

Historietas por la identidad HxI

La bande dessinée documentaire, écriture visuelle des histoires et de l’Histoire

Camille POUZOL

CRIMIC – Sorbonne Université

Depuis le 30 avril 1977, les *Abuelas de Plaza de Mayo*¹ mènent un combat : retrouver les petits-enfants volés pendant la dernière dictature argentine. À partir de 2008, elles créent une campagne² autour de la bande dessinée pour atteindre une nouvelle audience. L’objectif est triple : assumer la narration et la monstration de l’Histoire, celle de l’Argentine et de la dictature ; raconter les histoires singulières, bien que tristement ressemblantes, de celles et ceux qui en furent les victimes ; regarder le présent et l’avenir puisque ces récits appartiennent aux histoires des cinq cents enfants dont la dictature s’est appropriée.

Afin d’illustrer ce plan systématique, les trente-cinq bandes dessinées de l’ouvrage contiennent des éléments récurrents : l’identité des parents, la date de la disparition et celle supposée de l’accouchement de la mère, des photographies des membres de la famille. La présence de ces clichés rapproche *HxI* de la BD reportage :

Sont ainsi fréquemment insérées dans les planches dessinées des reproductions photographiques de documents qui se donnent comme des preuves visuelles que le reportage a bien eu lieu, que l’auteur s’est bien rendu sur place et qu’il a rencontré les acteurs, les victimes, les témoins des événements³.

¹ À partir de maintenant et pour des raisons de commodité, l’association *Abuelas de Plaza de Mayo* sera respectueusement appelée *las Abuelas*.

² Publiée en livre numérique en 2015 et librement téléchargeable depuis le 10 mars 2016. VV. AA., *Historietas por la identidad*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2015. Consulté le 20/12/2017 sur le site <https://www.abuelas.org.ar/archivos/publicacion/HistorietasIdentidad.pdf>

³ Séverine BOURDIEU, « Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde », *COntEXTES*, 11 | 2012.

La liberté laissée aux artistes donne lieu à un travail collectif où s'entremêlent l'acte créatif et les faits réels. La force de cette campagne réside en grande partie dans cette variété. Cet ouvrage s'apparente alors à la bande dessinée documentaire⁴, où réalité et fiction sont associées « non seulement parce qu'elle reprend des faits véridiques, des éléments factices et de la réalité, mais parce qu'elle essaye de refléter le regard de celui qui raconte cette histoire »⁵, ainsi qu'à la *creative nonfiction* dont Ivan Jablonka rappelle les caractéristiques : « un sujet tiré du monde réel, non de l'esprit de l'écrivain ; une recherche exhaustive appuyée sur des références vérifiables, non un chapelet d'impressions ; un récit nourri de détails, non un simple reportage ; une narration et une prose travaillée (*fine writing*) »⁶.

Les deux histoires retenues, la n° 15, *Familias Inama-Macedo* [Fig. 1], d'Aleta Vidal, dessinatrice argentine, à propos des familles Inama-Macedo⁷ et la n° 30 [Fig. 2] par l'illustrateur argentin Yawarete (Pablo de Bella) sur les familles Solsona-Síntora⁸, indiquent l'éventail créatif des artistes. Du fait de son hybridité, associant la monstration et la narration, le Neuvième art participe à l'écriture de l'Histoire et à la transmission mémorielle. Ainsi, nous verrons dans un premier temps que ces bandes dessinées racontent l'Histoire, celle d'une nation et de ses drames vécus, puis nous analyserons, dans un second temps, le second récit qu'elles portent, ces histoires individuelles, ces témoignages qui sont au cœur de l'histoire argentine et constituent une part sombre d'un passé encore récent et ayant une incidence sur le présent.

Consulté le 8/04/2018 sur le <https://journals.openedition.org/contextes/5362>

⁴ Azul Martina BLASEOTTO emploie le terme de « historieta documental » in *Historietizar la ausencia. La historia documental y la búsqueda de justicia frente al terrorismo de Estado en el caso de Abuelas de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Septembre 2012. Consulté le 8/04/2018 sur le site https://issuu.com/azulblaseotto/docs/historietizar_la_ausencia_azul_blas

⁵ « no solo porque recoge hechos verídicos, elementos fácticos y de la realidad sino porque trata de reflejar la mirada de quien cuenta esa historia ». A. BLASEOTTO in VV. AA., *Historietas por la identidad*, Buenos Aires, op. cit., p. XII.

⁶ Ivan JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine – Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 233.

⁷ Aleta VIDAL, *Historietas por la identidad / Inama-Macedo*, 13 juillet 2015. Consulté le 16/04/2018 sur le site <http://aletavidal.blogspot.fr/2015/07/historietas-por-la-identidad-macedo.html>

⁸ YAWARETE, « *Familias Solsona-Síntora* », in V. V. A. A., *Historietas por la identidad*, op. cit., [30].

Historietas por la identidad : la bande dessinée et l'Histoire

Aleta Vidal utilise deux unités du langage bédéïque, la case et la planche, pour mettre en dessin deux niveaux de discours. Le recours à la méta-case, « cette case pleine planche utilisée comme artifice narratif et sémantique »⁹, permet à la dessinatrice de raconter l'Histoire et les histoires tout en réalisant une économie narrative importante afin de respecter l'extension préconisée de deux pages. L'intelligibilité générale de la bande dessinée doit être préservée afin que le lecteur puisse se saisir de l'histoire personnelle de ces deux familles et d'un pan de l'histoire du pays. Ainsi, Will Eisner rappelle que :

Dans une intrigue à deux niveaux narratifs indépendants montrés simultanément, le problème est de leur attribuer une attention et une force égales, en faisant de la vignette qui contrôle la narration la page entière elle-même. Le résultat, un jeu de cases à l'intérieur de cases, permet d'orienter le sens de lecture du lecteur afin que les deux trames soient synchronisées¹⁰.

La composition plastique des deux planches constitue un diptyque antithétique et complémentaire qui montre l'évolution politique de l'Argentine.

⁹ Viviane ALARY et Benoît MITAINE, in Nancy BERTHIER, dir., *Lexique bilingue des arts visuels*, Paris, Ophrys, 2011.

¹⁰ Will EISNER, *Les Clés de la Bande Dessinée – 1. L'Art séquentiel*, Paris, Delcourt, 2009, p. 88.



Aleta VIDAL, *Historietas por la identidad / Inama-Macedo*
in VV. AA., *Historietas por la identidad*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2015, [15]

La mise en page complexe requiert une attention particulière afin d'en déchiffrer la signification. L'illustratrice a recours à la métaphore graphique pour rendre compte du contexte. Le faisceau blanc matérialise le dernier rayon de soleil irradiant les enfants de Daniel Alfredo Inama, qui recherchent actuellement leur demi-sœur ou demi-frère, ainsi que l'enfant porté par Noemi Beatriz Macedo. Les deux cases supérieures fonctionnent en récit autonome renforcé par le contraste chromatique. Aleta Vidal utilise l'incrustation, mécanique interne à la grammaire bédéïque, ainsi définie par Thierry Groensteen : « La répartition des cadres, échappant à la relative automaticité du compartimentage tabulaire, est directement dictée par les articulations sémantiques du récit et participe pleinement de sa mise en scène »¹¹. Ce procédé lui permet d'évoquer les instants de bonheur vécus par le couple, militants du Parti Communiste Marxiste-Léniniste (PCML), autour des enfants, nés et à naître. L'expression sur leur visage surprend et contraste avec la case centrale comme s'ils

¹¹ Thierry GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 100.

anticipaient et connaissaient l'avenir. Seules les mains protectrices du père se retrouvent dans la lumière, tout comme la main droite de Noemi Beatriz Macedo posée sur son ventre. Le père regarde dans la direction opposée à celle des enfants, comme s'il interpellait le lecteur. Ce dernier devient témoin du drame familial qui se joue sous ses yeux.



Détail de la case 1, Aleta VIDAL, *Historietas por la identidad / Inama-Macedo*, p. 1

L'aplat noir envahit l'espace et menace le calme antérieur. Les griffures blanches matérialisent la pluie forte et les lignes descendantes génèrent ce sentiment de propagation, dans un mouvement inversé, de bas en haut, comme si rien ne pouvait résister à ce torrent métaphorique.



Détail de la méta-case, case 2, cases 3-4 et 5
Aleta VIDAL, *Historietas por la identidad/Inama-Macedo*, p. 1

L'illustratrice dessine une photographie du triumvirat de la premièreunte militaire, au pouvoir de 1976 à 1981¹², responsable du coup d'État contre le gouvernement de Isabel Martínez de Perón, le 24 mars 1976, qui ne dit jamais son nom et est officiellement présenté comme un « Processus de Réorganisation Nationale »¹³ : « *Las tres armas asumieron la responsabilidad del proyecto de salvataje. Ahora sí, producirían todos los cambios necesarios para hacer de Argentina otro país. Para ello, era necesario emprender una operación de "cirugía mayor"* »¹⁴.

La reproduction du cliché accentue la véracité du propos tenu et l'identification des responsables de ces tragédies. Adrien Genoudet rappelle que « l'emploi de la

¹² S. N, Emilio Eduardo Massera, Jorge Rafael Videla, Orlando Ramón Agosti, Triumvirat de la premièreunte militaire, 1976-1981. Photographie consultée le 18/04/2018 sur le site <http://www.eldiariodebuenosaires.com/2013/05/17/el-simbolo-de-la-dictadura-militar/>

¹³ « Le régime de Videla lance un processus de réorganisation nationale qui s'assigne comme objectif de sauver la nation. Le "processus" consiste aussi bien à purger l'université de ses professeurs, étudiants et bibliothécaires "subversifs", qu'à exiler des artistes, à bâillonner les moyens de communication, et à faire "disparaître" ou à terroriser tous les suspects de sympathie même lointaine ou implicite avec la gauche ». Olivier DABENE, *L'Amérique latine à l'époque contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 162-163.

¹⁴ « Les trois armées assumèrent la responsabilité du projet de sauvetage. Cette fois-ci, ils produiraient tous les changements nécessaires pour faire de l'Argentine un autre pays. Pour cela, il était nécessaire d'entreprendre une opération de "chirurgie majeure" ». Pilar CALVEIRO, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2004, p. 5.

photographie, même passée à travers le filtre graphique du dessin, “renforce le sentiment de réalité” selon l’auteur¹⁵. Par cette allusion, l’illustratrice insiste sur l’identité des coupables sans avoir besoin de les nommer. Elle mobilise une archive du passé, le sentiment de déjà-vu des lecteurs et la *visualité* de l’histoire :

Quel que soit le degré de recherche du vraisemblable, un dessinateur qui place son récit et son intrigue au cœur d’une époque révolue monopolise tout un imaginaire de l’histoire – ce que nous nommons la *visualité* de l’histoire – infusée *dans et par* la culture visuelle de son temps¹⁶.

L’intégration de cette photographie dans la méta-case s’inscrit en dialogue avec les cases 3-4-5 incrustées comme si les trois militaires assistaient directement aux scènes montrées.

La dessinatrice emploie à nouveau une spécificité de la grammaire bédéïque. Le cadre de la case, cet élément censé délimiter l’action et l’espace, devient un langage non verbal : la forme est signifiante, elle participe à la narration et à la compréhension de l’histoire. Le cadre non conventionnel renforce l’implication du lecteur par une synesthésie narrative puisqu’il mobilise la vue, le ressenti et l’imagination, et devient un élément structurel de l’histoire. Les gros plans et très gros plans, privilégiés au détriment des plans d’ensemble, suggèrent, dans les cases 3 et 4, les supplices pratiqués par les tortionnaires.



Cases 3 et 4, Aleta VIDAL, *Historietas por la identidad / Inama-Macedo*, p. 1

¹⁵ Adrien GENOUDET, *Dessiner l’histoire. Pour une histoire visuelle*, Paris, Éditions Le Manuscrit Graphein, 2015, p. 97.

¹⁶ *Ibid.*, p. 62.

En réduisant le champ de vision, Aleta Vidal ne montre pas les exactions, mais elle fait appel à l'imagination du lecteur qui doit, de son propre chef, se représenter l'intégralité des deux scènes :

Grâce au dessin, le caractère indicible de l'expérience est parfaitement restitué non de façon réaliste, mais par une image symbolique d'une simplicité désarmante, dont le trait enfantin rappelle les situations archétypales des contes de fées, et qui requiert pleinement la participation du lecteur. Pour pouvoir l'assimiler, celui-ci est obligé de s'y arrêter et de construire lui-même le discours qui y correspond. Il doit aller chercher en lui-même, dans son histoire, son imaginaire, ses peurs, les éléments qui lui permettront de comprendre le drame et ses implications¹⁷.

La narration gagne en efficacité et en puissance évocatrice puisque les dessins mobilisent le déjà-vu — songeons notamment aux films argentins sur la dictature¹⁸, et aux représentations individuelles de chaque lecteur. L'identification impossible des deux victimes renvoie aux 30 000 disparus, et pas seulement à l'histoire personnelle des Inama-Macedo, démontrant la dimension engagée de la BD documentaire, une « littérature sociale (qui fait des questions de société son objet principal, dans un esprit souvent militant [...]) »¹⁹. L'agrandissement de la case 5, par un recul du zoom, recentre l'attention sur le couple. La modification des griffures blanches, devenues arrondies, symbolise cet ouragan qui emporte tout sur son passage, tempête dictatoriale, également évoquée dans le récitatif.

La relation entre la méta-case et les cases incrustées génère ainsi un discours supplémentaire. La composition plastique est bel et bien au service de l'histoire, celle des Inama-Macedo, et de l'Histoire, celle de l'Argentine.

¹⁷ S. BOURDIEU, *op. cit.*

¹⁸ À titre d'exemples, et sans aucune intention exhaustive, nous pouvons citer quelques titres parmi les plus connus : Marco BECHIS, *Garage Olimpo*, 1999 ; Israel Adrián CAETANO, *Crónica de una fuga*, Wild Bunch Distribution, 2006.

¹⁹ Dominique VIART, « La littérature, l'histoire, de texte à texte », in Gianfranco RUBINO et D. VIART, dir., *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, nouv. ed., Macerata, Quodlibet, 2014, p. 29-40. Consulté le 8/04/2018 sur le site <http://books.openedition.org/quodlibet/125>

Dans la seconde planche de son récit, Aleta Vidal respecte le même *modus operandi* pour montrer l'évolution politique de son pays. Elle a de nouveau recours à la métaphore graphique et poursuit la séquentialité par la répétition, dans le récitatif, des intempéries mises en dessin : après la pluie, viennent l'éclaircie et le beau temps. La méta-case représente cette fois la période post-dictatoriale qui s'ouvre en 1983. Les rayons du soleil, perçant le nuage, font écho au faisceau blanc de la page précédente et se centrent sur un individu de dos.



Détail de la méta-case, Aleta VIDAL, *Historietas por la identidad/Inama-Macedo*, p. 2

L'indétermination de l'identité évoque l'incertitude entourant cette personne, cette demi-sœur ou ce demi-frère recherché. La foule qui court et se rassemble autour de lui porte une double signification. Elle renvoie aux familles Inama-Macedo, mais aussi à la nation toute entière qui souhaite désormais refermer « *esta llaga aún abierta* »²⁰.

La première case incrustée est la dernière qui fait référence au contexte historique. Aleta Vidal redessine une photographie d'une manifestation de *las Abuelas* réclamant l'apparition en vie des 30 000 disparus. Derechef, elle mobilise la visualité de l'histoire en faisant appel à un cliché iconique et représentatif du combat mené depuis 1977. La réécriture graphique prouve, une nouvelle fois, la véracité des faits racontés et la dessinatrice devient passeuse de mémoire et d'histoire :

Le geste appropriatif est primordial, si l'on constate facilement la reprise et qu'elle nous permet de nous situer à un niveau de la

²⁰ « Cette plaie encore ouverte », S.N., *Historietas por la identidad*. Consulté le 12/04/2018 sur le site <https://www.abuelas.org.ar/noticia/historietas-por-la-identidad-muestra-en-la-biblioteca-nacional-312>

mémoire visuelle collective, ces images restent toutes intégrées stylistiquement par le biais de la réappropriation dans le récit. Elles performant comme étant *du* passé, autrement dit, des *images d'histoire dessinées*²¹.



Archivo HASENBERG-QUARETTI

2^{da} Marcha de la Resistencia 9 y 10 diciembre 1982, 9 décembre 1982²²



Case 1, Aleta VIDAL, *Historietas por la identidad / Inama-Macedo*, p. 2

La seconde partie de cette case évoque le retour à la démocratie. Le bulletin glissé dans l'urne fait référence à la victoire de Raúl Alfonsín, le 30 octobre 1983. L'importance de cet événement rend superflue la mention de la date, seul le geste symbolique importe. Aleta Vidal renforce le caractère fondamental de cette case en utilisant le potentiel graphique de la bande dessinée. Elle rompt à nouveau la logique d'enfermement du cadre :

Si le cadre conventionnel de la case garde le lecteur à distance, hors de l'image pour ainsi dire, le cadre tel qu'il est représenté dans les

²¹ A. GENOUDET, *op. cit.*, p. 101.

²² Archivo HASENBERG-QUARETTI, 2^a Marcha de la Resistencia 9 y 10 diciembre 1982, 9 décembre 1982. Consulté le 18/04/2018 sur le site https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2%C2%AA_Marcha_de_la_Resistencia_9_y_10_diciembre_1982.jpg

exemples ci-dessous invite le lecteur dans l'action ou permet à l'action d'exploser vers le lecteur. Outre le fait qu'il ajoute un second degré narratif, il tente d'impliquer une autre dimension sensorielle, au-delà de la vision²³.

Cette femme, en pleurs, brisant ses chaînes, jaillit vers le lecteur et incarne cette marche en avant au nom des droits de l'homme et de la justice. Cette case fait indirectement écho au rapport Sábato et à son titre, *Nunca más*²⁴, devenu l'expression condamnant les horreurs commises durant la dictature :

*El eje del informe está puesto en la representación del desaparecido como un cuerpo sin identidad militante, víctima de un poder que en su afán por combatir la subversión secuestra, torturaba y mataba indiscriminada y arbitrariamente*²⁵.

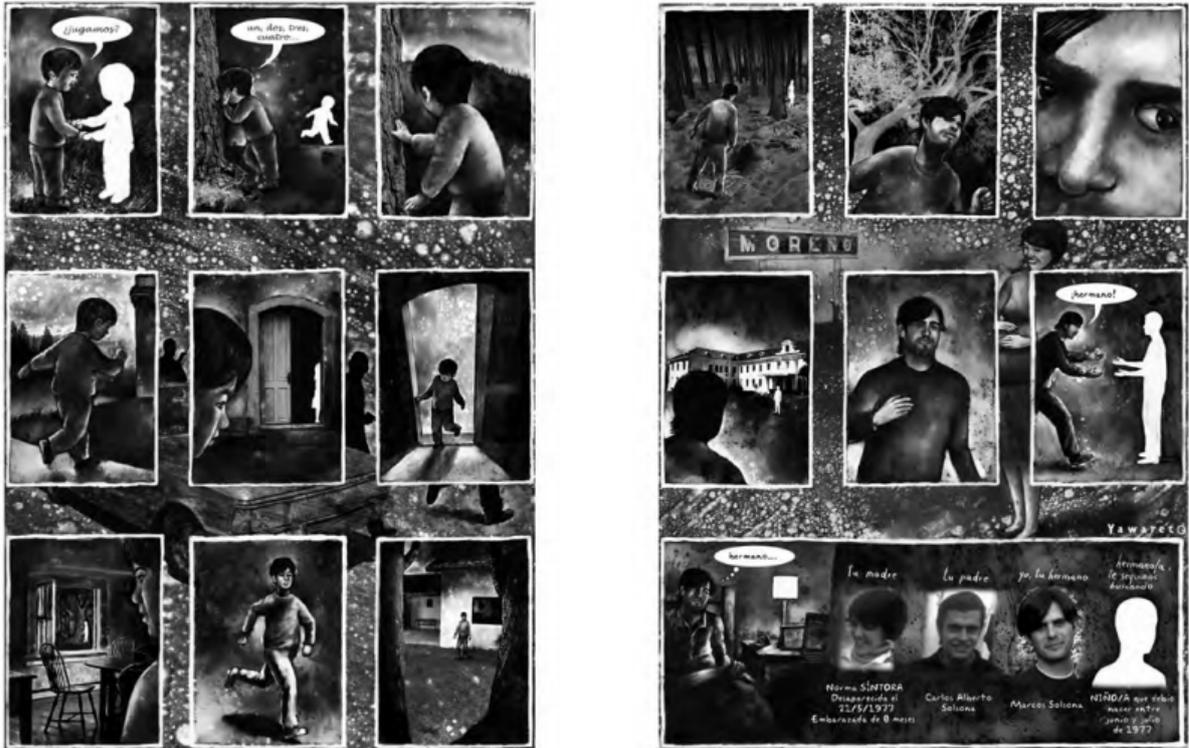
Quant à Yawarate, il construit sa bande dessinée de la même façon. Il propose au lecteur deux niveaux de discours, deux temporalités différentes. Les méta-cases 1 et 2 donnent à voir un instant T, celui de la disparition de Norma Síntora, le 21 mai 1977, alors que le gaufrier²⁶ incrusté se centre sur le frère aîné, Marcos Solsona. À la différence d'Aleta Vidal, Yawarete ne fait appel qu'à des éléments représentatifs de la répression.

²³ Will EISNER, *Les Clés de la Bande Dessinée – 1. L'Art séquentiel*, op. cit., p. 54.

²⁴ Ernesto SÁBATO, dir., *Nunca más, informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Argentine, 20/09/1984. La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) est créée le 15 décembre 1983 par le président Raúl Alfonsín afin d'enquêter sur les violations des droits de l'Homme pendant la période dictatoriale (1976-1983).

²⁵ « L'axe du rapport est mis sur la représentation du disparu en tant que corps sans identité militante, victime d'un pouvoir qui, dans son désir de combattre la subversion, combattait, torturait et tuait de façon indiscriminée et arbitraire ». Guillermo MAQUEDA, "La desaparición forzada de personas como dispositivo de poder". Consulté le 2/11/2018 sur le site http://webiigg sociales.uba.ar/conflictosocial/libros/violencia/19_MAQUEDA,%20La%20desaparicion%20forzada%20de%20personas.pdf

²⁶ « Terme métaphorique qui désigne la planche de bande dessinée dont le découpage uniforme en bandes et cases de même dimension forme une sorte de gaufre. La représentation la plus conventionnelle serait un découpage en trois ou quatre bandes de trois cases ». V. ALARY et B. MITAINE, in N. BERTHIER, dir., *Lexique bilingue des arts visuels*, op. cit.



YAWARETE, *Historietas por la identidad* / Solsona-Síntora
 in VV. AA., *Historietas por la identidad*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2015, [30]

La composition plastique de la double planche oblige à une seconde lecture plus attentive afin de déchiffrer ce fond qui a valeur d’ancrage historique et qui renvoie au monde, à la *mimesis* du réel :

Non seulement l’histoire raconte, non seulement elle représente des actions, mais elle recourt à des effets de présence, qui abolissant toute distance entre l’objet et le lecteur, le mettent directement en contact avec la “réalité”, dans une prodigieuse opération de faire-valoir/faire-croire²⁷.

Le jeu chromatique et ces formes arrondies, évoquant la pluie ou la neige, font écho au roman noir, et, de fait à la bande dessinée noire :

Cette bande dessinée qui explorait les ombres, les contre-jours, les clairs-obscur, créait de violents contrastes ou au contraire jouait par le biais des trames et des hachures sur des nuances grisées, ne limitait pas le noir à un rôle de contour qui délimiterait les corps, les

²⁷ I. JABLONKA, *op. cit.*, p. 123.

objets ou les cases ; bref permettait au noir et blanc de jouer comme des couleurs à part entière et développait une véritable esthétique²⁸.

Ces particularités génèrent une ambiance qui connote le contexte de répression rendue visible par la présence d'une Ford Falcon et des trois militaires. Cette voiture états-unienne est tristement devenue célèbre à la suite d'une utilisation systématique par les groupes d'intervention :

A partir de 1976, el Ford Falcon abandonó ese aire familiar. De color verde, en general, era el auto preferido de la dictadura para secuestrar²⁹.



Détail de la méta-case, YAWARETE, *Historietas por la identidad/Solsona-Síntora*, p. 1

Elle est peu reconnaissable pour un lecteur non spécialiste de l'histoire argentine, mais, pour les Argentins, cette vision partielle est suffisante pour être reçue comme une claire évocation de la terreur :

Car s'impose alors à nous, une fois encore, ce que la dictature a voulu : certes la torture a été pratiquée dans des centres clandestins, sur des personnes "disparues", mais des "fuites" ont été savamment orchestrées pour que chacun, même celui qui ne voulait pas savoir,

²⁸ Agnès DEYZIEUX « Bande dessinée et récit noir », *Le Français aujourd'hui*, 2002/3 (n° 138), p. 23-35. DOI : 10.3917/lfa.138.0023. Consulté le 2/11/2018 sur le site <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2002-3-page-23.htm>

²⁹ « À partir de 1976, la Ford Falcon a abandonné cet air familial. De couleur verte, en général, elle était l'auto préférée de la dictature pour séquestrer », S.N, « La orden que dio la dictadura para la compra de Falcon verdes sin patentes », *Clarín*, 23/03/2006. Consulté le 19/04/2018 sur le site https://www.clarin.com/ediciones-antiores/orden-dio-dictadura-compra-falcon-verdes-patentes_0_rJ-boqrk0Ye.html

imagine quelque chose des supplices subis ; autrement dit, les effets de la stratégie terroriste des répresseurs, usant à la fois de l'élimination discrète des corps et d'une procédure de l'éclat, agissent encore en nous et il suffit de voir passer une Ford Falcon dans la rue pour que ce processus d'images et de sensations terrifiantes s'enclenche³⁰.



Lucas BERNAL, «(353) Grupo de tareas». La Plata. 2015³¹



Autores ideológicos, *Ford Falcon 1976*³²

De la même façon, les silhouettes renvoient aux forces militaires et aux *grupos de tarea* argentins qui étaient chargés de la répression. Yawarete dit peu, montre peu, mais suggère énormément. Ce parti pris est inhérent au Neuvième art, comme le

³⁰ Michèle GUILLEMONT, « Art et mémoire », *Amerika* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2010. Consulté le 2/11/2018 sur le site <http://journals.openedition.org/amerika/1443>

³¹ Lucas BERNAL, « (353) Grupo de tareas ». La Plata. 2015. Consulté le 19/04/2018 sur le site <http://www.lucasbernal.com.ar/blog/51ra-semana/>

³² M. GUILLEMONT, *op. cit.*

rappelle Michel Pierre : « Là où des livres entiers, avec mille prudences, s'avancent en interrogeant quelques vagues traces, la bande dessinée doit braquer brutalement ses projecteurs sur quelques scènes symboliques »³³.

Le mouvement montré par les pieds de la troisième silhouette, cachée par une case du gaufrier, mérite une attention particulière :



Détail de la méta-case, YAWARETE, *Historietas por la identidad/Solsona-Síntora*, p. 1

Ce détail permet une séquentialité entre les deux planches et héberge la clé de compréhension du récit puisqu'il crée une structure en diptyque entre les deux pages. Elles ne sont pas autonomes, mais font bel et bien partie de la même séquence. S'il fait abstraction du gaufrier, le lecteur comprend alors que les militaires se dirigent vers Norma Síntora, enceinte. Le regard perçoit également le nom « Moreno », ville située dans la province de Buenos Aires, où l'enlèvement a eu lieu.



Reconstruction de la séquentialité des méta-cases
YAWARETE, *Historietas por la identidad/Solsona-Síntora*, p. 1-2

³³ Odette MITTERRAND et Gilles CIMENT, dir., *L'HISTOIRE... PAR LA BANDE. Bande dessinée, Histoire et pédagogie*, Paris, Syros, 1993, p. 90-91.

Le dessinateur joue avec le blanc intericonique. Il incite à une lecture active afin de rétablir la chronologie, comme le rappelle Christian Alberelli : « Au lecteur d'élaborer entre les images, par tout un jeu de consécutions (apparition du sens par la contiguïté des images), les éléments nécessaires à sa compréhension de l'histoire »³⁴. Yawarete mobilise la visualité de l'histoire et l'imagination du lecteur pour que ce dernier puisse reconstruire le récit elliptique. Ainsi, une fois le fond déchiffré, il peut alors reprendre la lecture du gaufrier. La structure de la double planche n'est plus à deux niveaux superposés, mais circulaire.



Schéma de lecture, YAWARETE, *Historietas por la identidad/ Solsona-Síntora* in VV. AA., *Historietas por la identidad*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2015, [30]³⁵

Historietas por la identidad : la bande dessinée et les histoires

HxI suggère l'horreur de la dictature. Pourtant, les bandes dessinées sont tournées vers l'avenir et portent un espoir, celui des retrouvailles entre Marcos Solsona et sa sœur ou son frère disparu. Afin de mettre en dessin les recherches

³⁴ Christian ALBERELLI, « Du roman à la bande dessinée : scénario pour une adaptation », in O. MITTERRAND et G. CIMENT, dir., *op. cit.*, p. 28.

³⁵ Élaboré par nous.

individuelles, les dessinateurs emploient la métaphore du cache-cache et élaborent une narration chorale où le lecteur peut devenir acteur de sa propre histoire.

L'image du cache-cache symbolise la quête familiale. Yawarete construit son récit autour de ce jeu qui est, pour lui, la métaphore idoine. Chaque *strip* de trois cases fonctionne comme un récit autonome qui met en dessin une tranche de vie différente du protagoniste : la petite enfance, l'enfance, l'adolescence, la post-adolescence et l'âge adulte. Le lecteur suit la croissance de Marcos Solsona et le seul invariant est la présence de cette silhouette blanche, fantomatique. Ce spectre indéterminé, sans visage, qui renvoie à la sœur ou au frère absent. Le dessinateur montre l'incertitude autour de ce membre de la fratrie qui est tantôt femme, tantôt homme ; un être qui grandit au même rythme que le personnage principal. Cette recherche individuelle fait écho à l'association *HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)*³⁶ créée en 1995 et regroupant des filles et fils de militants politiques, sociaux, étudiants et syndicaux qui furent victimes de délits de lèse-humanité sous la dictature de 1976-1983. Comme le protagoniste de cette histoire, l'association *HIJOS* lutte, entre autres, pour la restitution de l'identité de leurs sœurs et frères volés par les génocidaires.

Dans le dernier *strip*, Marcos Solsona parvient enfin à rejoindre cette présence absente, qu'il nomme « *hermano* » dans une des rares bulles de la bande dessinée, et les rencontres ont symboliquement lieu aux abords de l'hôpital militaire de Campo de Mayo³⁷, transformé en centre clandestin de détention où Norma Síntora est supposée avoir donné naissance à cet enfant. L'absence de phylactères, mis à part dans les cases 1-2 et 15-16, accentue la quête du protagoniste et l'impossibilité de communication. Alors que le dessinateur a recours à deux topiques de l'enfance, le jeu du cache-cache et l'ami imaginaire, la dernière case augmente la dramatisation et révèle la fictionnalisation de l'histoire puisqu'il ne s'agit que d'un rêve, ou peut-être

³⁶ Site officiel de l'association *HIJOS*. Consulté le 2/11/2018 sur le site <http://www.hijos-capital.org.ar/2017/08/10/hijos-capital/>

³⁷ Pablo de Bella dessine l'enceinte de l'hôpital de Campo de Mayo à partir de photographies permettant ainsi son identification. Dans un souci pédagogique, l'information est également donnée dans le texte qui suit la bande dessinée. La photographie du bâtiment est visible sur le site <https://www.desaparecidospilar.com.ar/index.php?seccion=cap4>. Consulté le 19/04/2018.

d'un cauchemar. Le contour du phylactère évolue entre les cases 15 et 16 devenant une bulle de pensée.



Case 6, YAWARETE
Historietas por la identidad / Solsona-Síntora, p. 2



Détail case 7, *ibid.*

Cette modification du trait est porteuse de sens et reflète les stades émotionnels du protagoniste. Il passe de la joie de la rencontre au désespoir lorsqu'il se réveille. Nous retrouvons alors la circularité de l'histoire. Ce triste rêve fonctionne comme une boucle perpétuelle qui ne cessera qu'avec la découverte de l'enfant de la disparue et la révélation de son identité véritable. Cette quête douloureuse résonne, dans une convergence littéraire, avec le texte d'Eduardo Galeano écrit en hommage à *las Abuelas* où l'écrivain uruguayen évoque la torture émotionnelle vécue par les grands-mères qui vivent en permanence, entre l'espoir et le désespoir, dans l'attente d'une rencontre avec le disparu :

Me despierto y siento que está vivo dice una, dicen todas . Me voy desinflando mientras pasa la mañana. Se me muere al mediodía. Resucita en la tarde³⁸.

Aleta Vidal a également recours au topique du cache-cache, mais ici la dimension cyclique est totalement absente et le jeu devient une représentation littérale de la recherche.

³⁸ « Je me réveille et je sens qu'il est en vie dit l'une d'entre d'elles, elles disent toutes ça. Je me démoralise à mesure que passe la matinée. Il meurt à midi. Il ressuscite dans l'après-midi », Eduardo GALEANO, « 1977 Buenos Aires Las Madres de Plaza de Mayo », *Memoria del Fuego III – El siglo del viento* (1986), Madrid, Siglo XXI editores, 2007, p. 289-290.



Case 2, Aleta VIDAL, *Historietas por la identidad / Inama-Macedo*, p. 2

Elle recentre la narration sur l'histoire personnelle des Inama-Macedo grâce à une cheville graphique fréquente du Neuvième art. Le lecteur peut facilement unir les deux temps de la narration puisque les personnages principaux, Paula et Ramón Imana, conservent des traits distinctifs identificatoires tout au long du récit. Malgré le passage du temps, ils ont peu évolué comme s'ils étaient suspendus dans l'espace-temps, depuis le jour de cette disparition. La reproduction des personnes deux fois de suite dans la même case paraît fantaisiste, mais elle est récurrente en bande dessinée. Cette ubiquité irréaliste permet de représenter la progression de l'action et constitue une économie narrative. Elle permet de dire beaucoup en peu de cases. La dessinatrice nous montre ainsi la frénésie de la recherche, l'obsession qui anime ces deux familles en quête de vérité.

Le topique employé se veut une représentation, métaphorique et littérale, du travail réalisé par *las Abuelas* depuis 1977 et qui ne prendra fin qu'avec la récupération de la totalité des cinq cents enfants volés et la restitution de leur identité dérobée³⁹.

La narration est assumée par la voix du frère ou de la sœur de l'enfant disparu. Les artistes se sont appropriés ces récits comme s'il s'agissait de leur propre histoire. Le « nous » utilisé porte en lui une double dimension, privée et publique. Un « nous » privé, celui des familles qui ont vécu le drame dans leur chair et que les récitatifs se chargent de transmettre. Sans doute s'agit-il d'un témoignage, mais, aussi d'une exigence au regard de l'Histoire : « Lorsque les événements vécus par l'individu ou par le groupe sont de nature exceptionnelle ou tragique, ce droit

³⁹ En décembre 2017, le nombre d'enfants appropriés récupérés s'élève à 127.

devient un devoir : celui de se souvenir, celui de témoigner»⁴⁰. Pour autant, il est aussi un « nous » collectif qui intègre l'artiste, le lecteur et, par analogie, la nation tout entière — même s'il est proche aussi du « je » d'enquête que défend Ivan Jablonka. Ce « nous » marque un engagement, une vision collective : il explique et expose des faits, réels et incontestables ; il transmet des émotions, des sentiments que soutient la monstration graphique. Ce « nous » devient ce triple « je » — de position, d'enquête et d'émotion — ce « je » de méthode : « Il appartient à l'essai, au reportage, à l'enquête, au récit de témoin, au journal de voyage [...] »⁴¹.

Cette narration chorale unit les trois temps de l'histoire : le passé, le présent et le futur. Elle dit et montre l'horreur des années de plomb de 1976-1983 ; elle représente la recherche et le combat pour la vérité depuis 1977, mais elle interpelle avant tout le lecteur, ce « tu », pour qu'il devienne lui-même témoin et acteur.

*Su desafío más importante es tratar de hacer socialmente transmisible la experiencia, es decir, reconocer al Otro que escucha como sujeto pleno, capaz de comprender, recoger y movilizar lo que se transmite según sus propias necesidades y coordinadas de sentido. Para que la experiencia sea efectivamente transmisible es necesario que quien la escucha pueda hacer algo con ella; pueda pasar más allá de la empatía con el dolor de la víctima, entender lo que se está relatando y hacerlo útil, relevante, significativo para el presente*⁴².

Témoin dans un premier temps, puisqu'il reçoit et lit ce récit collectif, puis éventuellement acteur, s'il se sent concerné et s'il a le sentiment que cette histoire individuelle lui est adressée puisque, comme le rappelle Pilar Calveiro :

⁴⁰ T. TODOROV, *Les Abus de la mémoire*, op. cit., p. 16.

⁴¹ I. JABLONKA, op. cit., p. 292.

⁴² « Son défi le plus important est d'essayer de rendre l'expérience socialement transmissible, c'est-à-dire, de reconnaître l'Autre qui écoute comme sujet entier, capable de comprendre, recueillir et mobiliser ce qui se transmet selon ses propres nécessités et coordonnées de sens. Pour que l'expérience soit effectivement transmissible, il est nécessaire que celui qui l'écoute puisse en faire quelque chose ; qu'il puisse aller au-delà de l'empathie pour la douleur de la victime, comprendre ce qui est raconté et le rendre utile, pertinent, significatif pour le présent ». Pilar CALVEIRO in Jaume PERIS BLANES, « Nuevas violencias, nuevas voces y nuevas resistencias en tiempos de reorganización hegemónica. Entrevista a Pilar Calveiro », *Avatares del Testimonio en América Latina – Kamchatka*, 6, diciembre 2015, p. 881-895. Consulté le 2/11/2018 sur le site <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/52627/5405531.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

*no existen las memorias neutrales sino formas diferentes de articular lo vivido con el presente. Y es en esta articulación precisa, y no en una u otra lectura del pasado, que reside la carga política que se le asigna a la memoria*⁴³.

L'emploi du gérondif, qui marque l'action en train de se faire, est le trait d'union entre les trois temps de l'histoire : « *te estamos buscando hace mucho* »⁴⁴, « *te seguimos buscando* »⁴⁵ :

En estas viñetas.

En estas páginas.

*En estas vidas... Alguién te está buscando*⁴⁶.

Aleta Vidal et Yawarate mettent en dessin un pan de l'Histoire de l'Argentine, le plus tragique ; pour autant, ils n'oublient pas que ces bandes dessinées ont pour objectif de raconter les histoires des disparus, mais également de mener un travail pour le présent afin de retrouver les enfants volés. « Le passé, comme l'écrit Tzvetan Todorov, devient donc principe d'action pour le présent »⁴⁷.

L'association de la fiction créatrice et de l'Histoire donne naissance à un récit qui fait corps, à la fois héritage du passé et prospectif : « Loin de rester prisonniers du passé, nous l'aurons mis au service du présent, comme la mémoire et l'oubli doivent se mettre au service de la justice »⁴⁸. *HxI* construit une mémoire sociale, nationale et cherche à reconstruire des mémoires familiales.

Le Neuvième art permet une monstration de l'invisible et la narration de l'indicible. La BD documentaire contribue à l'élaboration d'un imaginaire graphique

⁴³ « *Les mémoires neutres n'existent pas* mais des formes différentes d'articuler le vécu avec le présent. Et c'est dans cette articulation précise, et non pas dans l'une ou l'autre lecture du passé, que réside la charge politique que l'on assigne à la mémoire ». P. CALVEIRO, « Los usos políticos de la memoria », *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2006, p. 377. Consulté le 2/11/2018 sur le site <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101020020124/12PIICcinco.pdf>

⁴⁴ « Nous te recherchons depuis longtemps ». A. VIDAL, *Historietas por la identidad / Inama-Macedo*, case 2, p. 2.

⁴⁵ « Nous continuons à te chercher ». YAWARETE, *Historietas por la identidad / Solsona-Síntora*, case 7, p. 2.

⁴⁶ « Dans ces pages, dans ces cases, dans ces vies... Quelqu'un est en train de te chercher ». VV. AA., *Historietas por la identidad*, Buenos Aires, op. cit., p. XI.

⁴⁷ T. TODOROV, op. cit., p. 31.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 61.

de la dictature. Elle rend visible l'horreur et le drame, mais offre aussi une meilleure compréhension du monde et de l'Histoire :

Lorsque la BD devient "BD de reportage", elle offre au lecteur la possibilité de réaliser un "pas de côté" vis-à-vis de l'actualité, elle est synonyme de recul et favorise l'appréhension de la complexité du monde qui nous entoure⁴⁹.

La BD documentaire redonne de la présence à ceux que la terreur a voulu rendre invisibles. Bien que littéraire, *HxI* devient un lieu de mémoire et de vie dans le théâtre de la mort.

⁴⁹ Cécile GONÇALVES, « La BD a sauvé mes cours de philo », in Pierre NORA, dir., *Le Sacre de la bande dessinée – Le Débat*, 195, mai-août 2017, p. 174.

Illustrations

Figure 1 : Texte de présentation de l'histoire des familles Inama-Macedo et bande dessinée

Familias Inama Macedo

Guión y dibujos:
Aleta Vidal

Daniel Alfredo Inama tenía dos hijos –Ramón y Paula– cuando, militando, conoció a Noemí Beatriz Macedo. Ambos fueron secuestrados en noviembre de 1977, en la ciudad de Buenos Aires; ella, embarazada de seis o siete meses. Según testimonios de sobrevivientes, los dos fueron vistos en el centro clandestino de detención “Club Atlético”. La mamá de Daniel, Lucila Ahumada de Inama, fue una de las personas muertas en la inundación que asoló la ciudad de La Plata en 2013. Hasta el último día buscó, junto a Ramón y Paula, al nieto o nieta que debió nacer en cautiverio entre enero y febrero de 1978.



Figure 2 : Texte de présentation de l'histoire des familles Solsona-Síntora et bande dessinée

Familias Solsona Síntora

Guión y dibujos:
**Yawarete
(Pablo De Bella)**

Norma Síntora y Carlos Alberto Solsona, militantes del PRT-ERP, tuvieron a Marcos en 1976. Después del Golpe planeaban irse del país: Carlos salió primero dado que ella no podía viajar por su avanzado embarazo. Iban a reunirse los cuatro al año siguiente en España. Pero Norma fue secuestrada en ese ínterin, embarazada de ocho meses, mientras Carlos quedaba detenido e incomunicado en el extranjero.

Marcos creció con sus abuelos, con la verdad contada a medias, mirando fotos y leyendo las cartas que le llegaban desde lejos. Se reencontró con su papá y con su historia completa a los 10 años. Desde entonces ambos intentan localizar al bebé o la beba, que pensaban llamar Pablo o Soledad, y que presuntamente nació en Campo de Mayo. A esa búsqueda se sumaron, con el tiempo, Ana –la actual pareja de Carlos, y Martín, el hijo de ambos– así como Laura, la esposa de Marcos y los hijos de los dos: Jano y Bastian.

