

# De *Petit Polio*, *Persepolis* et *L'Arabe du futur* à *Portugal*, récits (auto)biographiques et parcours identitaires dans quelques bandes dessinées au XXI<sup>e</sup> siècle.

Brigitte Natanson\*  
Université d'Orléans

**Résumé:** Si la Bande dessinée, parfois plus noblement renommée « récit graphique », a conquis sa place comme 9<sup>e</sup> art et rempli les rayons des bibliothèques publiques depuis quelques décennies, ce n'est que très récemment qu'elle entre, timidement, comme par effraction, dans certains musées. C'est celui de l'immigration qui nous intéresse ici, avec, seulement en 2014, son inclusion dans ses collections (*La revue des Musées de France*, n° 1). Parmi les ouvrages recensés ou non dans cette institution, nous porterons notre attention sur quelques albums autobiographiques des auteurs Farid Boudjellal, Marjane Satrapi, Riad Sattouf et Cyril Pedrosa. Nous nous intéressons à deux aspects dans certains de leurs albums, publiés entre 1998 et 2011 : 1) la relation à la langue du pays d'accueil, avec ses quiproquos, ses mélanges, sources à la fois d'humiliations et de divertissement, et donc propres à la fois à l'autodérision et à la critique des « autochtones », comme élément essentiel de l'assimilation identitaire, la négociation se faisant le plus souvent avec soi-même dans ces récits autobiographiques, avec toutes ses contradictions, ses renoncements, et ses « désirs d'appartenance et de ressemblance » ; 2) D'un point de vue formel, l'expression de ces rapports complexes et de l'identité en construction sera étudiée dans la relation entre l'image et le texte, particulièrement riche de significations dans ce médium ; pour le dire simplement, ce que dit l'image et ne dit pas le texte, et réciproquement, et donc ce que permet cet art par rapport à la littérature « seulement » scripturale.

**Mots-clés:** bande dessinée, immigration, autobiographie, identité, assimilation

**Abstract:** If the comic strip, sometimes more nobly renamed “graphic narrative”, has conquered its place as the 9th art and has been filling the shelves of public libraries for a few decades, it is only very recently that it has entered, timidly, as if by break-in, in some museums. It is that of immigration that interests us here, with, only in 2014, its inclusion in its collections (*La revue des Musées de France*, n° 1). Among the works listed or not in this institution, we will focus our attention on some autobiographical albums by authors Farid Boudjellal, Marjane Satrapi, Riad Sattouf and Cyril Pedrosa. We are interested in two aspects in some of their albums, published between 1998 and 2011: 1) the relationship to the language of the host country, with its misunderstandings, its mixtures, sources of both humiliation and entertainment, and therefore specific to both self-mockery and criticism of the “natives”, as an essential element of identity assimilation, negotiation is most often made with oneself in these autobiographical narratives, with all its contradictions, renunciations, and “desires for belonging and resemblance”; 2) From a formal point of view, the expression of these complex relationships and of the identity under construction will be studied in the relationship between image and text, which is particularly rich in meanings in this medium; To put it simply, what the image says and what the text does not say, and vice versa, and therefore what this art allows in relation to “only” scriptural literature.

**Passwords:** comics, immigration, autobiography, identity, assimilation

*Notons juste en passant qu'il n'est pas de meilleur déclic  
pour la pensée que le rire.  
Et l'ébranlement du diaphragme, en particulier,  
offre habituellement de meilleures chances  
aux idées que l'ébranlement de l'âme.*  
Walter Benjamin « L'auteur comme producteur »

Un imaginaire iconographique des récits de migration en français s'est construit depuis de nombreuses décennies dans des ouvrages (auto)biographiques, de fiction, de reportage. L'abondance des publications au XXI<sup>e</sup> siècle et depuis la toute fin du XX<sup>e</sup> sur ce sujet, si elle ne permet pas de présenter une étude détaillée de chacune d'entre elles, nous invite à une esquisse d'analyse comparative, dans un équilibre entre esthétique et sens dans le choix des exemples, parmi les albums publiés entre 1998 et 2019.<sup>1</sup>

Nous nous intéressons pour cela aux modalités d'écriture, à la relation aux langues et à la relation entre texte et image, selon les prémisses suivantes :

-La focalisation et la voix des auteurs, -en particulier le duo souvent formé entre un récit entendu et une transcription iconographique, selon le degré d'implication, familiale ou autre- la fictionnalisation ou la volonté de transcription rigoureuse de témoignages sont autant d'éléments significatifs des modalités d'écriture à prendre en compte.

-La relation aux langues et en particulier à la langue du pays d'accueil, avec ses quiproquos, ses mélanges, sources d'humiliation et/ou de divertissement, et donc propres à la fois à l'autodérision et à la critique des « autochtones », apparaît essentielle dans les processus d'assimilation identitaire.

-D'un point de vue formel, l'expression de ces rapports complexes, des identités en construction et des identifications, mérite d'être étudiée dans la relation entre l'image et le texte, particulièrement riche de significations dans ce médium ; pour le dire autrement, ce que dit l'image et ne dit pas le texte, et réciproquement, et donc ce que permet cet art par rapport à la littérature « seulement » scripturale,<sup>2</sup> lorsque l'un et l'autre ne sont pas des simples renforts, mais bien deux discours complémentaires et non spéculaires et répétitifs. A cet égard, nous nous demanderons si la modalité de fiction mélangée parfois au reportage est à l'origine de l'utilisation de documents photographiés (ou de photographies dessinées), ainsi que de cartes géographiques, de la même façon photographiées ou dessinées comme pour conforter la réalité des faits narrés. Par rapport à des bandes dessinées de pure fiction, on remarque une forte variété des procédés iconographiques, y compris dans une même page.

Les écrivains et illustrateurs de ces albums peuvent être envisagés selon plusieurs catégories, qui à leur tour déterminent le point de vue adopté :

- 1) Acteurs et auteurs de leur propre récit de migration
- 2) Héritiers d'une histoire de migration familiale, témoins directs (enfants et petits-enfants)
- 3) Extérieurs à l'histoire familiale, témoins indirects, narrations à deux ou plusieurs voix (celle du témoin et celle du ou des sujets)

Parce qu'il faut bien classer, ces catégories nous invitent à juxtaposer les différentes modalités, afin de montrer la multiplicité de ces voix et points de vue à partir d'une situation narrative comparable.

### **1) Auteurs de leur propre histoire de migration, texte et dessin**

*L'Arabe du futur* (Sattouf 2014), *Persepolis* (Satrapi 2008), *Made in France* (Tchao et Han 2019).

Dans ces récits autobiographiques, la négociation se fait le plus souvent avec soi-même, avec toutes ses contradictions, ses renoncements, et ses « désirs d'appartenance et de ressemblance ».

*Made in France*, comme son titre ne l'indique pas, mais son sous-titre explicite : « 68-78, Chronique d'une famille chinoise à Paris », présente avec humour la revendication à l'assimilation et le choc de cultures entre une enfant élevée en France et ses parents arrivés de Chine. Le point de vue est celui de la petite fille, imprégnée de culture télévisuelle et de *Pif gadget*, ne jurant que par les vedettes françaises et détestant tout ce qui vient de Chine. Le récit joue sur les clichés sur ce pays, dont la petite fille profite parfois : « Je m'amusaïs parfois à faire croire aux gens que j'étais championne d'arts martiaux (Tchao 2019 : 59).

La mort de Claude François représente pour elle un choc salutaire, mais l'identification plus forte que jamais continue d'opposer la jeune fille à ses parents. L'image de la page 77 résume ce conflit : vêtue d'un costume traditionnel chinois rouge, son miroir de pied lui renvoie son propre corps portant une marinière bleue et blanche et un pantalon bleu, tandis que la bulle suivante, « qu'est-ce que je peux faire, chais pas quoi faire ... » confirme l'inscription dans la culture cinématographique française (*idem* : 77).

Quelques pages significatives montrent la richesse de l'imaginative fillette par les décalages entre le texte et l'image, celle-ci dépassant de loin le propos de celui-là (*idem* : 50). S'étant vu refuser toute activité des « riches », les jours sans classe elle doit aider ses parents au restaurant et s'en indigne : « Je ne voyais pas pourquoi je ne faisais pas de l'équitation ou du piano comme mes copines le week-end ». Le dessin représente un clavier de piano en noir et blanc, gondolé, sur lequel chevauche un charmant petit cheval bleu, suivi par la petite fille habillée en rouge et dansant sur les touches (*idem* : 66).

### *L'Arabe du futur 5*

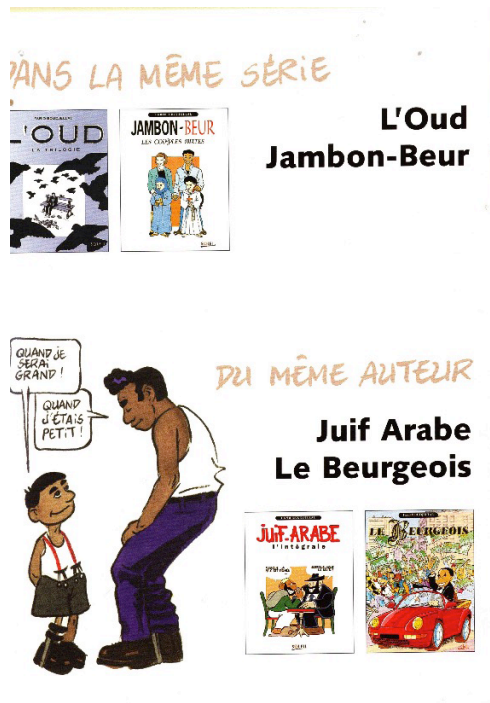
Dans la célèbre série du franco-syrien Riad Sattouf, dont le titre est paradoxalement inspiré par les propos d'un père plus que défaillant, dessin et texte sont également à la charge de l'auteur. Les personnages, représentés depuis la vision de l'enfant qu'il fut, sont caricaturés et reconnaissables d'un volume à l'autre, dans leur évolution physique et morale, tandis que les réalités parfois dramatiques sont adoucies par le regard du protagoniste, dont l'inébranlable naïveté prête à sourire. Son assimilation se manifeste, à sa grande honte, dans son incapacité, à l'instar des autres passagers, de réagir devant les incivilités de ses « cousins » dans un bus. (Sattouf 2014 : 102-103).

## **2) Héritiers d'une histoire de migration familiale, témoins directs (enfants et petits-enfants) :**

*Petit Polio* (Boudjellal 1998) *Mémé d'Arménie* (Boudjellal 2006), *Portugal* (Pedrosa 2011), *Nous n'irons pas voir Auschwitz* (Dres 2011), *Bella ciao* (Baru 2020).

### *Petit Polio, Mémé d'Arménie*

Le point de vue est celui d'un petit garçon de 6 ans, Mahmoud, atteint de la polio, d'où le titre, et reflète l'innocence, la joie de vivre, le désir de rigolade d'un enfant particulièrement malin et farceur, comme tous ses copains. La dimension autobiographique apparaît sur une page qui annonce les autres albums, dont les titres (et les couvertures) confortent des thématiques liées aux expériences migratoires et aux possibles conflits identitaires, toujours sur le ton de l'humour : *Jambon-Beur, Juif Arabe, Le Bourgeois* :



Le récit, rétrospectif, se situe à l'époque de la guerre d'Algérie. Fan d'illustrés, faute de pouvoir acheter tous ceux qu'il désire, il dessine les couvertures vues dans un kiosque. Ses sentiments face à la bastonnade dont est victime un Algérien sont représentés par le dessin et par les commentaires de ses camarades, pour lesquels son identité n'est cependant pas évidente, et encore moins problématique (Boudjellal 1998 : 47). Dans les pages suivantes, en famille, éclate sa révolte devant sa condition d'enfant algérien victime de la poliomyélite (*idem* : 52-53).

Sa rencontre avec sa « nine » (amoureuse) illustre cette relation intéressante entre le texte et l'image, lorsque celle-ci se passe de mots, le reflet de son visage dans une flaque d'eau révélant son émotion par une expression joyeuse non visible

par d'autres personnages mais perceptible au lecteur (*idem* : 55). Les dialogues sont émaillés de « mots du sud », ainsi qualifiés dans un glossaire final, exagérant par là-même un ancrage dans la vie locale par leur omniprésence

Mahmoud découvre et interroge son identité multiple dans *Mémé d'Arménie* à la suite de l'apparition inattendue d'une grand-mère qui vivait en Algérie mais se révèle d'origine arménienne. Le trait s'est affiné, comme s'il suivait la croissance de l'enfant. Dans un premier temps, seule l'image révèle ce questionnement par un focus sur le regard dirigé vers une croix, tandis que c'est à l'institutrice qu'il confie ses doutes et se rassure, provisoirement (Boudjellal 1998 : 14 et 19).

Cette présence chrétienne dans la famille coïncide avec la circoncision à venir de Mahmoud, qui sera pratiquée par un médecin arménien, dont l'intervention et le contact sont acceptés par la grand-mère, à la condition de ne jamais évoquer le génocide de leur peuple par les Turcs. Dans tout l'album, celui-ci sera suggéré mais jamais explicité, jusqu'à l'épilogue, les dix-sept dernières pages, lesquelles, à l'inverse, présentent un commentaire historique documenté par des photos et des cartes, d'une autre plume, tandis que leur introduction est marquée par une graphie particulière, ébauchant une transmission générationnelle (*idem* : 56).

En une phrase, ce médecin arménien résume la relation entre deux générations, entre oubli et mémoire, entre silence et récit : « Vous voulez oublier ce que vous avez vécu alors que nous voulons nous souvenir ... de ce que nous n'avons pas vécu », phénomène que Marianne Hirsh définit et analyse comme la « postmémoire ».<sup>3</sup>

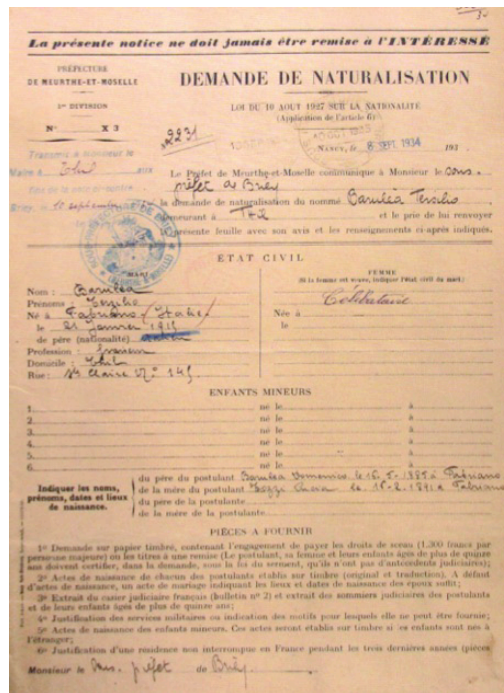
C'est donc la perspective de la circoncision qui introduit la tentation « je suis forcé d'être musulman ? » interroge l'enfant, argumentant sa possible filiation chrétienne par sa grand-mère (*idem* : 19).

La recherche des origines afin de comprendre l'histoire familiale, si souvent occultée, sert de prétexte à des voyages mémoriels dans le pays d'origine, et par la même occasion permet la référence, le rappel des situations vécues par les ancêtres, parents et/ou grands-parents.

Lors de ces recherches apparaissent d'autres histoires individuelles et familiales qui éclairent la « grande » Histoire : dans *Nous n'irons pas voir Auschwitz*, lors de leur retour en France, les deux frères partis compléter les récits de la grand-mère découvrent les doubles exils d'une jeune femme polonaise et son analyse de ce qu'ils ont découvert avec stupéfaction : la récupération de la vie juive en Pologne après la Shoah, avec ses manifestations folkloriques, touristiques, mais aussi pleines de silences et d'occultation des réalités vécues. (Dres 2011 : 195). La démarche même de recherche de la mémoire familiale provoque parfois des réactions violentes, à leur tour euphémisées ou violemment représentées.

Bella ciao

Le roman graphique se déploie sur plusieurs niveaux de narration, métadiscours de l'auteur en dialogue avec les membres de la famille encore vivants ou à partir de photos des défunts ; reproduction d'événements passés, à commencer par un massacre d'Italiens à Aigues-Mortes le 17 août 1893. Parmi les nombreuses reproductions, et non dessins, de documents officiels, la plus intéressante est cette demande de naturalisation censée ne jamais être communiquée à l'intéressé :



(Baru 2020 : 84-85)

Dans l’alternance entre récit rétrospectif et celui du quotidien, le texte et l’image ne correspondent que par le fait que le personnage est l’émetteur du discours : d’un côté un dessin à partir d’une photo en noir et blanc (et non la reproduction de l’original), de l’autre, le dessin en couleur illustrant les personnages en dialogue : « Ah, elle éta alla maison de toi, questá foto ? » dit le grand-père en frantalien, tandis que l’enfant lui demande de parler plutôt italien (*idem* : 95).

En considérant les dernières pages par rapport à celles du début de l’album (le massacre des Italiens), on constate qu’autant de pages sont consacrées à la fin à la confection des pâtes. Le cri d’alarme devant le véritable drame de la persécution concerne à présent l’hérésie de l’utilisation d’un moteur pour la réalisation de la pâte

pour les cappellettes (*idem* : 114-125).

Cette proposition d'identité construite sur l'héritage communautaire, en passant à la transmission culinaire et gustative, joue ainsi un rôle de dédramatisation du trauma.

### 3) Auteurs extérieurs à l'histoire familiale, témoins indirects.

*Amazigh : itinéraire d'hommes libres* (Aredjal et Liano 2019), *Immigrants* (Dabitch 2010), *Les Mohamed* (Ruillier et Benguigui 2011), *L'Odysée d'Hakim* (Toulmé 2018).

Dans cette configuration, il n'est pas rare de voir apposer deux auteurs, l'un ayant vécu les événements, l'autre accompagnant le récit par les dessins et/ou par l'écriture du scénario.

Il s'agit de témoins plus distants, adoptant par choix, affectif, idéologique, politique, les points de vue des victimes des politiques migratoires européennes de plus en plus restrictives. Le point de départ des récits peut être une rencontre, une expérience propre de la vie dans un autre pays que celui d'origine, un sentiment de la nécessité de donner une voix à ceux qui n'en ont pas, représentés par des chiffres dans les actualités, les statistiques et parfois les discours de haine.

L'important travail de documentation pour ces ouvrages à dimension historique et sociologique est parfois dissimulé, parfois exprimé, qu'il s'agisse de mémoire familiale ou de témoins extérieurs. L'effet même de cette expérience dont aucun ne sort indemne s'imprime également dans le récit.

L'expression de l'empathie, de la solidarité, passe parfois par la force des images plutôt que des mots, mais l'on trouve aussi, à l'inverse, une certaine pudeur des images par rapport à une réalité très violente rapportée par les mots du texte.

#### *Amazigh : itinéraire d'hommes libres*

Dès la première page, cette double autorité apparaît écrite à la main, et donc assumée par le dessinateur et conteur : « une histoire vécue par Mohamed Aredjal et racontée par Cédric Liano », celui-ci précisant avoir enregistré toute cette histoire pour la restituer scrupuleusement dans son roman graphique. En exergue, une tranche d'origines, complétée à la fin par un « carnet documentaire » expliquant la rencontre avec le sujet de l'histoire :

A la mémoire de ma grand-mère María « la Chinoise » Giacalone, née en 1925 à Casablanca, de parents siciliens, et mariée à Antonio Liano, né à Casablanca, de parents espagnols. Aux sans-voix, aux autres, aux pas pareils. (Aredjal et Liano 2019 : 3)

Une planche dans laquelle cohabitent deux formes graphiques se répète à chaque ville abordée par un personnage s'enquérant de son chemin et demandant un



dessin pour le suivre, comme s'il accumulait ainsi une mémoire (*idem* : 10-11 ; 96-97).<sup>4</sup> On notera que ce sujet grandit au fur et à mesure de cette quête.

Les candidats à l'émigration ont dévoré des sardines, et dans les bulles on trouve ce commentaire : « Nous n'avons rien laissé. Nous avons tout mangé » tandis que le passeur profère avec cynisme « profitez-en bien, car demain c'est peut-être elles qui vous mangeront ».

Ce festin de sardines, présenté en très gros plan sur les bouches, puis avec un focus plus large sur la table, est en effet à double sens, les arêtes de poisson en correspondance équivalente avec les têtes de mort à la place des visages des migrants, telle une anticipation de la crainte éprouvée pour leur destin (*idem* : 27).

Cette même tête de mort réapparaît sur le personnage encore vivant, mais qui découvre des os d'animaux dans le désert, et enfin sur tout un groupe de migrants, effrayés par leur sort si incertain (*idem* : 72). Nous retrouvons également ce même procédé, des images de tête de mort imaginées par anticipation par le candidat à l'immigration, dans *L'Odyssée d'Hakim* (Toulmé 2018 : 115).

Afin d'étayer la véracité du récit, le détail du passage à tabac du personnage, décliné en deux pages (Aredjal et Liano 2019 : 60 et 61), est introduite une photo et son commentaire telle que chacun peut la retrouver dans la presse :

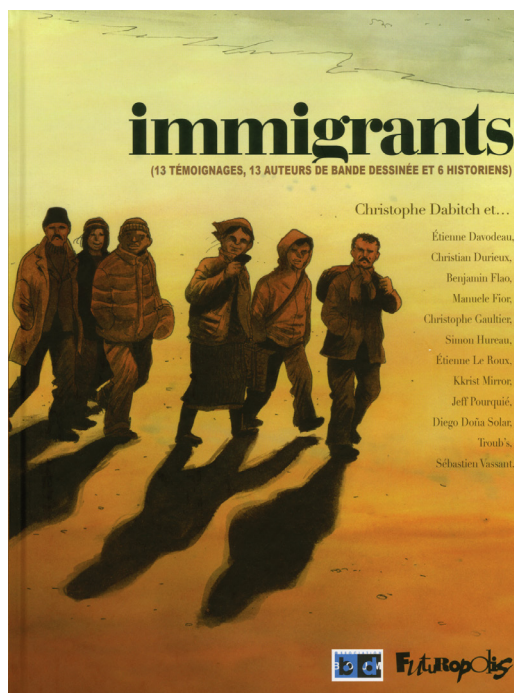


© Mohamed Aredjal par Javier Jimelan, Puerto del Rosario, Fuerteventura, Canaries, Espagne, 2012

**MA BOÎTE NOIRE**

*Impression sur papier machine, tirage photographique, 2012*  
*Travail en cours*

Arrivé illégalement aux Canaries en 2002 sur un bateau de fortune, Mohamed Aredjal est arrêté avec son ami. Il parvient à s'échapper du commissariat mais est arrêté une seconde fois, instant d'une violence inouïe, immortalisé par une photo publiée dans le journal local. En novembre 2012, il retourne sur les lieux grâce à un visa Schengen sur les traces de son passé...



L'album *Immigrants* (13 témoignages, 13 auteurs de bande dessinée et 6 historiens), se présente comme un condensé des modalités d'expression du récit de migration comme base du récit graphique, avec tout un appareil critique, des commentaires et la médiation du dessin. Car même pour un seul narrateur, Christophe Dabitch, on trouve différents dessinateurs. On devine une volonté d'exemplarité par le choix de sujets issus de différentes régions du monde, et la même exemplarité dans la « bonne » intégration, voire assimilation, si l'on observe les conclusions attachées à chaque personnage.

Les dimensions analytique, synthétique et didactique de cet ouvrage, revendiquées dès le titre, expliquent la brièveté et donc l'intensité des récits, toute une vie pouvant être résumée dans une ou deux pages, et ne permettent pas les nuances et les étapes de la (re)construction dans la migration que l'on trouve dans d'autres récits graphiques.

Un exemple de cette violence à la fois des mots et des dessins apparaît dans le récit de la décadence brutale et politique d'Hélène, épouse d'un homme politique angolais (Dabitch 2010 : 10-11). Avec un forme plus écrite que dessinée, l'histoire d'un Iranien cultivé et déclassé s'énonce dans quelques vignettes dialoguées qui ne font qu'illustrer le discours écrit (*idem* : 31).

Peu souvent racontée, l'expérience des tziganes (ici roumains) arrivant en France après les événements de Timisoara, malgré l'entrée de la Roumanie dans la Communauté européenne, est déclinée dans ses différentes phases de violente répression par les forces de l'ordre, réveillant des souvenirs du génocide perpétré par les nazis. Le dessin est en noir et blanc, et très hachuré, très sombre (*idem* : 17).

Plus sombre encore est celui du passage d'une mère et sa fille kurdes (Günesh et Buket) vers l'Europe. La lecture des textes, qui ne sont pas des bulles mais un commentaire des images, est indispensable pour comprendre l'ensemble (ce qui n'est pas toujours le cas). On peut voir la trajectoire courante de la recherche d'asile, les procédés crapuleux des passeurs, les solidarités qui se nouent et se dénouent au fil des cheminements. La médiation du récepteur du récit s'inscrit comme dans un script plus que comme une bande (Dabitch 2010 : 94-95).

Quant au récit intitulé « Hamid, le syndicat » l'intention didactique est flagrante, comme si le sujet proposait lui-même un modèle d'intégration réussie, les traits sont nets, dans un camaïeu de beiges et de gris esthétiquement recherché, apaisant (*idem* : 105).

A l'inverse de ces raccourcis de cette condensation à but didactique, le dramatisme de *L'Odyssee d'Hakim* est très progressif. Le volume 2, « De la Turquie à la Grèce » raconte une histoire qui ressemble à celle vécue dans l'actualité du mois de juin 2023 par des centaines de migrants, un naufrage en mer, avec un personnage au centre de cette traversée, avec un très jeune enfant. Mises à part les couleurs obscures des fonds de vignette, contrastant avec les couleurs pastel du reste de la narration dans le même volume ainsi que dans le 1 et le 3, par les personnages conservent leurs mêmes traits simples, presque enfantins, malgré les horreurs vécues, subtilement anticipées comme on le voit dans les dessins (Toulmé 2018 : 159).

### *Les langues de l'Autre*

Dans tous les récits de migration, par définition, apparaissent différentes langues : celle(s) du pays de départ, d'un transit (qui peut durer des années), et du pays d'installation, dans lequel celle ou celles-ci représentent un objectif à atteindre. Les modalités d'inscription de ces mémoires de langue diffèrent selon la situation des personnages et les choix narratifs et esthétiques.

Les contacts de langue, en particulier dans les récits autobiographiques, sont à l'origine de vignettes relatant des anecdotes dont il est difficile de connaître le degré d'authenticité, mais qui illustrent, parfois dans l'exagération, les effets de la non maîtrise de la langue d'arrivée.

Si ces rencontres peuvent aussi être source de quiproquo et de moqueries dans les récits de migrants de langue française, elles ne semblent pas souvent exploitées, en tout cas dans les ouvrages consultés.

Afin de signifier le manque de communication possible, le lecteur est ainsi confronté à ses propres connaissances, au cas où les langues des dialogues sont exprimées en version originale, ou encore à une non compréhension totale l'obligeant à adopter le point de vue du personnage. A cet égard, on notera l'efficacité de ce medium graphique depuis les reproductions de borborygmes et exclamations jusqu'à l'unique son du Yéti de l'album *Terre d'accueil*, d'Alessandro Tota : « G-gnu ! c-cra ! ek ! GNU ! » (Tota 2018) Traduit de l'italien, celui-ci s'inspire de l'expérience émotionnelle de son auteur lors de son installation en France. A l'instar des souris de *Maus*, d'Art Spiegelman, seules capable pour leur auteur d'incarner les victimes absolues, le migrant est représenté par un ours ayant perdu ses poils, nommé Yéti, et dont le langage se réduit à un seul phonème, décliné de façons diverses : GNU. Paradigme de l'étranger plus ou moins bien accueilli et essayant de s'intégrer dans différents milieux, cette fable de l'incommunication prend différents tournants, par exemple dans l'expérience de bien des étrangers, quel que soit le pays, l'intégration parmi d'autres étrangers plutôt que, dans ce cas, parmi les Français.

Dans *Amazigh* : la violence de l'arrestation de Mohamed par les policiers espagnols, puis de la maltraitance dans le centre de rétention, est signifiée graphiquement par des dessins mais aussi des signes incompréhensibles en guise de dialogue dans les phylactères, puisque il s'agit d'une langue non comprise par les victimes (Aredjal et Liano 2019 : 69-70).

La quête d'ancêtres et de famille éloignée pour l'auteur de *Portugal* s'illustre par ses souvenirs de la honte de l'accent de sa grand-mère, lors des conversations téléphoniques auxquelles il ne rêve que d'échapper, tandis que dans le présent de son voyage au Portugal la langue se teint de douceur. Pour la famille installée en France, l'identité ne semble poser problème que d'un point de vue administratif, ce qui provoque l'indignation du grand-père : « J'ai dû refaire ma carte d'identité... Et alors là... Bouduuu... c'est tout un bordel maintenant... Parce que ça fait tout de même juste 65 ans que je suis français... (Pedrosa 2011 : 125-126).

La confiance inébranlable et reconnaissante envers les institutions scolaires, comme on le voit aussi dans *Mémé d'Arménie*, se trouve exacerbée par ce même sentiment de honte éprouvée par la protagoniste de *Made in France* devant les maladresses de sa mère, dont le seul but semble être d'éviter l'intégration de sa fille : « Toi jamais marier Français, ils divorcent tout le temps » tandis qu'elle interprète son désir de pratiquer la danse (modern jazz) comme si elle voulait « faire la pute » (Tchao 2019 : 67).

### *Accents et humour, cette « arme des désarmés » et quiproquos*

La jeune femme de *Persepolis* de Marjane Satrapi a un peu oublié son français et se retrouve au lycée français lors de son exil en Autriche, les camarades du lycée français sont en mesure de lui faire croire n'importe quelle énormité pour se moquer,

et se réjouissent lorsque, devant des adultes, elle répète le mot « zob » qu'ils lui ont donné comme signifiant « équerre ».

Ni reconstitution, ni fiction dans *Nous n'irons pas voir Auschwitz*, mais un prétexte pour montrer la grand-mère disparue, personnage central dans bien des récits de migration, et ici exemple d'une modalité de tendre représentation de l'accent conservé par une personne ayant passé des décennies dans le pays d'accueil.

Si la caricature de la série de *Nik Oumouk* s'appuie sur une imitation de la langue des banlieues, présente dans tout l'album, elle témoigne aussi d'une tendresse par rapport à la mère et à la grand-mère du protagoniste, parfois de l'autodérision et aussi le moteur d'une intrigue qui débouche sur une moralité : le combat pour la langue française est salvateur dans les situations périlleuses.

L'inconfort de la double origine de l'auteur-protagoniste dans *L'arabe du futur* est illustrée dans son rapport à la langue de l'Autre, des autres, lors de sa tentative d'intégration, mais commence par une sorte d'autodérision familiale, à partir de sa capacité à imiter des accents, celui supposé de son petit frère retourné de force en Syrie : « Quand Fadi va revenir il va regretter la Syrie, tu vas voir ! » les termes sont inscrits comme le reste des dialogues, mais soudain la typographie se transforme et se déforme, s'affirme comme un cri : « Bijour j'pi ritourner a Tir Mala stiplai ? » (Sattouf 2014 : 49). Puis, à la page suivante, son ancrage dans la culture politique du pays d'accueil, la France de sa famille maternelle le montre se transformant par l'image et le son transcrit, en président Mitterrand : « Hon hon ! Salut c'est Tonton on a reçu votre lettre alors vous avez un problème avec des Arabes ? Je vais vous aider ! » (*idem* : 50). Ces deux pages expriment la capacité de notre héros enfant à dédramatiser une situation aussi pénible que l'enlèvement du petit frère par son père.

En revanche, son apparence et sa méconnaissance du milieu des banlieues le mettent en péril, dans sa rencontre avec des personnages dont il ne comprend pas les codes, d'autant plus que, selon ses mots « ils avaient des têtes de bretons ». Il a beau recourir à une phrase en arabe pour affirmer son identité, « arghhh ana arabééééé » (*idem* : 70), il n'est pas cru, et sa petite conscience arabe, inscrite en rouge, va l'accompagner dans ses mésaventures.

## Conclusions

La question de savoir si le type de médium et sa maîtrise dépendent du statut de l'auteur ou des auteurs reste ouverte. Les albums recensés peuvent faire partie d'une production essentiellement composée de récits graphiques, soit dans une série consacrée à ces thématiques, soit dans une œuvre unique. D'autres sont des œuvres uniques, par des auteurs non professionnels, ou encore, dans le cas de *Immigrants*, des commandes à divers dessinateurs professionnels pour illustrer des textes d'un seul auteur à partir du recueil de plusieurs récits. Le ton y est souvent empathique,

comme si la dramatisation se faisait plus intense avec l'éloignement de l'auteur de son sujet.

La dimension didactique et idéologique de certains albums est annoncée dès la couverture, par le titre et la collection (*La petite mosquée dans la cité. Un récit sociologique en BD, Clandestino un reportage d'Hubert Paris -Envoyé spécial*) et exclut donc toute fiction, tandis que les récits autobiographiques, comme dans toute autre modalité littéraire, incluent une recréation fictionnelle.

A part le cas de la série sur *Nic Oumouk*, et l'humour noir de *Comment réussir sa migration clandestine*, l'humour est plutôt subtil et relève de l'autodérision, c'est-à-dire un rire « avec » et non un rire « contre ».

Ce survol un peu trop rapide des productions de récits de migration et d'intégration permet d'apprécier les modes de représentation depuis la caricature, le réalisme et même l'hyperréalisme comme on peut le voir dans l'album *La fissure*, composé de photos plus ou moins retouchées, comme garantes de la vérité. La question se pose donc toujours, comme avec le roman, du lien entre la « vérité » historique et la « vérité » de la représentation du vécu des individus, la vérité d'expérience, quel qu'en soit le médium.

En ouverture pour de futurs travaux et en conclusion de son texte sur la postmémoire, laissons une dernière question à Marianne Hirsh :

Quelles structures institutionnelles ou esthétiques, quelles technologies ou quels tropes peuvent-ils le mieux servir de médiation pour la dimension psychologique de la postmémoire, les continuités et les ruptures entre générations, les lacunes du savoir, les peurs et les frayeurs qui découlent des conséquences du trauma. Et, pourquoi les médias visuels, et la photographie en particulier, en sont arrivés à jouer un rôle aussi important à ce sujet ?<sup>5</sup>

## Notes

\* Spécialiste de la littérature de la migration vers l'Amérique latine, avec un essai de HDR (non encore publié) qui a pour titre « Le discours sur l'immigration dans la littérature latino-américaine Analyse sémiotique et littéraire, dialogue de l'Histoire et des histoires familiales. », Paris Sorbonne Nouvelle.

<sup>1</sup> Avec une recrudescence visible depuis 2018. Dans la sélection de notre corpus, 6 sur 17 publiés entre 2018 et 2021. Une étude plus ample sur le phénomène révélerait encore davantage de titres à analyser.

- <sup>2</sup> Pour Daniel Blancou, auteur de *Retour à Saint-Laurent-des-Arabes*, constatant le manque de photos du camp des harkis, « La bande dessinée est sans doute le meilleur outil pour permettre cette reconstitution visuelle, pour être le plus précis possible. » Interview menée par Benjamin Roure le 10 avril 2012 pour le site Bodoï <http://www.bodoi.info/daniel-blancou-rouvre-les-camps-de-harkis>
- <sup>3</sup> Marianne Hirsch, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 118 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 26 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1274> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.1274>
- <sup>4</sup> Les pages sont indiquées ici par commodité, comme le fait l'éditeur, mais dans l'album elles ne sont pas numérotées, comme hors du récit, provoquant un doute sur l'identité du personnage.
- <sup>5</sup> Marianne Hirsch, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 118 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 26 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1274> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.1274>

## Bibliographie

- Arejdal, Mohamed et Liano, Cédric (2019), *Amazigh : itinéraire d'hommes libres*, Paris, Steinkis.
- Aurel (2013), *Clandestino: un reportage d'Hubert Paris, envoyé spécial*, Grenoble, Glénat.
- Baru (2020), *Bella ciao*, Paris, Futuropolis.
- Boudjellal, Farid (1998), *Petit Polio*. Tome 1, Toulon, Soleil.
- (2006), *Mémé d'Arménie*, Paris, Futuropolis.
- Consigny, Kim et Jouanneau, Solenne (2018), *La petite mosquée dans la cité: un récit sociologique en BD*, Bruxelles, Paris, Casterman.
- Dabitch, Christophe (2010), *Immigrants. 13 témoignages, 13 auteurs de bande dessinée et 6 historiens*, Paris, Futuropolis.
- Dres, Jérémie (2011), *Nous n'irons pas voir Auschwitz*, Paris, Cambourakis.
- Larcenet, Manu (2005), *Total souk pour Nic Oumouk*, Paris Barcelone Bruxelles, Dargaud.
- Pedrosa, Cyril (2011), *Portugal*, Paris, Dupuis.
- Sattouf, Riad (2014), *L'Arabe du futur : une jeunesse au Moyen-Orient*, Paris, Allary Éditions.
- Satrapé, Marjane (2008), *Persepolis. 3*, Paris, L'Association.. 50 p.
- Spottorno, Carlos, Abril, Guillermo et Fiore, Faustina (2017), *La fissure*, Paris, Gallimard.

- Tchao, Brigitte et Han, Christel (2019), *Made in France: 68-78, chronique d'une famille chinoise à Paris*, Nice, les Enfants rouges.
- Tota, Alessandro (2010), *Terre d'accueil*, Paris, Sarbacane.
- Toulmé, Fabien (2018), *L'odyssée d'Hakim*, Paris, Delcourt.
- Zerrouki, Salim (2021), *Comment réussir sa migration clandestine*, Paris, France, Tunisie, Encre de nuit.