative de manifester l'unité profonde d'une vie par la sélection d'épisodes révélateurs des sentiments de l'auteur et s'inscrit aussi dans l'histoire des circulations migratoires du XX^e siècle.

Si certains spécialistes s'accordent à dire que l'autobiographie a révolutionné le 9^e art, écrire sur soi relève d'un exercice périlleux si l'on veut captiver son lectorat. C'est pourquoi, dans la bande dessinée, le genre semble aujourd'hui chercher un nouvel élan en expérimentant d'autres registres textuels comme celui de l'autofiction.

... à l'autofiction

L'autofiction apparaît comme une évolution sensible du genre autobiographique. Si elle permet toujours d'écrire sur soi, elle met à distance par divers procédés le « je » qui préside au pacte autobiographique⁽¹⁾. Dans *Portugal* (2011) de Cyril Pedrosa, le point de départ du scénario relève de l'autobiographie puisqu'il raconte comment Simon, son double fictionnel, a perdu l'envie de dessiner et se retrouve invité à passer quelques jours au Portugal. Mais l'imagination du créateur est aussi convoquée à travers la construction d'un récit polyphonique qui s'articule autour de différents points de vue (selon Simon, selon Jean et selon Abel). Aux frontières de l'autofiction, avec humour et vivacité, Cyril Pedrosa signe - en couleurs directes et émotions immédiates - un récit essentiel sur la quête d'identité. Dans cet album, l'auteur cherche à recomposer les fragments d'une histoire familiale dissolue, celle des Mucha(t), dont le nom porte d'ailleurs en lui les stigmates de l'exil puisque la lettre « t » à la fin a vraisemblablement été ajoutée par un fonctionnaire peu rigoureux au moment où Abel (le grand-père) a émigré en France.

C'est aussi une expérience vécue qui est au cœur de *Je ne verrai pas Okinawa* (2008) d'Aurélia Aurita. Dans cet album, la dessinatrice française d'origine sino-khmère raconte comment Chenda fut retenue plus de six heures à l'aéroport de Tokyo par les bureaux du service d'immigration japonais alors qu'elle cherchait à rejoindre au Japon son petit ami mangaka, Frédéric Boilet. Mais Chenda n'est pas qu'un personnage de fiction. C'est aussi le diminutif du prénom Hakchenda Khun, que l'on retrouve sur le passeport ou sur la carte d'identité de l'artiste ! En adoptant sur la couverture le pseudonyme d'Aurélia Aurita, l'auteur évite de se mettre totalement à nu. Elle propose une forme de distanciation avec un récit pourtant écrit à la première personne, dont le personnage principal porte son véritable nom. C'est comme si Aurélia Aurita (alias Chenda) prenait un malin plaisir, par cette inversion, à brouiller les règles canoniques du pacte autobiographique.

Dans *Terre d'accueil* (2010), Alessandro Tota utilise la fable pour mieux dissimuler la dimension autobiographique de son récit. Il raconte l'histoire du Yéti, un personnage de son invention, qui débarque à Paris car son pays a été ravagé par un cataclysme écologique. En choisissant le registre du conte, le dessinateur transalpin expose avec finesse les « problèmes » d'intégration qui ont été les siens lorsqu'il est arrivé dans la capitale française en 2006. Dans ce récit, le dessinateur qui se montre sous son nom propre (le personnage qui porte des lunettes se prénomme Alessandro) mélange savamment fiction et réalité dans un but autobiographique. Dans le personnage du Yéti qui parle « gnu » (un idiome inconnu de tous) et qui travaille dans un centre d'appel téléphonique, on retrouve un peu de la personnalité de l'auteur. En effet, Alessandro Tota ne parlait pas français lorsqu'il est arrivé à Paris et c'est en travaillant dans un centre d'appel téléphonique qu'il a eu l'idée de créer ce grand bibendum rose. Et que dire de cette Caterina qui semble être la seule à comprendre le Yéti ? N'est-ce pas le prénom de la femme du dessinateur dans la vraie vie ?



Alessandro Tota, *Terre d'accueil*. Carnet de croquis montrant la genèse du personnage principal nommé Yéti. Aquarelle et feutre, 11 x 30,7 cm (ouvert). Collection privée.

(1) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, nouv. éd. 1996, coll. « Points », p. 14.



Alessandro Tota, planche de *Terre d'accueil*, Sarbacane, 2010, non paginé.

Dans ces trois exemples, l'autofiction se manifeste comme une écriture du fantasme qui permet à Cyril Pedrosa (alias Simon), Aurélia Aurita (alias Chenda) et Alessandro Tota (alias le Yéti et / ou Alessandro) de dire tous leurs « moi » en même temps. Elle fait place au « je » fragmenté de l'écrivain-dessinateur. Fantasme de la présence fusionnelle qui s'inscrit dans la recherche au Portugal des racines familiales des Mucha(t) ; fantasme non d'une cohérence du moi impossible pour Aurélia Aurita mais d'une coexistence qui n'existe que dans les dessins et les mots de la bande dessinée ; fantasme d'une « tentative d'intégration » dans la société française avec le Yéti, héros malheureux de *Terre d'accueil*. Quoi qu'il en soit, l'autofiction, sorte d'« autobiographie honteuse » selon les mots de Genette⁽²⁾, cherche à rendre l'ordinaire extraordinaire et témoigne en cela, comme l'autobiographie, des expériences de migration.

Des récits de souvenirs...

Sous la plume de certains auteurs, se souvenir est un exercice cathartique qui trouve dans la bande dessinée un moyen de témoigner du passé.

À ce titre, Zeina Abirached, auteur de bande dessinée née à Beyrouth en 1981 et vivant à Paris depuis 2004, publie chez Cambourakis plusieurs récits racontant son enfance dans le Beyrouth en guerre. Pour l'artiste d'origine libanaise, il y a « une sorte d'urgence à exhumer ses souvenirs (...), une nécessité de dessiner pour garder la trace de ce qui s'était passé ». De *Beyrouth Catharsis* (2006) à *Je me souviens* (2008) en passant par *Mourir partir revenir. Le jeu des hirondelles* (2007), elle reconstruit la mémoire des lieux (une ville, une rue, l'entrée d'un appartement, un mur...) et des objets (une tapisserie, un lustre en cristal...) qui ont marqué son enfance. Dans son œuvre, les liens avec son pays d'origine sont très forts et elle y retourne souvent. « Je suis libanaise et française, je suis aussi arabe, européenne, maronite, laïque, fille de mes parents et petite-fille de mes grands-parents, anonyme, enracinée et nomade ; et

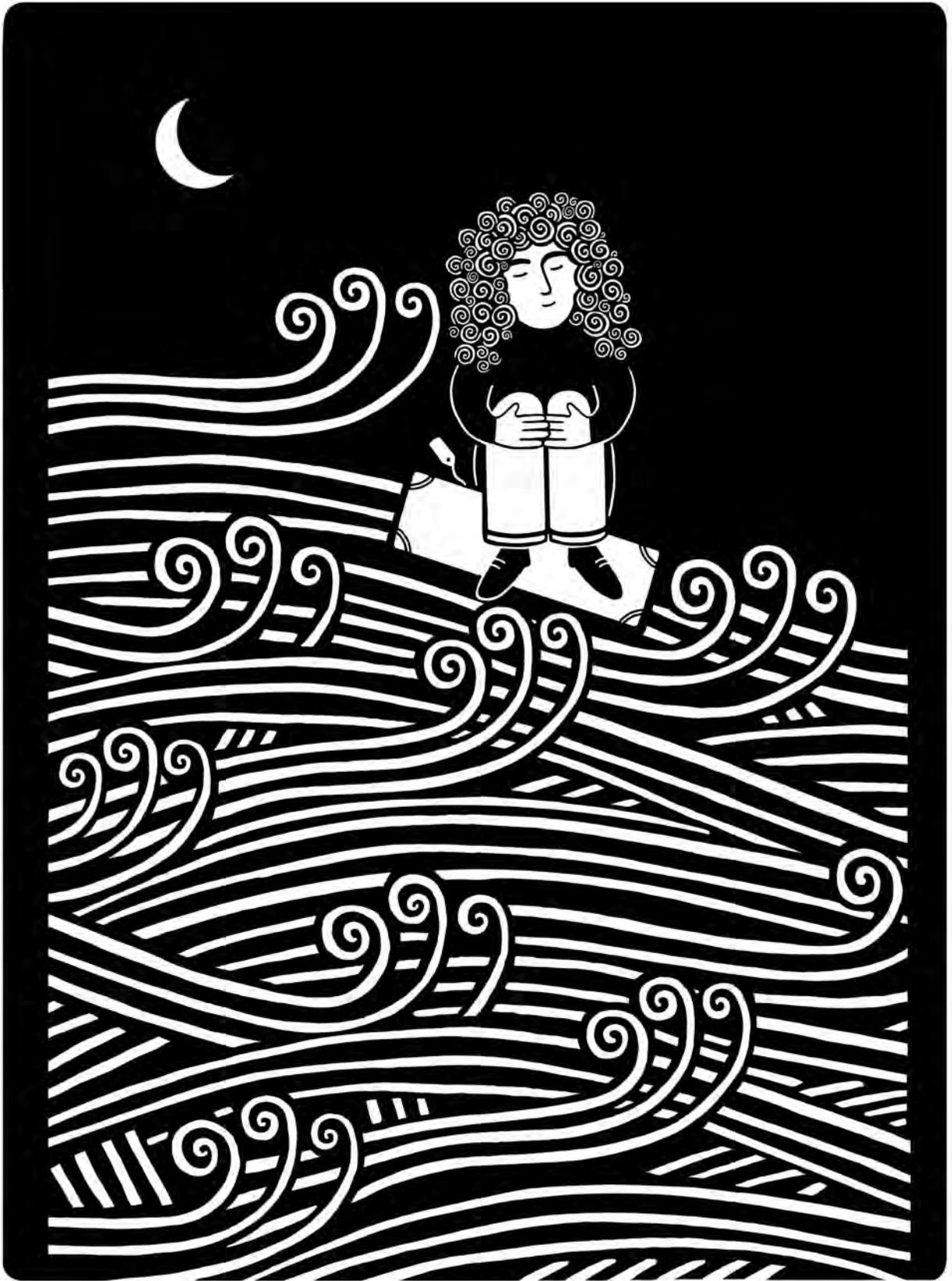
tout cela en même temps », explique-t-elle lors d'une conférence donnée le 12 avril 2013 autour d'une exposition qui lui est consacrée aux archives départementales des Bouches-du-Rhône. Ce parcours entre archives et bande dessinée confronte son regard sur le Liban à celui de Michèle Standjofski, son ancien professeur de l'Académie libanaise des beaux-arts. De ce rapprochement muséographique entre les deux auteures libanaises, l'une vivant en France et l'autre à Beyrouth, se construit une discussion graphique intergénérationnelle sur le choix ou non de l'exil et sur l'attachement au pays qui les a vues naître.

Autre expérience singulière, celle d'Antonio Altarriba, qui, dans *L'Art de voler* (2009), raconte une histoire écrite à la première personne qui pourrait être la sienne. Or il ne s'agit pas d'un récit autobiographique classique. Le scénariste évoque l'histoire de son père de 1910 jusqu'au 4 mai 2001, date de son suicide à l'âge de 90 ans. Il fait œuvre originale en proposant une compilation de souvenirs subjectifs. « Ce que je sais de lui, je ne l'ai ni lu ni entendu », explique le scénariste. Mais l'originalité de ce récit réside surtout dans la fusion qui préside à la réalisation de cette (auto)biographie : « Je le répète, c'est parce que j'étais en lui, ou peut-être avec lui, que je connais sa vie, et depuis qu'il est mort, il est en moi. Je raconterai donc sa vie avec la véracité de ses témoignages et l'émotion du sang qui coule encore dans mes veines. » Dans cet album vertigineux, il y a un réel parti pris scénaristique : « Je conterai la vie de mon père à travers ses yeux mais de mon point de vue. »

Par ailleurs, dans *Quitter Saigon* (2006), Clément Baloup montre tout le dispositif qui a présidé à la retranscription de ses mémoires de Viet kieu. En effet, il se met en scène (en couleurs) aux côtés des protagonistes témoins qu'il interroge et dont les récits sont en noir et blanc. Même s'il adopte un point de vue personnel, l'objet du discours dépasse de beaucoup l'individu puisque c'est l'histoire des groupes sociaux et historiques, auxquels son père appartient, qu'il tente de retranscrire.

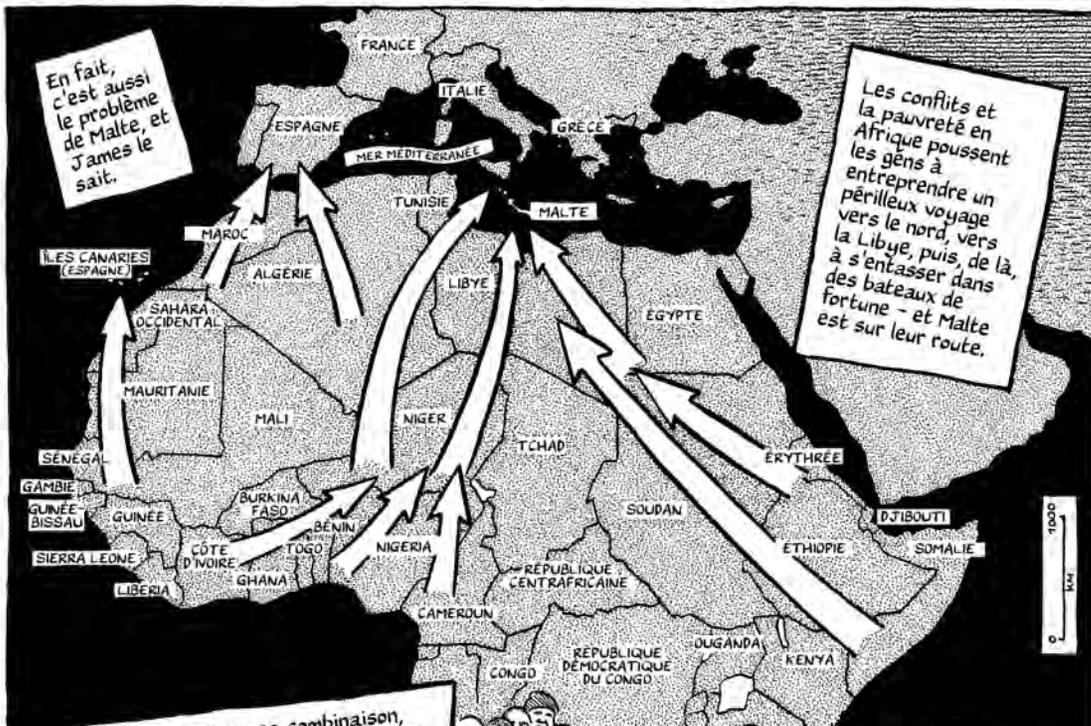
À la lecture de ces trois exemples, les dimensions testimoniales et personnelles des récits contribuent à la construction d'une véritable mémoire iconographique des migrations.

(2) Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, p. 83.



AUJOURD'HUI JE ME RENDS COMPTE QU'À UN AUCUN MOMENT JE N'AI PENSÉ
QUE PARIS ÉTAIT TOUT... SAUF UNE ÎLE DÉSERTE!

Zeina Abirached, *À nous deux, Paris*, planche 5. Encre de Chine sur papier, 42 x 29,7 cm. Collection privée.



Joe Sacco, *Les Indésirables (The Unwanted)*, in *Reportages*, Futuropolis, 2011, p.116.

Page suivante : Edmond Baudoin et Jean-Marc Troubet, dit Troubs, *Viva la vida, Los sueños de Ciudad Juárez*, carnet 1, encre de Chine sur papier, 32 x 49 cm (ouvert). Collection privée.

... à la bande dessinée de reportage

La bande dessinée de reportage favorise aussi le positionnement individuel et/ou collectif et permet de traiter de la question migratoire avec une certaine empathie.

En affirmant très fortement la dimension humaine et subjective du reporter, des auteurs comme Joe Sacco ou Emmanuel Guibert ont ouvert la voie à la bande dessinée-journalisme. Dans *Reportages* (2011), Joe Sacco vit l'action dont il devient à la fois un observateur et un acteur. Dans cet album, le dessinateur d'origine maltaise et journaliste de formation enquête sur les « indésirables » : ces immigrés africains qui débarquent de façon clandestine sur l'île de Malte après une longue et dangereuse traversée de la Méditerranée. En contrepoint des situations d'actualité dont les médias traditionnels livrent un compte rendu stéréotypé, il prend le parti de traiter des « épreuves » endurées par les migrants (auxquels vont ses sympathies), mais aussi « des peurs et des appréhensions » du peuple maltais. Joe Sacco travaille d'abord sur le terrain, armé de son crayon et d'un magnéto, puis il retranscrit ses reportages dans la solitude de son atelier.

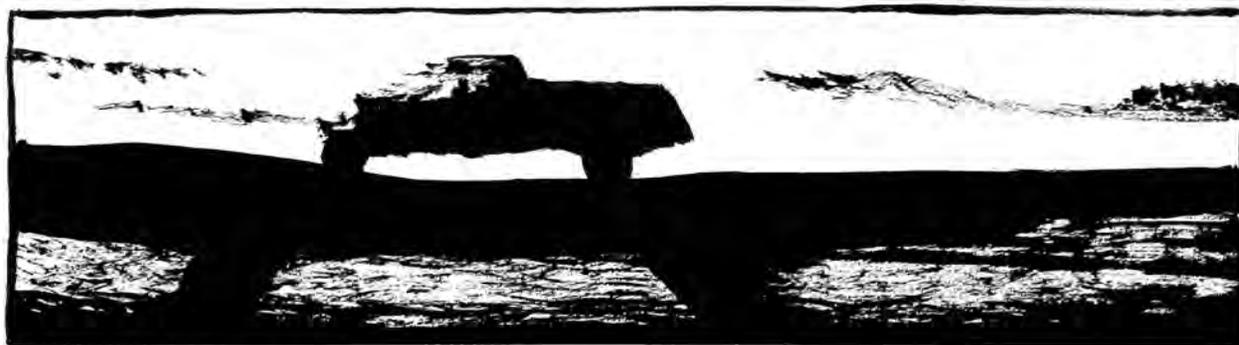
Baudouin et Troubs, dans *Viva la vida, Los sueños de Ciudad Juárez* (2011), s'embarquent au sens propre comme au sens figuré dans une aventure graphique inédite. Les deux dessinateurs, équipés de leurs carnets de croquis, sont allés à la rencontre des habitants de Ciudad Juárez à la frontière américano-mexicaine. De cette expérience est née une bande dessinée à quatre mains. Leur objectif était de faire le portrait des gens qu'ils croisaient en échange du récit d'un de leurs rêves.

Pour Baudouin, l'absence de caméra et de tout dispositif technique volumineux est primordiale car elle modifie profondément la relation qu'il entretient avec les hommes et les femmes qu'il approche. Réalisée en temps réel, cette bande dessinée favorise l'empathie du lecteur.

Charles Masson dans *Droit du sol* (2009) puise son inspiration dans des témoignages qu'il a recueillis lors d'un séjour dans l'océan Indien. Son parcours professionnel comme médecin ORL lui a en effet permis de réaliser un roman graphique militant sur l'immigration dans les territoires d'outre-mer. Dans cette bande dessinée chorale, il raconte sans complaisance mais avec humanité quatre trajectoires différentes comme autant de points de vue sur la question des clandestins à Mayotte. Si son récit ne relève pas de l'autobiographie ou de l'autofiction, ce sont les expériences des autres, compilées dans ce roman graphique, qui provoquent l'empathie du lecteur et nourrissent une réflexion militante sur l'immigration. Par ces procédés, la bande dessinée transforme les images en un récit graphique durable, capable de rester passionnant bien après les événements qu'il décrit.

À travers un puissant filtre visuel, le 9^e art permet de faire entrer le réel et l'intimité des auteurs dans nos représentations. Avec les évolutions du genre autobiographique et de la BD de reportage, émerge un nouveau mode narratif qui nécessite parfois une écriture polygraphique, mais qui révèle, presque toujours, une relation intime avec le thème des migrations. La force narrative de la bande dessinée vient d'une segmentation retenant les étapes les plus significatives d'une vie ou d'une action pour transformer les images et les objets en signes. La bande dessinée est un des arts les plus créatifs et apparaît comme un puissant vecteur pour témoigner des migrations.

Vincent Marie



UNE FUITE ÉPERDUE DANS LA LIBERTÉ INVENTÉE DU PASSÉ POUR OUBLIER LES VÉRITABLES PRISONS D'AUSJOURD'HUI.