

Bulletin d'histoire politique

Histoire et bande dessinée

Manon Leroux



Volume 13, numéro 3, printemps 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1055074ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1055074ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Bulletin d'histoire politique
Lux Éditeur

ISSN

1201-0421 (imprimé)

1929-7653 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Leroux, M. (2005). Histoire et bande dessinée. *Bulletin d'histoire politique*, 13(3), 237–248. <https://doi.org/10.7202/1055074ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique, VLB Éditeur, 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Histoire et bande dessinée

MANON LEROUX
Historienne

La présence de l'histoire comme objet de consommation dans tous les médias a été abondamment analysée ces dernières années. C'est de la bande dessinée, média méconnu pourtant riche de promesses, dont nous traiterons ici, ainsi que de son apport grandissant à la diffusion de l'histoire. Comment la bande dessinée se distingue-t-elle des autres médias ? Quel intérêt offre-t-elle à l'historien soucieux de faire une présentation nuancée et riche du passé ? La bande dessinée peut-elle servir à transmettre efficacement l'histoire ? Cinq bandes dessinées historiques retiendront notre attention.

*Louis Riel*¹, dessinée et écrite par le Canadien Chester Brown entre 1999 et 2003, raconte les démêlés de Louis Riel avec le gouvernement canadien de 1869 à sa pendaison en 1885.

*Berlin : City of Stones*², du bédéiste américain Jason Lutes, se veut un portrait de la vie berlinoise à la fin des années 1920, soit à l'époque de la montée du nazisme. On y suit le destin de divers personnages, dont l'étudiante, le journaliste, le Juif communiste, une famille ouvrière dont les parents sont d'allégeances politiques opposées.

*Maus : un survivant raconte*³, d'Art Spiegelman, considéré comme un chef-d'œuvre, a obtenu le prix Pulitzer en 1992 (un exploit unique pour une bande dessinée). Spiegelman y raconte l'histoire de son père, survivant des camps de concentration nazis, et y entremêle les difficultés du processus d'histoire orale qu'il a entrepris.

C'était la guerre des tranchées 1914-1918, publiée en 1993⁴, est la plus connue des œuvres sur la Première Guerre mondiale de Jacques Tardi, qui prévient le lecteur que son livre... n'est pas un travail « d'historien »... Il ne s'agit pas de l'histoire de la Première Guerre mondiale racontée en bande dessinée, mais d'une succession de situations non chronologiques, vécues par des hommes manipulés et embourbés, visiblement pas contents de se trouver

où ils sont, et ayant pour seul espoir de vivre une heure de plus, souhaitant par-dessus tout rentrer chez eux. . . en un mot, que la guerre s'arrête!⁵

Les *Carnets d'Orient* de Jacques Ferrandez sont une série de cinq bédés⁶ ayant pour thème la présence française en Algérie, du lendemain de la conquête (1836) à la veille de la guerre d'indépendance (1954).

QU'EST-CE QUE LA BANDE DESSINÉE AUJOURD'HUI ?

La bande dessinée telle qu'on la connaît, avec cases et bulles (phylactères), est apparue en 1896 sous la plume d'Outcault, sous les traits du *Yellow Kid*. Le *comic strip* américain connaît son âge d'or dans les années 1930 avec *Tarzan*, *Superman* et autres superhéros. C'est en 1964 que le critique de cinéma Claude Beylie donne à la bédé son titre de « 9e art »⁷. La bande dessinée a longtemps été considérée comme un divertissement de masse, généralement de mauvaise qualité. Ce préjugé est si tenace qu'en 1993, lorsque Scott McCloud fait une analyse sérieuse du média, il débute en établissant clairement que lorsqu'on parle de bande dessinée, il faut séparer le contenu du contenant⁸. Autrement dit, il avoue que la majorité des *comic books* existants sont médiocres et futiles, mais que le média lui-même a un potentiel infini.

Ce problème de l'image de la bande dessinée est omniprésent chez tous ceux qui écrivent sur le sujet. La première phrase du livre de Joseph Witek (1989) en témoigne : « This book presupposes that comic books as narratives and as cultural productions merit serious critical analysis »⁹. Aujourd'hui, quinze ans plus tard, la plupart des journalistes faisant une critique de *Louis Riel*, par exemple, se croient obligés de rappeler que la bande dessinée peut être intéressante et rigoureuse. En 2003, dans *The Beaver*, revue historique canadienne-anglaise, on met en opposition le média léger et le livre *Louis Riel*, « anormalement » intelligent : « While comic books bespeak the lightweight and easy-to-read. . . »¹⁰.

La bande dessinée adulte (ou plus sérieuse) apparaît dans les années 1970 et 1980, soit dans le monde des *underground comics* aux États-Unis, soit dans certaines revues françaises comme (*À suivre*) ou *Métal hurlant*. L'existence de l'*underground* est due à la création, au début des années 1950, du Comics Code Authority, qui régit la bande dessinée selon le principe qu'elle doit obligatoirement convenir à un jeune public¹¹. C'est à la fin des années 1980 qu'apparaît le terme « *graphic novel* » ou « roman graphique », désignant une bande dessinée d'une certaine longueur (par opposition aux *comic books*), reliée en livre. L'apparition de cette expression est étroitement liée à un autre événement marquant : l'attribution en 1992 du prestigieux prix Pulitzer à *Maus : Un survivant raconte*. Cet événement amène même la création dans les

grandes librairies américaines d'une section « *graphic novel* », qui disparaîtra faute de nouveaux titres¹²

Depuis la fin des années 1990, de nombreux auteurs s'affranchissent des contraintes éditoriales (format d'album) et des règles pour explorer de nouveaux territoires, comme l'autobiographie, le reportage, les carnets de voyage et, bien sûr, l'histoire.

LA BANDE DESSINÉE HISTORIQUE

Le terme « bédé historique » évoque généralement des bandes dessinées didactiques racontant la vie de personnages illustres sur un ton hagiographique. Mais il existe une gamme beaucoup plus diversifiée de bandes dessinées à contenu historique, que l'on peut regrouper en quatre catégories :

1. La bédé d'aventures située à une certaine époque, généralement excitante. Par exemple : la série des *Corto Maltese* d'Hugo Pratt, toutes les bandes dessinées western, *Les passagers du vent* de Bourgeon (à l'époque de l'esclavage noir). L'intention de l'auteur n'est généralement pas de traiter de questions historiques, politiques ou sociales, mais plutôt de situer son action dans un cadre exotique ou dépaysant. Il arrive néanmoins que des problèmes sérieux soient abordés.
2. La fiction historique, où l'auteur traite d'une période donnée dans un lieu donné, mais crée de toutes pièces ses personnages principaux. Entrent dans cette catégorie l'œuvre de Jacques Tardi, *Berlin* de Jason Lutes, les *Carnets d'Orient* de Ferrandez. On sent clairement chez ces auteurs le désir d'aborder des problèmes souvent complexes, comme l'horreur de la guerre, la montée du nazisme ou le colonialisme.
3. La reconstitution historique, une œuvre qui se veut non pas objective, mais collée à la réalité. Les héros ont vraiment existé, et l'auteur ne se permet d'inventer ni événements ni personnages, sauf à de rares exceptions. *Maus*, *Louis Riel* et le *Che*¹³ d'Alberto Breccia font partie de cette catégorie.
4. La bande dessinée éducative ou didactique, qui s'adresse habituellement à un public plus jeune, et où la voix de l'auteur se fait très discrète, au profit d'une objectivité apparente. Ce type de bande dessinée fait rarement dans la nuance et on y reconnaît facilement les « bons » et les « méchants ».

Ce sont les catégories 2) et 3) qui nous intéressent. Dans ces bandes dessinées, l'auteur ne cherche pas à cacher son point de vue. Il ne se réclame

jamais d'une objectivité d'historien, mais parle plutôt de « vérité », il cherche à s'approcher de la vérité humaine et historique par le biais du dessin et des mots : « . . . emotional truth is as important as period detail ; a history must be both factually accurate and convincing as a truth telling »¹⁴. Pleinement conscient du caractère hautement personnel et donc subjectif du style de son dessin, il choisit de le voir non pas comme un obstacle entre lui et la réalité, mais comme un outil lui permettant de créer chez le lecteur l'effet recherché. Cet « atout-handicap » s'ajoute aux classiques problèmes (de l'historien) de la sélection des faits et du style d'écriture. Le parcours professionnel d'un bédéiste en fait souvent un être de la marge ; les bandes dessinées produites dans les catégories « fiction » et « reconstitution » historiques seront donc souvent, par conséquent, des œuvres engagées, qui présentent une vision du passé en décalage par rapport à l'histoire officielle.

LES CARACTÉRISTIQUES PROPRES À LA BANDE DESSINÉE

Voyons maintenant de quels outils dispose le bédéiste, qui le différencie du cinéaste, du romancier ou même du dramaturge. La caractéristique propre et toute-puissante de la bédé, selon le théoricien Scott McCloud, est l'ellipse, ou le non-dit entre les cases, « ce phénomène qui consiste à n'observer que des fragments mais à comprendre une totalité »¹⁵. Le bédéiste fait participer son lecteur au récit en lui demandant d'imaginer ce qui se passe entre deux cases, et joue allègrement avec cet espace.

Le dessin simplifié (*cartoon*) ou minimaliste serait selon McCloud un autre outil propre à la bédé : en ramenant les visages à leur plus simple expression, le dessinateur permet au lecteur de s'identifier davantage aux personnages. Plutôt que d'être une copie conforme ou réaliste, le personnage de bédé est une représentation, tendant vers l'abstrait. Le bédéiste ne cherche pas à montrer au lecteur les hommes tels qu'ils ont été mais lui présente des icônes simplifiées les représentant.

L'association de mots écrits et d'images est l'essence même de la bédé. La façon la plus courante et la plus efficace de les mêler est l'interdépendance, lorsque « le texte et le dessin unissent leurs forces pour faire passer une idée qu'aucun d'eux ne serait capable de véhiculer à lui seul »¹⁶. La superposition d'une narration et d'une image (avec ou sans dialogues) est particulièrement appropriée en histoire, et ce procédé purement visuel laisse au lecteur plus de liberté qu'une narration en voix « off » au cinéma ou à la télévision, puisque la narration est alors exempte de toute intonation, laquelle donne inévitablement un certain ton au récit.

Finalement, le bédéiste historien peut aussi montrer tout ce qu'il veut, sous n'importe quel angle, sans aucune contrainte pratique et surtout financière. Foule de milliers de figurants, vues en contre-plongée ou en rase-mottes, paysages ou immeubles aujourd'hui disparus, chevaux et véhicules, costumes d'époque, rien n'est à son éprouve. Jacques Tardi reconnaît d'ailleurs cette puissance potentielle du bédéiste : « C'est avant toute chose un moyen d'expression économique : avec une feuille de papier, un crayon et une gomme, on fait exploser des ponts ou tout ce que l'on veut sans que ça coûte très cher »¹⁷. Benoît Peeters, essayiste et scénariste de bédé, en remet : « La BD m'apparaît comme un média particulièrement souple, malléable, susceptible d'accueillir des contenus et des formes très variés, sans que les contraintes économiques ne pèsent exagérément »¹⁸. Cette liberté du bédéiste et la solitude de son travail font de la bande dessinée, selon McCloud, « l'un des rares moyens de communication de masse où des individualités ont la possibilité de s'exprimer ». En effet, les obstacles rencontrés par le bédéiste sont « peu de choses en comparaison des problèmes que doit affronter un réalisateur de cinéma ou un auteur dramatique »¹⁹.

Comparons maintenant la bande dessinée aux médias artistiques les plus populaires, soit le cinéma (et la télévision) et la littérature. La bande dessinée possède face au cinéma certains atouts communs avec la littérature : son pouvoir de suggestion, sa capacité de faire fonctionner l'imagination du public. Ce pouvoir réside à la fois dans l'ellipse (ce qui n'est pas montré) et dans la simplification des visages et des objets, qui permet au lecteur de poser mentalement sur le personnage le visage voulu ou aucun visage précis. Cette simplification, en histoire, pourrait même être vue comme une façon de moins prêter (que le cinéma) le flanc à l'anachronisme : le bédéiste contourne ainsi l'obligation (ou l'obsession) du réalisme en évoquant les choses et les gens plutôt qu'en les recréant avec précision. Le cinéma se voit dans l'obligation de fournir au spectateur un décor complet et des personnages prenant les traits précis des acteurs. Le théâtre, par contre, use de stratégies similaires à celles de la bande dessinée en réduisant le décor à très peu de choses et en laissant le spectateur compléter le portrait. La liberté du lecteur de bande dessinée est également beaucoup plus grande étant donné l'absence de son, de musique et de ton de voix, toutes caractéristiques du cinéma (et du théâtre) qui dictent l'émotion du spectateur et peuvent l'empêcher de se former une opinion propre.

De nos jours, avec la saturation d'information visuelle, l'image, qui vaut selon l'adage « mille mots », perd de son pouvoir, en particulier à la télévision. Les mots, suggestifs, éveillent l'imagination, qui elle est sans limites. La littérature et la bande dessinée partagent ce pouvoir de suggestion. Mais la

bande dessinée possède aussi le pouvoir de montrer. Elle peut en quelques cases ou une seule créer une atmosphère et évoquer une situation que le roman mettra plusieurs lignes, voire plusieurs pages à décrire. Ici, toutefois, l'auteur de bande dessinée n'a aucun contrôle sur l'attention que son lecteur portera aux détails de l'image, mais il ne tient qu'à son talent de savoir le captiver et rendre son dessin facilement « lisible ».

LES BÉDÉISTES FACE À L'HISTOIRE

Voyons quels procédés, typiques de la bande dessinée ou encore créés de toutes pièces par leurs auteurs, ont été utilisés dans les œuvres à l'étude pour transmettre le mieux possible l'histoire.

Dans ses *Carnets d'Orient*, Ferrandez utilise le procédé assez nouveau qui consiste à insérer une autre forme de représentation visuelle, ici l'aquarelle, qui soit un peu plus près de la réalité (avec un dessin moins abstrait) et qui donne donc au lecteur l'impression furtive d'avoir une fenêtre entrouverte sur le monde réel. Ferrandez profite ainsi du fait que la bédé n'est pas réaliste, avec ses visages caricaturaux, pour créer une proximité soudaine avec la réalité en brisant subitement l'effet « *cartoon* ».

Ferrandez fournit au lecteur des documents d'époque, réels ou fictifs : dans le premier tome, certaines pages du manuscrit du héros ; dans le cinquième, de véritables photographies d'époque de l'histoire française des années 1950. Ce procédé est utilisé par Breccia dans sa biographie de Che Guevara, lorsqu'il insère une copie de la lettre d'adieu du Che à ses enfants.

On trouve chez plusieurs bédéistes un procédé commun, impensable dans les médias audiovisuels : le choix d'une calligraphie ou de symboles désignant un changement de langue. Lorsque Ferrandez utilise une calligraphie « arabisante », ses personnages parlent en arabe. Lorsque Jason Lutes fait parler ses personnages en italique, ils s'expriment en anglais. Et lorsque Chester Brown fait parler ses personnages entre crochets, ils parlent en français. Cet outil permet une lecture facile tout en respectant la réalité linguistique.

L'un des procédés les plus audacieux jamais utilisé en bande dessinée est le choix que fait Art Spiegelman, dans *Maus*, de raconter l'une des histoires les plus tragiques qui soit en utilisant des figures animales. Spiegelman affirme que son parti pris tient du souci de vérité historique, ou plutôt de réalisme devant l'impossibilité de vérité ou de recreation parfaite :

... it would be counterfeit to try to pretend that the drawings are representations of something that's actually happening [...] I'm bound to do something inauthentic. [...] to use these ciphers, the cats and mice, is actually a way to allow you past the cipher at the people who are experiencing it²⁰.

L'allégorie est ainsi poussée beaucoup plus loin, et apporte du même coup une clarté étonnante : les Juifs sont des souris, les Allemands des chats, les Polonais des cochons, etc. La nationalité de chaque personnage est donc établie directement.

L'auteur de *Berlin* utilise habilement une méthode narrative qui serait très lourde dans tout autre média : la multiplication de personnages tertiaires, abandonnés après quelques cases ou quelques pages. Ce procédé convient tout à fait au but qu'il poursuit, c'est-à-dire faire un portrait de la société berlinoise à la fin des années 1920. On suit ainsi un moment un chef de circulation dans sa tour, un vétéran de la Première Guerre, deux policiers, une femme témoin de la manifestation sanglante du 1er mai 1929, et ainsi de suite. Lutes explore aussi les pensées de plusieurs personnes en simultanément, par exemple dans l'omnibus, ou dans une foule de policiers attendant le signal pour donner l'assaut. Il le fait à l'aide du symbole classique de la bulle « en volutes de fumée ».

Jason Lutes et Jacques Ferrandez sont les dessinateurs qui exploitent le plus l'occasion de recréer des paysages disparus. Lutes fait part au lecteur des références visuelles de ses images urbaines à la fin de chaque volume. À plusieurs reprises, il prend toute une page pour dessiner le coin d'une rue, où il place ses personnages minuscules. Lorsqu'il passe d'un personnage à l'autre, il fait souvent une translation « aérienne », survolant des quartiers qu'il nous montre par morceaux. Ferrandez insère régulièrement, à la fin, au milieu ou au début d'une scène, un dessin panoramique du paysage algérien, de la casbah ou du port d'Alger.

On trouve aussi dans beaucoup de bandes dessinées historiques des cartes, ou des dessins explicatifs, un outil somme toute classique et utilisable dans le roman comme à la télévision (plus rarement au cinéma). Dans *Louis Riel*, Brown fournit des cartes du Canada en 1869 et après la création du Manitoba, ainsi qu'une carte de la colonie de la rivière Rouge en 1869-1870. Spiegelman fournit à plusieurs reprises des schémas explicatifs, par exemple une coupe du crématorium.

On trouve aussi, plus rarement, des citations d'époque. Jacques Tardi (*C'était la guerre des tranchées*) en fait un usage judicieux, alors qu'il colle des citations sur des images angoissantes ou horribles. Par exemple, sur l'image d'un champ d'arbres calcinés par les obus, et que l'on devine sillonné de tranchées, il insère une citation du général Rebillot, de 1914 : « Il était temps que vînt la guerre pour ressusciter, en France, le sens de l'idéal et du divin ».

Tardi livre une réflexion sur le destin de pauvres bougres précipités dans le drame. Il se rapproche ainsi plutôt de l'essai que de l'histoire événementielle, et met dès lors en œuvre des procédés inédits ou audacieux. Tout

d'abord, chacun de ses chapitres met en scène un personnage différent, rappelant ainsi la forme du recueil de nouvelles. D'un chapitre à l'autre, la narration alterne du « je » (habituellement d'outre-tombe) au narrateur omniscient. Cette narration est parfois très riche et dense, à un point où elle deviendrait lourde si le dessinateur ne la jumelait, par phrases courtes, à des images simples sans dialogues : un homme reçoit une balle en pleine tête, des hommes au visage angoissé attendent au fond d'une tranchée. . . Ce procédé permet la transmission d'information pertinente sans que le lecteur soit tenté de sauter un trop long paragraphe. Certaines histoires sont d'ailleurs exemptes de tout dialogue, un procédé peu réalisable au cinéma.

Le chapitre final de Tardi allie images sans bulles et réflexions sur les différents aspects de la guerre, permettant un survol rappelant certains documentaires : du simple soldat embourbé au déserteur fusillé, des colonnes de Sénégalais venus se battre pour leur « patrie » aux Indochinois creusant les tranchées, Tardi rend hommage aux hommes sacrifiés, et dénombre les morts, les blessés, les amputés. Le texte seul ou les images muettes seraient beaucoup moins puissants, mais contribuent ensemble à susciter l'empathie et la réflexion chez le lecteur. Cet ouvrage de pionnier a ouvert la porte à l'essai en bande dessinée et à la production d'œuvres délestées de l'obligation de raconter chronologiquement un événement.

LOUIS RIEL DE CHESTER BROWN

Examinons maintenant la bande dessinée *Louis Riel* de Chester Brown, peut-être celle qui se rapproche le plus d'un récit historique : l'auteur n'invente ni événements ni personnages (mais se permet des accrocs qu'il souligne), il ne fait pas une œuvre « personnelle » (contrairement à Art Spiegelman dans *Maus*) et n'idéalise pas son héros (au contraire de Breccia dans *Che*).

Voyons d'abord quels procédés propres à la bande dessinée Brown utilise. L'auteur fait un usage minimal de cartes géographiques (à trois reprises), vu le nombre de pages (240). Il utilise abondamment des symboles signalant au lecteur la langue de la conversation, soit des crochets lorsque les protagonistes parlent français, et des doubles crochets lorsqu'ils parlent cri. Il choisit, en particulier dans les scènes intérieures, de ne pas dessiner le décor et de plaquer les personnages sur un fond noir, créant ainsi un effet de théâtre d'ombres inversé (ou de théâtre de marionnettes à doigt²¹).

La stylisation des personnages est poussée très loin chez Brown : visages extrêmement simples, souvent sans expression, yeux vides, corps raides. Certains détails visuels ne peuvent être le fruit du hasard : au fil des dix volumes,

les « mauvais », les véritables responsables du désastre de la rivière Rouge et de la pendaison de Riel, ont tous le nez pointu²², alors que les « bons » ou les innocents ont le nez plutôt rond. Seul le premier ministre John A. Macdonald, l'ennemi « numéro un » de Riel selon Brown, échappe à ce traitement, et se voit plutôt affublé d'un gros nez en forme de poire, clownesque. Riel, de son côté, n'a pas un nez rond, mais un nez plutôt réaliste, dû au fait qu'il est pratiquement le seul personnage à qui Brown prête des traits ressemblants.

Les effets propres à Brown sont autant d'informations dispensées au lecteur attentif et curieux. Il insère à l'occasion des petits cartons identifiant de nouveaux personnages, munis d'une petite flèche. Il glisse parfois une note en bas de case, pour définir un terme ou situer un lieu. Mais surtout, il fait le choix original de fournir beaucoup de notes en fin de livre (mais sans numéro ou symbole de renvoi dans la case). Ces notes ont plusieurs fonctions :

1. fournir un complément d'information (par exemple, des détails biographiques sur Thomas Scott) ;
2. donner un appui historiographique à certaines affirmations, c'est-à-dire une citation venant appuyer un choix de Brown ;
3. signaler un point sur lequel les historiens ne s'entendent pas, et souligner le choix de Brown. Par exemple, les hommes retournant chez eux après l'échec de l'insurrection de Schultz étaient-ils à pied ou à cheval ?
4. confesser une exagération ou une inexactitude délibérée (faite pour simplifier le récit ou le rendre plus palpitant) ;
5. signaler l'exclusion volontaire d'un personnage ou d'un détail, ou la fusion de deux ou trois personnages (pour une meilleure fluidité du récit). Par exemple, l'absence complète du bras droit irlandais de Riel, William O'Donoghue ;
6. confier un doute sur la plausibilité d'un fait, sans pouvoir confirmer ou infirmer. Par exemple, l'expression « tête carrée » appliquée aux Anglais par les Français était-elle utilisée au XIX^e siècle ? Dans ce type de notes, Brown fait appel à l'érudition de ses lecteurs et reste ouvert à toute suggestion formulée par des « fous d'histoire »²³.

Les notes de Brown permettent deux niveaux de lecture : une lecture divertissante des péripéties, ou une lecture plus sérieuse, fidèle à l'histoire. Cette double lecture est impossible au cinéma. Elle se répand toutefois à la télévision, où l'on renvoie les téléspectateurs curieux à un site Internet. Ce procédé fait de Chester Brown un pionnier qui aura certainement bientôt des disciples.

Les intentions de Brown transparaissent dans toutes les séquences. Par exemple, malgré l'antipathie évidente que lui inspire le personnage de Thomas Scott (qu'il dessine comme un énergomène abominable à tête rectangulaire), il multiplie les cases dépeignant son exécution, et pour une très rare fois, il fait parler les exécuteurs directement en français, sans traduction (« Il reste debout ou on le met à genoux ? »), pour souligner l'horreur du moment et la vulnérabilité de Scott, qui ne comprend même pas ce que disent ses bourreaux.

Le nombre de cases consacrées à un événement est lui aussi révélateur du parti pris de Brown. S'il consacre 46 cases à la mort du Métis Parisien (lui-même meurtrier accidentel du jeune Sutherland), c'est qu'il tient à souligner l'absurdité de la situation et la malchance des Métis dans l'épisode qui fera de Riel un fugitif. S'il dessine ensuite en 52 cases la détention de Thomas Scott et de ses compagnons, et la montée de la tension causée par les insultes proférées par Scott, c'est pour expliquer le geste fatal du gouvernement métis.

Il n'est pas nécessaire de pousser beaucoup plus loin l'analyse de *Louis Riel* pour connaître les intentions de l'auteur : pour une rare fois dans le monde de la bande dessinée, il expose ses opinions, ses choix, ses préférences dans les notes en fin de livre, de plus en plus longues d'un numéro à l'autre. Par exemple, au sujet du machiavélisme de Macdonald, il confesse :

Incidentally, even though I think that Macdonald was capable of abusing his power, I don't think that he actually was a villain. I disagree with much of what he did and stood for, but I recognize that he tried to do what he thought was best for the country²⁴.

Louis Riel : A comic-strip biography fait donc figure d'œuvre pionnière dans le petit monde de la bande dessinée historique, à la fois par son traitement en profondeur d'un chapitre d'histoire précis, et par son étonnante rigueur.

CONCLUSION

La bande dessinée pour adultes se heurte à un obstacle majeur : son public restreint. Le préjugé associant bande dessinée et enfance ou adolescence dissuade la majorité des amateurs d'histoire d'en lire. De plus, beaucoup de lecteurs traditionnels de bandes dessinées (les adolescents) ne sont pas prêts à lire une œuvre sérieuse qui ne comporte pas d'humour et peu d'aventures.

En conclusion, la bande dessinée est un média potentiellement aussi puissant et efficace que le film, la télévision ou le roman historique pour transmettre l'histoire. Gilles Kepel, professeur aux Universités de l'Institut d'Études Politiques de Paris, écrit en préface de *La guerre fantôme* de Ferrandez :

Tenue parfois pour un genre populaire qui relève de la distraction, voire de la futilité, voici qu[e la bédé] devient ici une forme parfaitement adéquate pour traiter des questions les plus graves, s'emparant d'un débat qu'avaient largement occulté les réécritures de l'Histoire voulues par les pouvoirs et les institutions²⁵.

La bande dessinée est un média où le créateur, l'auteur, est extrêmement libre et s'exprime directement, sans intermédiaires et sans obligation de collaborer avec qui que ce soit, contrairement au cinéma où la voix de l'auteur est généralement noyée dans les multiples étapes de production et par les impératifs commerciaux. Le bédéiste s'avère souvent être un historien audacieux, voire avant-gardiste. Il est généralement engagé et fait connaître son point de vue de multiples façons directes ou indirectes. Il utilise les caractéristiques (forces et faiblesses) de son média pour s'approcher de la « vérité » :

... le fait de pouvoir dessiner en noir comme le trait et en blanc comme le vide, cela restitue le mouvement même du souvenir, son côté elliptique, d'une manière tellement consubstantielle, tellement proche qu'on ne peut que se dire : « Je suis dans le vrai »²⁶. (Emmanuel Guibert, auteur de *La guerre d'Alan*)

Il reste à espérer que le processus de « dévulgarisation » de l'image de la bande dessinée, entamé avec le succès critique de *Maus* dès 1987, et qui se poursuit présentement avec le succès critique de *Louis Riel* au Canada anglais, parviendra à séparer dans l'esprit du public le contenant et le contenu.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Chester Brown, *Louis Riel. A comic-strip biography*, Montréal, Drawn and Quarterly, 2003, 272 pages. Deux traductions françaises (une québécoise et une française) doivent paraître en 2004.
2. Jason Lutes, *Berlin : City of Stones*, Montréal, Drawn and Quarterly, 2002. Traduction française : *Berlin, cité de pierres*.
3. Spiegelman, Art, *Maus. Un survivant raconte (I et II)*, Paris, Flammarion, 1987 et 1992.
4. Tardi, Jacques, *C'était la guerre des tranchées. 1914-1918*, Casterman, 1993, 126 pages.
5. *Ibid.*, p. 7.
6. Jacques Ferrandez, *Carnets d'Orient* 1 à 5, Casterman. Se rajoutent à cette série deux nouveaux volumes, le premier d'un nouveau cycle sur la guerre elle-même.
7. Fabrice Neaud, dans *Beaux-Arts Magazine*, numéro hors-série « Qu'est-ce que la BD aujourd'hui ? », janvier 2003, p. 34-41.

8. Scott McCloud, *L'art invisible. Comprendre la bande dessinée* (version française de *Understanding Comics*), Vertige Graphic, 1999 (éd. originale 1993), p. 5-6.
9. Joseph Witek, *Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar*, Jackson and London, University Press of Mississippi, 1989, p. 3.
10. Extrait de *The Beaver*, avril-mai 2003 (cité sur le site www.drawnandquarterly.com).
11. Joseph Witek, *op. cit.*, p. 48.
12. Entrevue avec Art Spiegelman (par Sylvain Bourmeau), *Les Inrockuptibles*, no. 135, du 21 au 27 janvier 1998, p. 24-25.
13. Breccia, Alberto et Hector Oesterheld, *Che*, Bruxelles, Fréon, 2001 (1ère éd. argentine, 1968). Mentionnons aussi l'autobiographie d'une Iranienne qui a vécu sous la révolution islamique, *Persepolis (de 1 à 4)*, Paris, L'Association, de 2000 à 2003 et *La guerre d'Alan*, dessinée par Emmanuel Guibert, racontant la Deuxième Guerre mondiale telle que vécue par le soldat américain Alan Cope (*I et II*), Paris, L'Association, 2000 et 2002.
14. Joseph Witek, *op. cit.*, p. 101.
15. Scott McCloud, *L'art invisible*, p. 63.
16. Scott McCloud, *op. cit.*, p. 155.
17. *Beaux-Arts Magazine*, *op. cit.*, p. 14.
18. *Ibid.*, p. 27.
19. Scott McCloud, *op. cit.*, p. 197.
20. Art Spiegelman, dans Joseph Witek, *op. cit.*, p. 102.
21. « ... creating an effect akin to a history play performed by finger puppets ». Noel Murray, *The Onion A. V. Club*, 26 novembre 2003 (www.theonionavclub.com/review_pop.php?/review_id=7033).
22. Par exemple, le lieutenant-gouverneur William McDougall, le colonel John S. Dennis, le Dr John C. Schultz, Thomas Scott, le premier ministre Alexander MacKenzie. . .
23. Chester Brown, *Louis Riel*, *op. cit.*, vol. 1, p. 24.
24. Brown, *op. cit.*, vol. 6, p. 24.
25. . Gilles Kepel, préface à Jacques Ferrandez, *Carnets d'Orient 6. La guerre fantôme*, Paris, Casterman, 2002, p. 4.
26. Emmanuel Guibert, cité dans un entretien avec Hugues Dayez dans *La nouvelle bande dessinée*, Bruxelles, Niffle, 2002, p. 147.